

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

**SARAH VERVLOET SOARES**

**A OBSCURIDADE PROTESTANTE: OS ASPECTOS SÓCIO-POLÍTICOS E AS  
MARGINALIDADES EM *O SOL NO CÉU DA BOCA*, DE FERNANDO  
TATAGIBA**

**VITÓRIA**

**2014**

**SARAH VERVLOET SOARES**

**A OBSCURIDADE PROTESTANTE: OS ASPECTOS SÓCIO-POLÍTICOS E AS  
MARGINALIDADES EM *O SOL NO CÉU DA BOCA*, DE FERNANDO  
TATAGIBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários do Departamento de Línguas e Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho

**VITÓRIA**

**2014**

SARAH VERVLOET SOARES

**A OBSCURIDADE PROTESTANTE: OS ASPECTOS SÓCIO-POLÍTICOS E AS  
MARGINALIDADES EM *O SOL NO CÉU DA BOCA*, DE FERNANDO  
TATAGIBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários do Departamento de Línguas e Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em            de fevereiro de 2014.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientador Membro Presidente

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Membro Titular do PPGL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Bernadette Cunha de Lyra  
Universidade Anhembi Morumbi/SP  
Membro Titular externo ao PPGL

---

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Membro suplente do PPGL

---

Prof. Dr. Sebastião Pimentel Franco  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Membro suplente externo ao PPGL

A Lucinéa Vervloet Soares e Hendrik Soares,

A Alessandro Darós,

A Dalva Tatagiba, Gabriel Tatagiba e Fernanda  
Tatagiba.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos familiares e amigos que se fizeram presentes, com sóis e luas, em bocas e dentes.

A Deneval Siqueira de Azevedo Filho, por apoiar, motivar, esperar e, sobretudo, ensinar os caminhos e caminhar junto.

A Reinaldo Santos Neves e à família Tatagiba, por tornarem esta pesquisa possível.

A José Luiz Bortolini, Kátia Lima e Débora Valle, sempre amigos, atenciosos e dispostos na Biblioteca Pública do Espírito Santo.

À FAPES, pelo financiamento de um sonho.

[...] o insólito “para nós” poderá muito bem ser a realidade comum dos outros.

Jacqueline Held

Sempre assim e agora? Essa vida é tão coitada. O camelô fala fala fala... Se eu fugisse, penso. Cuspo. A cobra se estica. Ao sol preguiçosamente... Todos os dias: a Vila Rubim é uma filial do purgatório.

Adilson Vilaça.

no  
turna noite  
em torno em treva  
turva sem contorno  
morte negro nó cego  
sono do morcego nu  
ma sombra que o pren  
dia preta letra que  
se torna  
sol

Augusto de Campos

## RESUMO

*O sol no céu da boca*, obra de Fernando Tatagiba, apresenta-se em contos que se aproximam das temáticas do Fantástico, do Estranho, do Maravilhoso, do Absurdo, enfim, daquilo que é sobrenatural. Percebe-se, a partir disso, o Insólito Ficcional como elemento importante para a estruturação conteudístico-formal dos contos tatagibianos. Por meio desse recurso, o autor elabora sua estratégia textual, a fim de estabelecer paralelos entre essas “realidades”. Faz-se pertinente ao trabalho, ainda, compreender como se constroem os discursos a partir do olhar assumido por Fernando Tatagiba, que se faz na direção do marginalizado, do subalterno, do excluído socialmente. Dessa forma, a investigação dos recursos utilizados para subverter ficção, linguagem, sistemas de pensamento, normas culturais, ocorre com análises de uma escrita híbrida, da escolha de personagens tanto anti-heroicas como seres sobre-humanos, da apropriação de espaços complexos ou mesmo inóspitos, da capacidade de crítica social e de descompromisso com a tradição. A combinação desses elementos dá o contorno da obra em foco, tendo sempre em vista o insólito como fio condutor dessas nuances encontradas nos contos de Tatagiba.

**Palavras-chave:** *O sol no céu da boca*; insólito; ficção e sociedade.

## RÉSUMÉ

*O sol no céu da boca*, œuvre littéraire de Fernando Tatagiba, est présentée par les récits qui s'approchent de thématiques du Fantastique, Étrange, Merveilleux, Absurde, enfin, ce qui est surnaturel. Il peut être vu de cela le “Insolite Fictif” comme un élément important pour structurer le contenu et la forme de récits tatagibianos. Grâce à cette fonctionnalité, l'auteur développe sa stratégie textuelle afin d'établir des parallèles entre ces “réalités”. Il est pertinent au travail, encore, comprendre comment les discours sont construits à partir de l'aspect pris en charge par Fernando Tatagiba, qui est vers les marginalisés, les subalternes, les exclus. Ainsi, la recherche des ressources utilisées pour subvertir la fiction, la langue, la pensée systémique, les normes culturelles, se produit avec l'analyse d'une écriture hybride, le choix aussi de caractères anti-héroïques que des êtres surhumains, l'appropriation des espaces complexes, voire hostile, la capacité de la critique sociale et le manque d'engagement de la tradition. La combinaison de ces éléments donne les grandes lignes du travail au point, toujours en vue du fil insolite que ces nuances trouvés dans les récits de Tatagiba.

**Mots-clés:** *O sol no céu da boca*; insolite; fiction et société.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - “Aceno no escuro” .....	44
FIGURA 2 - “Inventário” .....	44
FIGURA 3 - “O sol no céu da boca” .....	44
FIGURA 4 - “O sol no céu da boca” .....	45
FIGURA 5 - “O outro lado” .....	47
FIGURA 6 - “Hoje não tem espetáculo” .....	49
FIGURA 7 - “Começo de batalha” .....	49
FIGURA 8 - “Começo de batalha” .....	50
FIGURA 9 - “A sombra do cão” .....	52
FIGURA 10 - “Viagem” .....	54

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 FERNANDO TATAGIBA: O AUTOR E DESENCONTRO(S).....</b>	<b>18</b>
2.1 O AUTOR NO CAMINHO, O POVO NA RUA .....	18
2.2 DESENCONTRO: UM CONTO E VÁRIOS EUS .....	23
<b>3 AS MÚLTIPLAS FACES DO INSÓLITO E DA VISUALIDADE EM <i>O SOL NO CÉU DA BOCA</i> .....</b>	<b>29</b>
3.1 OS CONTOS INSÓLITOS.....	29
3.2 UMA INSÓLITA ESTRUTURA .....	42
3.3 DESDOBRAMENTOS: ESTRANHO, MARAVILHOSO, FANTÁSTICO E OUTROS .....	54
<b>4 O FANTÁSTICO SOL NO CÉU DA BOCA .....</b>	<b>64</b>
4.1 A NARRATIVA FANTÁSTICA EM SEU MODO .....	64
4.2 A FUNÇÃO SOCIAL DO FANTÁSTICO .....	73
<b>5 SOL POLÍTICO, SOU POLÍTICO .....</b>	<b>79</b>
5.1 DISCURSOS: LINGUAGEM E HIBRIDISMO .....	79
5.2 ESPAÇOS E PERSONAGENS .....	85
5.3 CRÍTICA E SOCIEDADE .....	97
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>111</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

farrapos / humanos – sobras e sombras – /  
recolhem, escolhem, sofrem / suas vidas de  
papel.

Fernando Tatagiba

Dissertar sobre uma obra pouco conhecida pelos meios acadêmicos pode parecer, inicialmente, uma tarefa fácil. Foram poucos os estudos sobre o projeto literário de Fernando Tatagiba até o presente momento e, por isso, o horizonte amplo parece sugerir que qualquer direção possa apontar o caminho certo. Porém, se este trabalho divide um deserto inteiro com alguns outros estudos, resistindo às angústias de questões ainda a serem geradas, também há os perigos de cair em qualquer armadilha das amplas interpretações, das miragens destes confins literários tão (im)previsíveis.

Seria precipitado, no entanto, supor – ou acreditar – que a produção literária do Espírito Santo encontra-se sem os atributos necessários para uma leitura dedicada (como determinar isso?). Seria mais embaraçoso ainda pensar que o Estado não tem leitores para sua própria literatura, tampouco, em consequência, críticos dela. Os obstáculos da publicação, os desvios para chegar ao reconhecimento mercadológico, entre tantos outros desafios enfrentados pelos que se enveredam pela vida literária, tudo está em jogo quando o assunto é Literatura. É claro que, desde os mais antigos aos mais novos, essas sempre foram as questões alcançadas pelos escritores e acadêmicos das letras capixabas. Algumas discussões já amadurecidas podem ser o mote do presente trabalho, em benefício da tenacidade de alguns estudiosos dedicados à produção literária do Espírito Santo.

As Letras Capixabas, a Literatura produzida no Espírito Santo, a produção que representa o Estado, a Literatura espírito-santense, enfim, a Literatura Capixaba: muitas são as atribuições àquilo que se chama de Literatura num determinado limite histórico-geográfico e ideológico-cultural. Parece mesmo impossível evitar algumas denominações para compreender, inclusive, a literatura que aqui se analisa. Com efeito, Fernando Tatagiba já se questionava acerca da Literatura Capixaba, mas não sobre toda e qualquer produção literária feita até a década de 1980, e sim sobre essa designação própria do trabalho cultural capixaba, algo que se diferenciava (se diferencia?) da produção nacional, portanto. Dessa distinção Tatagiba procurava se afastar: a literatura

urbana que ecoava nas fronteiras chamava a atenção de um escritor que estava sempre lá, nas margens, como voz isolada. Sua produção, nesse caso, provoca ruptura na Literatura Capixaba enquanto unidade discursiva que abriga certo domínio, a tradição literária cultivada no Estado até então. Assim, as correspondentes denominações podem ganhar espaço, genericamente, para fins esclarecedores.

*O sol no céu da boca*, o objeto central deste estudo, surgiu para preencher a lacuna do ineditismo do livro, do reconhecimento material e essencial ao escritor Luiz Fernando Valporto Tatagiba. Sua representatividade estava incompleta até 1980, mas, antes disso, alguns contos estiveram presentes em concursos literários, revistas e antologias, como “A Compaixão Segundo...” e “Inquilinos do Vento”, que foram publicados pela *Revista Ficção*, no ano de 1977, e “Perplexidade”, que está no livro *Queda de braço* – uma antologia do conto marginal, organizado por Glauco Mattoso e Nilto Maciel, no Rio de Janeiro, também em 1977. Sua presença esteve marcada ainda nas revistas *Bel Contos* (Belo Horizonte, 1973), *SIM* – Conto, poesia e ensaio (Espírito Santo, 1975), entre outras. A maioria desses contos já publicados compõe o livro *O sol no céu da boca*, “recebido com entusiasmo pela crítica e o autor foi saudado por colegas como Jorge Amado e Rubem Braga como um grande contista que apontava no cenário nacional” (MEMELI, 1998, p. 21). São textos de épocas naturalmente distintas, apesar de apresentarem grande sintonia em suas temáticas e métodos de escrita, como se verá mais adiante.

O autor – nascido em São José do Calçado, município do sul do Espírito Santo, na data de 18 de maio de 1946 – foi, além de escritor, servidor público do Instituto Médico Legal e jornalista. Com isso, compreende-se que, se não há texto sem qualquer contexto, a obra em questão dialoga tanto intertextualmente quanto intratextualmente, lançando mão de discursos religiosos, políticos e sociais, da linguagem jornalística e oficial (atos normativos), bem como da recorrência estilística de escritores (Franz Kafka é um exemplo) e dos artifícios do cinema e da poesia concreta. Pode-se, mesmo, sugerir o que Roland Barthes pretende ao afirmar que “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1987, p. 52), ou seja, não estamos lidando com uma obra isolada. Por isso, faço desde já a seguinte restrição: o mergulho analítico nos contos de *O sol no céu da boca* não significa o detrimento de outras obras do autor, nem mesmo o esquecimento de diálogos recorrentes encontrados durante a pesquisa. Ao contrário, o trabalho parte de uma premissa de que os textos em foco são feitos “de

escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1987, p. 53).

É nesse sentido que o capítulo de abertura expõe uma breve apresentação do contexto social de produção da obra, buscando aliar a isso a personalidade, ainda que resumida, do escritor. Para tanto, serão utilizados alguns estudos notórios para a história da literatura espírito-santense, como os trabalhos de Francisco Aurélio Ribeiro, Reinaldo Santos Neves e José Augusto Carvalho, estudiosos que se dedicam às questões inerentes à literatura produzida no Espírito Santo, e de Deneval Siqueira de Azevedo Filho, que expõe, em panorama, as principais influências encontradas na literatura do Estado a partir do ano de 1963. Também recorro aos estudos críticos publicados em decorrência do importante seminário bienal que ocorre na cidade de Vitória-ES, o chamado “Bravos companheiros e fantasmas: seminário sobre o autor capixaba”, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

Da mesma forma, pela ótica de Antonio Candido (principalmente em *Literatura e Sociedade*, de 1965), que defende o estudo formal da obra literária para, finalmente, chegar à apreensão de aspectos sociais, o estudo de *O sol no céu da boca* será feito do objeto estético em direção às relações sociais compreendidas no mesmo. Nesse sentido, o terceiro capítulo esboça o início dessa investigação de fato, quando a oposição entre real e ficcional é questionada, assim como faz a própria Literatura em seu funcionamento. A separação total ou a observação disjuntiva tanto da realidade quanto da ficção inexistirá dentro deste estudo, que tem por premissa a ideia de que “o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade” (BRANDÃO, 2005, p. 9-10). Ao traduzir elementos da realidade, o fictício usa do imaginário, cujo vínculo com os fatores sociais é constante. Dentro desse contexto, existe uma categoria que tensiona essas questões ainda mais, e transpassa toda a discussão aqui levantada: chama-se Insólito Ficcional.

Quando nos deparamos com uma obra cujo Insólito Ficcional seja uma de suas principais características, há, desde o princípio, um leque de possibilidades que nos são oferecidas para a leitura: as personagens podem ser apresentadas como seres inumanos, os cenários podem sugerir aspectos estranhos, as atitudes podem ser incomuns, e o conjunto de todos esses elementos pode ser tanto assustador como apenas absurdo e

incômodo. O insólito está presente em todas essas situações, bem como em muitas outras a perdermos de vista. Por se tratar de uma categoria bastante ampla, porque abarca o incomum, o extraordinário, o desacostumado, etc., o insólito será a base para o desencadeamento das demais questões, interessando aqui aquelas em que o sobrenatural está presente de duas maneiras: a primeira diz respeito aos seres que parecem habitar outro mundo e a segunda explica-se por meio do significado primeiro da palavra – considera-se sobrenatural aquilo que está acima da naturalidade das coisas, logo, um acontecimento que não se vê com frequência e naturalidade é sobrenatural. Em contraposição, a naturalização de fenômenos, que supera a capacidade de reflexão desse próprio fenômeno devido a sua “normalidade”, é tema imprescindível para o fomento do debate aqui proposto.

Mas há que se pontuar, adiantando conclusões futuras, que este movimento ganha consistência no quarto capítulo, pois as diversas posições admitidas no decorrer dos estudos que fizeram possível o desenvolvimento da categoria do insólito, são, a saber: o Fantástico, apresentado e introduzido por Tzvetan Todorov, relido por David Roas, Olga Pampa Arán, Selma Calasans Rodrigues, etc.; o Realismo Maravilhoso, explorado por Irlemar Chiampi; o Estranho e o Absurdo tangenciados por esses mesmos teóricos e também por Sigmund Freud, Carlos Ceia, etc. Também o aspecto onírico ganha destaque com aproximações ao Surrealismo de André Breton.

É importante compreender que, com a necessidade do mercado em transformar a arte em objeto de consumo, o Fantástico enquanto gênero que abarca vampiros, bruxas, lobisomens, etc., passa a ser encarado como mero entretenimento, pois a indústria o transformou em subgênero, mas não se pode generalizar ainda mais isso. O Fantástico de Jorge Luis Borges, de Julio Cortázar, de Bioy Casares, dá ao leitor subsídios diversos no que diz respeito aos jogos de linguagem, às questões suscitadas nos limites da ficção, desafiando o plano simbólico e a própria condição cultural.

Por esse motivo, ponderou-se a contiguidade entre literaturas brasileiras e literaturas hispano-americanas. Não por acaso, lanço mão da obra de Irlemar Chiampi, que apresenta um minucioso estudo acerca do Realismo Maravilhoso em escritos latino-americanos. E outros textos e teorias foram escolhidos como aportes, tendo em vista as diferenças da dimensão latino-americana em face da europeia, suas ideologias, suas políticas transformadoras, as interferências do objeto europeu, as antropofagias, enfim,

as recriações artísticas. Os sistemas de representação, ora marcados pelo colonizador, quando em processo de rearranjo, transformam as influências da colonização pelo símbolo nacionalista, de modo que a linguagem local passa a ser “ouvida” e suas formas de manifestação desenvolvidas. Por este caminho, o Modernismo, que explorou várias formas prováveis de ruptura, amaciou o terreno: foram muitas as explosões linguísticas, as vanguardas, a subversão de modo geral.

Por meio da perspectiva Pós-moderna, a escrita fragmentada encontra a cisão de tempo e espaço com narrativas curtas e rápidas – os contos. O Fantástico também se metamorfoseia, pois já não pode ser mais comparado à forma tradicional. Já se fala em “neofantástico”, porque a percepção da realidade na era do pós-modernismo é outra, pois suas causas naturais e sobrenaturais são enfrentadas de maneiras díspares àquelas do século XVIII.

Já o quinto capítulo combina a análise literária a perspectivas filosóficas<sup>1</sup> no intuito de instigar o pensamento condicionado, ou seja, confrontar ideias já universalizadas por regras e leis, e essa pode ser a causa pela qual surgem as resistências a leituras desestigmatizantes como a de *O sol no céu da boca*. Por esse viés, Gilles Deleuze e Félix Guattari evocam questões relativas à *literatura menor*, aos *agenciamentos*, às *multiplicidades*, aos espaços e às funções que se reúnem em volta do aparelho de Estado, definidor das redes de pensamento. De outro lado, à luz de conhecimentos antropológicos – já que neles podemos entender melhor as questões acerca da identidade – o capítulo sugere a existência humana enquanto parte constitutiva da literatura e, em razão disso, parte adaptativa que se adequa às formas que o texto lhe impõe.

Todos os referidos capítulos têm ao menos um ponto em comum, que é a permeabilidade da dúvida às receitas até hoje instituídas no âmbito da literatura. Devemos desconfiar dos métodos, disse Antoine Compagnon<sup>2</sup>, pois a teoria é a desconfiança. Busca-se, por conseguinte, no sexto e último capítulo, a reunião dos aspectos discutidos no decorrer do estudo, sem que se intente chegar a uma conclusão

---

<sup>1</sup> Certas ideias filosóficas presentes na obra literária de Tatagiba podem atrair a leitura e desafiar o leitor, como ocorre em *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, por exemplo, entre outras obras de caráter insólito.

<sup>2</sup> Cf. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon, 1999.

unificada. É claro que o trabalho busca um foco que não abarca todas as questões possíveis para a literatura aqui estudada e, portanto, as discussões se proliferam até o último capítulo, visto que a arquitetura textual estudada é por certo engenhosa. Um exemplo é a metalinguagem encontrada nos contos, a qual demonstra que o próprio objeto literário é instrumento indagatório. Também a justificativa de caráter híbrido aplica-se à ficção tatagibiana a ideia de concretismo, e o fluxo contínuo de consciência por meio de uma sintaxe mínima, sem muita pontuação, em meio a conflitos psíquicos, caracterizam a obra aqui analisada.

Sabe-se que Tatagiba alcança o timbre dos anos 70, percebido por Antonio Candido, cujas contribuições giravam em torno de uma “linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 2003, p. 209). É daí que extraio o sentido de pluralidade existente nesses contos, bem como a afirmação da dificuldade de delimitação de um gênero, já que a essas narrativas se guardaram as possibilidades transgressoras da linguagem.

*O sol no céu da boca*, com seus mundos, cria uma realidade própria que atinge ressonâncias tanto sociais quanto pessoais. Isso porque esses mundos só podem advir dos “mundos imaginários” e do desenvolvimento de uma linguagem própria de Tatagiba. Mas como um mundo possível só pode existir a partir de referências do mundo conhecido, então falamos do mundo social em que vivemos. O fator social, para Antonio Candido, é aquele que possui certa função na constituição da estrutura literária e, por isso, apesar de ser externo, precisa ter um tratamento analítico de caráter interno. Assim, com essa assimilação, continua o plano da interpretação estética, sem prejuízos:

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2011, p. 17).

Nessa perspectiva, pode-se analisar a obra de Fernando Tatagiba, com interesse em constatar o traço social que se põe presente nos contos, compreendendo que esse é um ponto funcional de formação da estrutura do livro. É nesse sentido que o penúltimo capítulo trata com mais afinco desse tema, recortando a ironia presente nas passagens que se ligam à temática da religião, por exemplo, a qual provoca a dessacralização da



morte, uma vez que somente é vista de maneira satirizada, representando a morte miserável. O livro, então, insere-se no quadro contemporâneo por problematizar uma realidade das grandes cidades, atentando para a desarmonia urbana social, aliando questões inerentes a este espaço, às personagens flageladas, às suas condições humanas, como fazem hoje Sérgio Sant'Anna, Paulo Lins, etc.

Este trabalho consiste em uma experimentação, portanto, o que significa antes uma discussão ampla dos assuntos postos em evidência do que uma análise estrita ou uma interpretação rígida de cada instância aqui enfocada. *O sol no céu da boca é, sui generis*, uma experimentação, à maneira como assinala Candido. É um livro em que há, de fato, absoluta imersão na Literatura por meio da subversão linguística e conteudística. E por que dizer que este é um livro experimental? Os arranjos sintáticos e gráficos frente à semântica não dão outra saída à crítica: trata-se de um livro que reinventa a narrativa, cria metagêneros, faz a sua própria sintaxe e provoca o leitor por uma dessas vias de acesso.

## 2 FERNANDO TATAGIBA: O AUTOR E DESENCONTRO(S)

### 2.1 O AUTOR NO CAMINHO, O POVO NA RUA

O personagem *leitor* é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor.

Clarice Lispector

O escritor Fernando Tatagiba é parte significativa – e até essencial – da geração de 1970, principalmente para o Espírito Santo, embora tenha conseguido projetar seu reconhecimento para ainda além. Com isso, deixa algumas marcas autênticas na produção literária capixaba, de tal forma que, até os dias atuais, poucos são os escritores que sequer se aproximam da sua angústia literária – a de escrever e a de existir.

Se a literatura produzida no Espírito Santo é marginal ou periférica, assim como afirma Francisco Aurélio Ribeiro<sup>3</sup>, aquele que melhor representa essa característica é, sem dúvida, Fernando Tatagiba, a ultrapassar sua própria geração – marcada pela “literatura-*kitsch*”, ou seja, esteticamente desqualificada e falsamente erudita. No que diz respeito à constituição temática de seus textos e à subversão formal, antes de sua primeira publicação em livro não havia resquícios desses intentos no âmbito da literatura espírito-santense e, portanto, considero que o autor contribuiu qualitativamente para o que estava sendo escrito e, daí em diante, muitos foram aqueles que escreveram e ainda escrevem com a propriedade e com a intensidade de Tatagiba. Isso porque, produzindo contra a corrente de uma elite literária altamente conservadora que se criou e se

---

<sup>3</sup> “A literatura produzida no Espírito Santo pode ser considerada ‘marginal’ ou ‘periférica’ por dois motivos: geográfica ou culturalmente. [...] No século XIX, surgiram os primeiros escritores realmente capixabas que, no entanto, reproduziram os modelos pequeno-burgueses do romantismo nacionalista, imperial ou escravocrata. O Padre Marcelino Duarte e o Dr. Afonso Cláudio são os protótipos dos intelectuais e políticos capixabas da 1ª e 2ª metades do século passado”. (RIBEIRO, 2010, p. 29) “A literatura do Espírito Santo continua à margem da produzida nos grandes centros do país, à periferia do Rio, São Paulo e Belo Horizonte ou Brasília, assim como a produção cultural de todos os outros Estados brasileiros. No entanto, não mais depende cultural, intelectual e economicamente para existir. Ele criou mecanismos para sobreviver”. (RIBEIRO, 2010, p. 30).

sustentou desde o século XIX, o autor escreve contos que, juntos, formaram *O sol no céu da boca*, obra que inaugura a Coleção Letras Capixabas<sup>4</sup>, em 1980.

As curtas narrativas do livro são, sem dúvida, um conglomerado de crítica com traços variados. A partir daí, o autor começa, no Espírito Santo, uma trajetória de embate: seus próximos escritos serão sempre imbricados de questionamentos e de problematização da então situação cultural do Estado, que ainda hoje guarda traumáticas nódoas de sua visão exageradamente saudosista (para o autor, o Espírito Santo era um Estado “espremido contra o mar” e provinciano se comparado aos Estados ao redor, que sempre tiveram boa produção da memória cultural). Paralela à produção literária, estava a produção de artigos de jornais e de revistas da cidade de Vitória (ES), nos quais Tatagiba escrevia regularmente e mantinha sua característica irônica e subversiva. Assim, considerava-se “mais jornalista do que escritor (‘escritor é aquele que escreveu muitos livros’)” (MEMELLI, 1998, p. 4) e até mesmo “jornalista militante” (MEMELLI, 1998, p. 12).

Não por acaso, o terceiro livro de Tatagiba chama-se *Rua* (1986). É precisamente em seu prefácio que o autor se expressa de maneira patente ao que diz respeito à produção literária no Estado, designando-a, sarcasticamente, “Literatura de Convento da Penha”, pois “A Literatura Capixaba, excetuando-se a poesia, sempre foi feita pela burguesia – beletrista por excelência” (TATAGIBA, 1986, p. 13). O livro de crônicas *Rua* apresenta com mais clareza a veia literária do autor que, atrelado ao seu estilo jornalístico, escreve desde os contos de *O sol no céu da boca* (1980), passando por *Invenção da Saudade* (1982), com sutileza e engenho. E, principalmente, inserindo a literatura à rua e vice-versa. Ou seja, ao mesmo tempo que os cenários de sua ficção são o centro da cidade, os becos, as escadarias, os bares, o circo, e todos os locais de frequência popular, Tatagiba

---

<sup>4</sup> A respeito da coleção, afirma Reinaldo Santos Neves: “Criou-se assim, na FCAA [Fundação Ceciliano Abel de Almeida], 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. (...) A esses seguiram-se, até 1989, outros 38 títulos. Essa biblioteca de 40 volumes abrange todos os gêneros — romance, conto, poesia, crônica e sátira —, incluindo reedições de autores clássicos como Azambuja Susano e Mendes Fradique, textos de autores consagrados como Renato Pacheco, Rubem Braga, José Carlos Oliveira e Amylton de Almeida, e autores novos, revelados nessa coleção, como Fernando Tatagiba, Bernadette Lyra, Valdo Motta, Luiz Guilherme Santos Neves, e tantos mais. A maior parte dos autores capixabas hoje em atividade na literatura foi revelada nessa coleção ou aí publicou um ou mais livros. Francisco Aurelio Ribeiro dedica um capítulo de seu livro *A modernidade das letras capixabas* (1993) à análise do significado da Coleção Letras Capixabas no contexto da literatura feita no Espírito Santo” (NEVES, 2000).

também está ali em pessoa, convivendo com as artes urbanas, observando as gentes habitantes das ruas, ouvindo depoimentos, e também espalhando as manifestações diversas de arte, como o cinema. É, portanto, a rua o melhor espaço para Fernando Tatagiba enquanto escritor e, também, leitor<sup>5</sup>. “Por uma Literatura-Povo, por uma Literatura-Rua” é o grito definidor desta literatura (“literarua”) porque, para o autor, a rua é o lugar do povo:

O povo está nas ruas, o 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. (TATAGIBA, 1986, p. 17).

Nesse sentido, o objeto de estudo deste trabalho, o livro de contos *O.S.C.B.*<sup>6</sup>, não abre mão da temática urbana, mas também articula em suas narrativas ficcionais elementos que tangem o neorrealismo e, ainda, o sobrenatural. A justaposição da rua ao sonho, do bar à morte, do drama ao esquecimento, da agonia à religião, são os diversos contornos dos enredos desta coletânea de 24 contos<sup>7</sup>.

Fernando Tatagiba diferenciava-se de seus arredores por estar, então, em um outro lugar ou no “entre-lugar” de Silviano Santiago, que está “entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade” (SILVIANO, 1978, p. 28). Por isso, podemos considerá-lo próximo

---

<sup>5</sup> “Tatagiba nunca foi e nunca poderia ser um escritor popular no sentido de consumo fácil e de identificação com o povo a nível de arte: ele era povo – e vivia com o povo, em seu universo fragmentado (...)” (PESSANHA, 1988).

<sup>6</sup> Utilizarei a sigla *O.S.C.B.* para designar o título do livro aqui estudado, *O sol no céu da boca*.

<sup>7</sup> O livro é prefaciado por João Antônio, que afirma: “Os ambientes são multifacetados: a violência urbana e o horror da vida burocrática, a solidão e a miséria da vida circense, a patética e desencontrada carência dos travestidos, o absurdo da condição humana diante da morte, o miserê descarnado dos migrantes que ficaram sem raízes e sem a esperança nas nossas chamadas cidades grandes ao ritmo maluco do despreparo para o inchume que vão sofrendo... malucos, fanáticos, inocentes, pedintes, energúmenos, paralíticos, famintos, burocratas, ex-homens formam a vida, paixão e morte desse universo humano sob a ótica poderosa de um escritor que os marca para sempre. Até poeticamente. Parece que todo esse caos urbano fosse reorganizado debaixo de uma mudança básica, os contos de Tatagiba ficariam através das almas de sua humanidade sofrida”. (TATAGIBA, 1980, p. 11-12)

das atribuições de um *flâneur*<sup>8</sup>, já que fazia das calçadas o seu escritório. A ideia, levantada por Antônio Fabio Memelli (2006) e Diolino Dias Neto (2010), pode ser consolidada quando se tem uma visão panorâmica da carreira do escritor, uma carreira de *flânerie*. O “tipo” que se configura na narrativa moderna, como bem assinala Walter Benjamin (1989), traz consigo a propriedade de narrar com a rapidez das cidades, nos fluxos contínuos e constantes. Um *flâneur* pós-moderno tem em si o acúmulo de vozes e de transformações. Sua visão é complexa, pois ao mesmo tempo em que enxerga o espaço amplo<sup>9</sup> (cidade grande, paisagem), também o vê como espaço fechado<sup>10</sup>. Tatagiba é, então, o escritor que, com o olhar de jornalista, vai procurar os ocultamentos da cidade, criando a cartografia original – ou o guia urbano para o leitor – do seu primeiro livro.

Além de *flâneur*, o escritor também concorreu com suas personagens, que eram tipos populares (eternizados por Elmo Elton<sup>11</sup>), pessoas reais que só conseguiam nomes e espaços na ficção. Mas a rua não existe sem essas figuras caricaturais. E, embora o autor buscasse nesses locais a sua inspiração, ele fazia parte daquele meio que também o apelidou (assim como todos que ali ficavam e recebiam seus respectivos apelidos): “o poeta da praça”. Sem nome e sem máscara, mas com propósitos sólidos, Tatagiba não produz literatura de testemunho por um descuido: era inadaptado, pois não fazia parte de academias ou de movimentos políticos expressos, mas sua posição jornalística – escreveu para os dois grandes jornais da cidade – era dominante. Então, para reafirmar a existência de seu entre-lugar, a literatura produzida ficava à margem do campo literário revelado no Espírito Santo em contraste com a posição oscilante de seu criador. Entretanto, a voz que ecoa nessa literatura provoca rupturas justamente porque não foi escrita *pela* classe média olhando *para* a classe média, como pode ser avaliada a literatura brasileira contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2012).

---

<sup>8</sup> “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. (BENJAMIN, 1989, p. 35) “O *flâneur* é um abandonado na multidão”. (BENJAMIN, 1989, p. 51).

<sup>9</sup> O conto *Inventário* (TATAGIBA, 1980, p. 45-46) exemplifica bem essa visão ampla: a rua deserta e a formação das cenas a partir da inserção de seres estranhos que provém da praça Costa Pereira. Sugere-se, assim, uma visão suspensa e natural do ciclo urbano, já que, ao final, a multidão preenche os locais destinados a ela.

<sup>10</sup> O conto *O outro lado* (TATAGIBA, 1980, p. 18-19) preconiza a existência de um quarto e de um quintal, ou seja, um lugar limitado.

<sup>11</sup> ELTON, Elmo. Tipos populares de Vitória. Vitória (ES): Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1985.

A voz silenciada dos marginalizados já se tornou assunto corriqueiro aos estudos literários, cuja principal conclusão é sempre a existência de censura social, tanto do nível mais amplo (acesso à informação, por exemplo) ao mais restrito (a produção literária por essas próprias vozes). Este trabalho não chega a diferenciar-se nas conclusões, e contribui para que, cada vez mais, isso deixe de ser apenas uma afirmação para ser um objeto de combate, como era para Fernando Tatagiba que se preocupava com as questões de seu tempo. Em paralelo a isso, o autor, muitas vezes hiperbólico em suas palavras nostálgicas, relembra de maneira incansável a memória guardada em Vitória, como o antigo mercado da Vila Rubim, os bondes, o Britz Bar, e tantas outras heranças que só permanecem na lembrança de Vitória porque foram apagados com o advento da modernização. Esse sentimento estancou as lágrimas daqueles que participavam do movimento urbano de Vitória, mas a excessiva resistência para com o desenvolvimento da cidade pode ser um importante sintoma para certas deficiências até hoje identificadas na capital. Todavia, seu discurso está aqui legitimado, mesmo que não possua o padrão idealizado pela literatura enquanto instituição – e também por isso –, com a finalidade de cristalizar a ideia de uma literatura enquanto discurso social.

Por seu turno, *O.S.C.B.* tem uma harmonia pertinente. É possível percorrer caminhos diversos de um conto a outro sem sequer ter conhecimento do deslocamento semântico-conceitual dos textos. É claro que não se trata aqui de contos equivalentes ou mesmo iguais. Os contos de Fernando Tatagiba se completam, se explicam e dialogam a todo o tempo. É possível ler “Inquilinos do vento”, expandindo sua leitura ao conto “Sétima Dimensão”, por exemplo. Seus personagens podem sumir e serem reinventados nas páginas seguintes. Os ambientes podem se repetir – o circo, por exemplo, aparece em dois contos diferentes –, desde que recriados. A combinação da naturalidade de algumas narrativas com a sobrenaturalidade de outras também contribui para o estabelecimento do jogo linguístico (verbal, sintático e semântico) que sintoniza o livro. É dessa maneira que o autor se decifra, ou seja, a partir de um posicionamento hermenêutico, porque por meio do sentido de suas alegorias – se forem qualificadas desse modo – pode-se também encontrar determinada realidade em sua obra.

O “correspondente da guerra” das ruas, “maldito” e “estrangulado” (atribuições a Tatagiba encontradas diversas vezes em matérias de jornais e revistas) também era identificado pelo seu “olhar de cineasta” (DIAS NETO, 2010, p. 23), capaz de captar uma cena e descrevê-la de maneira precisa e sintética. O gosto do escritor pela sétima

arte não era um segredo. Sua familiaridade com o assunto rendeu comentários críticos e, em especial, seu quarto livro<sup>12</sup>, publicado após a sua morte, que é uma pesquisa inédita, vigorosa e empenhada em buscar a escassa memória cinematográfica do Espírito Santo. A busca anelante de material (quase nulo) para pesquisa e de apoio financeiro para o projeto reafirma a posição idealista de Tatagiba, um maldito pela academia e estrangulado pelo sistema econômico e social.

## 2.2 DESENCONTRO: UM CONTO E VÁRIOS EUS

Afinal elas estão separadas de mim, já vivem por sua conta, adquiriram voz e movimento, portanto, já se tornaram, por si mesmas, personagens dramáticas, mediante a luta pela vida que tiveram de travar comigo.

Luigi Pirandello

Parecendo evidente a tendência social nos textos de Fernando Tatagiba, não se pode negar que a narrativa de *O.S.C.B.* demonstra desapego à organização e à disciplina. É por isso também que a análise mais profunda de cada conto iniciar-se-á de maneira desvirtuada: começaremos analisando a última narrativa, chamada “Desencontro”. Nela, o narrador-personagem segue em busca de uma personagem que fugira de seu conto inacabado. Tem-se, pois, uma personagem que é escritor, um autor abandonado pela sua própria criação. O encontro é uma despedida, um (des)encontro, em que a personagem fugidia revela sua nova função: a de escritor, e que, dali em diante, terá suas próprias personagens. Esse encontro, por si só, se torna extraordinário (ordem extra, fora da ordem “natural”) porque foge às ordens e às leis impostas pelos domínios literários. Vejamos como o conto é iniciado:

Hoje o vi pela primeira 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 retomar 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...  
 (TATAGIBA, 1980, p. 90).

---

<sup>12</sup> TATAGIBA, Fernando. *História do cinema capixaba*. Prefeitura Municipal de Vitória-ES, 1988.

Ao se apresentar para o leitor, o conto revela-se em níveis, em camadas absurdas e dimensões atravessadas<sup>13</sup>: há um autor ficcionalizado e uma personagem que ganha vida dentro da ficção. “Ganhar vida” nesse sentido significa dizer que a personagem em questão deixa de ser manipulada pelo seu “criador” e passa a ter suas próprias vontades, como se saltasse para fora do livro, mas o livro também é ficção. Assim, tal como o pulo de *Alice*<sup>14</sup> para o espelho e seu mundo sonhado ao contrário, a personagem decide, fazendo o inverso, ir para o mundo “real” recriado pelo teor ficcional do conto.

Mas o efeito que se produz na utilização da primeira pessoa do singular pelo narrador remete a um relato, ou seja, parece narrar uma espécie de acontecimento real, uma experiência que ocorre quase em desabafo – característica encontrada também em outros contos da série, como em “Inquilinos do Vento”. Já não podemos ignorar a existência de um “eu” desconfigurado tanto pela própria escrita, quanto pelo prisma do insólito, quando não pela natureza mesma do Ser, que é sempre precária e provisória. Por um lado, temos o autor de “Desencontro”, o autor empírico que se vale da escrita para destruir toda a voz, toda a origem, como nos diz Roland Barthes, pois “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1987, p. 49). Por outro lado, no entanto, a respeito da “morte do autor”, de sua possível anulação para com a obra, presenciamos a inserção do autor à ficção, não exatamente como em biografias, autobiografias ou autoficções, mas a figura do autor se mostra como personagem no conto em questão:

Uma luz acendeu-se no sobrado da esquina, em cuja calçada estávamos. Talvez tenha sido a lata de lixo que derrubei. Alguém surgiu à janela. Depois de alguns segundos, novamente a escuridão.  
 – Largue-me!  
 Ainda o segurava pela gola. Tirei meu braço do seu pescoço e o agarrei pelo ombro.  
 – Você fugiu do conto que estou terminando. Preciso levá-lo de volta.  
 (TATAGIBA, 1980, p. 90).

A identidade do autor empírico carece de não ser associada ao autor fictício, não só pelos desvios provocados pela escrita, mas também porque entramos no âmbito do

---

<sup>13</sup> Para a leitura desse conto é interessante supor que a superfície de um texto ficcional seja plana quanto às suas personagens: suas relações são sempre horizontais, ou seja, dentro da ficção, há lugares a serem preenchidos: narrador, personagem, protagonista, antagonista, etc. Nesse caso exposto, a subversão dessas posições é clara, mas completamente confundível.

<sup>14</sup> Cf. *Alice através do espelho* (1871), de Lewis Carrol.



impossível, ultrapassando o limite da qualidade de autor (aquele que deveria ter plenos “poderes” sobre o que cria) e de personagem (aquele que não poderia “fugir” e/ou “desobedecer” o seu autor). Porém, esse abalo das posições autor-personagem e a transcendência das fronteiras do ficcional e do real nos levam a perceber que a colocação de barreiras para a literatura é sempre um risco, mas é ainda essencial para o eterno surgimento de questões, como aquelas que se destinam ao sujeito contemporâneo e a sua emergência em “sujeitar-se” à ficção, ou seja, ficcionalizar a si mesmo. Algumas dessas barreiras correspondem à hierarquia de posições (autor, personagem, leitor ou emissor, receptor ou narrador, narrador-personagem, narratário) e nunca estão isentas de impactos, principalmente quando se trata de narrativas contemporâneas. É por isso também que o tema da ética do escritor perante seu texto não pode entrar nesta discussão, pois a intenção de Tatagiba parece sempre estar afastada dessas regras manipuladoras do texto.

A personagem-autor em “Desencontro” aparece fragilizada, perdida e arruinada, e isso põe em questão a tradicional posição autoral, que foi, por vezes, aquela que teve mais prestígio com relação a sua obra. Como se a voz do autor, evidencia Barthes, “nos entregasse a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1987, p. 50). Tatagiba nos leva a crer no contrário: o autor precisa se reconstruir aos nossos olhos de leitores e essa é uma necessidade subjetiva inalterável. O texto está sempre em condição de reescritura, e assim continua Barthes:

[...] o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 1987, p. 51).

Não se trata, portanto, de tentar “encontrar” sua própria identidade, mas construí-la constantemente, visto que o modo como o “eu” ali se apresenta é sempre imperfeito. Pode-se dizer então que o conto empresta claramente essa ideia de incompletude do sujeito. Podemos dizer, ainda, que estamos diante de uma autorreflexão, uma metaficção que reflete conscientemente a sua própria condição ficcional e a hierarquia de posições. A respeito desse último aspecto, o trecho abaixo elucida muito bem:

Após relutar um momento, ajoelhou-se a meus pés. Pude então contemplá-lo do alto.  
 – Continua com o punhal encravado no peito como na minha estória...  
 Com as duas mãos tirei o punhal, fazendo com que ele soltasse um gemido.  
 – Vou levá-lo de volta.

– Impossível! – explodiu de repente.

Depois, abaixando a cabeça:

– Não faço mais parte de seu conto.

Retirei as mãos do seu ombro. Ele se levantou e limpou os joelhos. Em seguida, agitou as mãos olhando em direção à calçada contrária.

Aos poucos enxerguei, do outro lado do beco, uma figura ajoelhando-se. Meu antagonista dirigiu-se para lá, sumindo em meio à névoa. (TATAGIBA, 1980, p. 90).

Ao “contemplá-lo do alto”, o autor confere à sua personagem certa superioridade, aquela que cai por terra quando a “personagem-personagem” revela a sua autonomia, sua autoridade frente ao texto. Não por acaso, ele é um “antagonista”, um opositor. Se, neste momento, tirássemos do plano do ficcional a figura do autor, perceberíamos que a estrutura peculiar da ficção só se constitui pela personagem. Sobre isso, discorre Antonio Candido:

Ademais, personagens, ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. O próprio disfarce costuma patentear o cunho de disfarce. Esta “franqueza” quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional. (CANDIDO, 2007, p. 21).

Embora o “protagonista” faça parte dessa constituição, a coincidência onomástica dos termos funcionais da narrativa confundem o leitor desprovido de atenção, cuja fatalidade maior é se perder pelas fendas do texto. Por isso, é importante perceber que a falta de nomes para ambas as personagens, a diminuta história desse estranho encontro, um não-encontro, e o embate de seres que, a princípio, possuem naturezas distintas, faz com que ocorra tanto uma análise aproximativa, mesmo que superficial, do autor Fernando Tatagiba com a “personagem-autor”, quanto um mergulho profundo na ficção desencontrada, embaraçada e irônica.

O jogo ficcional sugere múltiplas interpretações. Há uma projeção do “eu” interno ao texto (autor e personagem) para o “eu” externo ao texto (escritor e leitor). Não há como negar que a escrita se constrói por meio do escritor, mas o movimento inverso também ocorre; o mesmo acontece ao leitor, que lê e “é lido” por ele mesmo. Aqui, duas considerações são fundamentais: a primeira concerne às consequências de uma autoconstrução deste “eu” por meio da escrita. Observemos a maneira como se finaliza o conto de Tatagiba:

– Procure outro. Não retornarei para seu conto. Agora possuo meus próprios personagens.

– Volte! Você não pode me deixar.

– Nos encontraremos outras vezes. Também vivo assim, pelas ruas escuras, procurando por aqueles que fogem...  
 Virei os olhos para o sobrado: uma mulher à janela, provavelmente acordada devido ao vozerio.  
 Verifiquei que meu ex-personagem, no outro lado, arrastava algo. Depois, sumiu na esquina. (TATAGIBA, 1980, p. 90).

Ocorre que a percepção de si é mesmo o efeito maior desse movimento intenso de criação, a criação literária, mas também a manifestação de subjetividades, a estruturação de um eu que é reconhecido no e pelo outro, que “também vive assim”. Autor e personagem se igualam, se estranham e se constroem, na medida em que reafirmam esse campo escorregadio e movediço da ficção.

Em segundo lugar, o texto inspira a ideia da quebra do paradigma da ficção – um herói que se vê anti-herói, fazendo da personagem uma ex-personagem, assombrando seu autor desesperado por terminar um conto. Tal rompimento pode se tornar interessante aos olhos do leitor, visto como a personagem absoluta da história, também superior, agente dessa inversão mítica proposta por Barthes: “o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita” (BARTHES, 1987, p. 53). Como se fosse uma vontade do leitor de mudar o foco da escrita, um desejo profundo de ver os papéis invertidos – se não é isso que a literatura nos oferece, ou seja, colocarmo-nos no lugar do outro –, esse momento é, assim, satisfatório. O leitor é como um espectador do drama. Nesse contexto, por que não se sentir um herói por ter vencido seu próprio autor e, finalmente, se “libertado” de seu gesto narcísico da escrita?

Assim, é ao final, após a leitura, no fechar do livro, que os movimentos de “Desencontro” constituem alguma parte do sujeito que sou, um leitor. Entretanto, é pertinente pensar que, do mesmo modo como ocorre no conto de Tatagiba, a figura do autor não some totalmente de seu texto, e parece, ao propor se ofuscar, se reerguer como protagonista de sua história, seja ela qual for. Muitas vezes, essas categorias desencontram-se, bastando a escrita a si mesma, pois “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Não para de desaparecer porque qual é a importância de quem fala? A crítica já se apoderou muitas vezes dessa questão que continua a assombrar os estudos contemporâneos. O mais importante, todavia, é a função estabelecida pela figura do autor, principalmente no conto analisado nesta seção.

Sob o olhar de Michel Foucault, que discorre sobre a noção de autor a partir dessa da relação entre texto e autor, compreende-se que este último possui um nome. O filósofo quer alertar, ao lidar com “a função do autor”, que o autor está além do que ele é como homem e como qualquer outro papel. Esse pensamento vai de encontro àquele humanista que persiste ao leitor comum, qual seja, a autoria humana. Em “Desencontro”, o autor que aparece como personagem não possui nome, assim como a personagem que se torna autor. Mas para atingir a função de autor, e adquirir seu respectivo nome próprio, são necessários “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 274). Não conseguir um nome é desaparecer dessa função, logo, ter um discurso sem a esperada atividade, talvez porque se vive “pelas ruas escuras, procurando por aqueles que fogem...”, e também porque a função do autor é definida “por uma série de operações específicas e complexas: ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos” (FOUCAULT, 2001, p. 279-280).

Não é possível afirmar que a figura autoral dentro deste trabalho seja de total ineficácia para as análises propostas. Porém, a posição de Fernando Tatagiba aqui verificada está relacionada com o “seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2001, p. 287). O autor, enquanto sujeito da escrita, é observado aqui com a premissa de que sua função deve ser encarada por meio do discurso e, sobretudo, pela sua urgência para a escrita, ou seja, a necessidade de produzir uma fala emudecida.

Como se verá adiante, o discurso tatagibiano buscou artifícios já vistos anteriormente em obras regionalistas, que é o elemento pitoresco. Mas, quando alia a isso um artefato sobrenatural, o texto se torna significativo no que diz respeito, principalmente, à subversão das leis da realidade. Não se pode esquecer, contudo, que o discurso tem suas configurações formais. A poesia concreta, por exemplo, foi um movimento que rompeu com o contorno poético tradicional e a postura dos concretistas se expressa de maneira firmada até os dias atuais. Influenciado por essa possibilidade de variação da forma, o discurso de Tatagiba encontra no concretismo a fonte para modelar seus contos.

### 3 AS MÚLTIPLAS FACES DO INSÓLITO E DA VISUALIDADE EM *O SOL NO CÉU DA BOCA*

#### 3.1 OS CONTOS INSÓLITOS

¿Qué es la magia? Es una causalidad distinta. Es suponer que, además de las relaciones causales que conocemos, hay otra relación causal.

Jorge Luis Borges

O termo insólito, utilizado neste contexto, refere-se à natureza de alguns contos que serão analisados em seguida, e fará parte desta seção como estratégia operacional, pois é uma categoria ampla capaz de contemplar os temas de *O.S.C.B.* sem prejuízos, em suas vertentes mais conhecidas: o Maravilhoso, o Estranho, o Absurdo, o Sobrenatural e o Fantástico. O Insólito Ficcional será o guia para as outras teorias que virão porque se trata daquilo que é incomum – de uma situação que foge do costumeiro e do ordinário das coisas, inesperado, raro, descomunal, inaudito, inusual, enfim, é aquilo que se considera anormal diante de certa posição cultural e comportamental, imprevisível e surpreendente para determinadas leis –, sendo então o eixo interpretativo deste trabalho, onde se pode reconhecer que os contos analisados terão sempre algum aspecto desconcertante e, muitas vezes, inexplicável quando utilizamos somente as referências que se encontram ao alcance da realidade empírica e palpável.

Fernando Tatagiba não foi inaugural em sua “literatura do insólito” no Espírito Santo. Adelpho Poli Monjardim (1903-2003) escreveu notórias obras com essa nuance, como *Novelas sombrias* (1942), *A torre do silêncio* (1944) e *Contos fantásticos* (1990); e teve, também, contos publicados em coletâneas, como *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003). No entanto, no que tange às estratégias discursivas, há certas distinções entre ambos os autores, já que Monjardim se aproximou dos traços clássicos da literatura fantástica americana, enquanto Tatagiba procurou romper com qualquer viés tradicional. Segundo Francisco Aurélio Ribeiro, “Estranha e fragmentada é a forma dos contos; **insólito** e **absurdo** é o cotidiano dos personagens de Tatagiba, como o são os de Kafka” (RIBEIRO, 1990, p. 38, grifos meus).

Dentro das diversas vertentes teóricas nas quais já se insere o insólito, seja propriamente literário ou mesmo cinematográfico, busca-se, neste trabalho, um ponto chave das teorias, a fim de seguir o foco que é a análise dos contos que possuem essa

essencialidade do inesperado – se pensado diante dos moldes de construções ficcionais. Na maioria das vezes, o insólito surge nessas teorias apenas como suporte, pois suas análises pretendem ir além, quer dizer, buscam alcançar algum gênero ou experiência de gênero, como é o caso das inúmeras tentativas de homogeneização do Fantástico. A “Literatura Fantástica” convive com suas inúmeras definições, modificando-se a cada recriação literária que se destaca, e também a cada teórico que pretende se debruçar sobre todas as questões que os estudiosos do assunto trazem à baila. É por isso que, como o leitor verá, será dedicado um capítulo, posteriormente, para a explanação do tema do Fantástico.

É inegável a manifestação do Insólito Ficcional nessas teorias e críticas literárias, cujas discussões tangenciam a clara possibilidade de classificar o insólito como um discurso – um tipo discursivo, em detrimento da constituição de um gênero. Flavio García (2012) incita essa discussão a partir de um repertório teórico bastante estruturado, afirmando:

É certo que a teoria e a crítica literárias têm em conta a importância da manifestação do insólito ficcional no sistema literário fantástico – ou insólito, para que se alcance, com o emprego deste termo, maior abrangência, como tentou fazer Filipe Furtado com as denominações “literatura do sobrenatural” ou “discursos do metaempírico”. [...] ainda é tarefa árdua definir esse traço da narrativa que, manifestado na construção de quaisquer de suas categorias – personagens, tempo ou espaço, e mesmo na estruturação das ações – interfere para/na *poiésis* – Poética –, aqui empregado em oposição à *aisthesis* – Estética. (GARCÍA, 2012, p. 23).

É com esse amparo quase irrestrito que se desenvolve a análise a seguir, preocupada em dar conta das arestas encontradas nos textos tatagibianos que, embora estejam mesmo imersos no insólito, apresentam construções insólitas nas três categorias assinaladas por García (personagens, tempo ou espaço). À maneira de Filipe Furtado, citado acima, busca-se o genérico do texto, já que o insólito é englobante mas também decisivo em sua irrupção textual, a fim de desencadear discussões mais perspicazes no capítulo posterior.

As manifestações textuais que contemplam esse teor insólito não deixam de ser conglomerados de temas do imaginário social e cultural e fazem com que os limites do mundo empírico sejam colocados em prática. Isso quer dizer que o leitor pode realmente refletir sobre esses limites e seu imaginário tem especial papel em suas decisões. Outrossim, existe a dificuldade em fechar o tema em uma só classificação e constituição, ou seja, torná-lo gênero, mesmo porque um gênero é sempre transitório,

refém de uma época e de pensamentos mutáveis. Por outro lado, a reflexão do leitor passa ao longo das fronteiras de real e de ficcional. As instâncias da realidade e da ficção não devem ser localizadas aqui como opostas nem complementares porque a ficção literária não se pretende um registro da realidade. Procurando identificar o elemento fictício dos textos ficcionais, Wolfgang Iser afirma que a ficção possui elementos do real, “sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem um caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, p. 957).

Primeiramente, não é difícil assimilar os elementos encontrados em uma leitura às condições cotidianas que existem para nós, e isso é simples de entender porque a literatura não pode recorrer a outras instâncias senão às reconhecíveis e possíveis, reais. O que um texto literário faz, então, é repetir a realidade vivencial. Mas, além disso, associa a essa realidade o imaginário, o qual é um efeito daquilo construído textualmente. Diante dessa tríade indissociável – o fictício, o real e o imaginário –, Iser propõe que a repetição da realidade praticada no texto ficcional é um *ato de fingir*, “pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto” (ISER, 2002, p. 958).

Em segundo lugar, o texto literário propicia um leque de interpretações de forma que mesmo em se tratando de uma narrativa com eixo sobrenatural, como é caso dos contos aqui analisados, é possível que o leitor recorra à explicação de eventos como o sonho ou o acaso, por exemplo, ou até mesmo atinja o plano do simbólico. Ou seja, um acontecimento aparentemente incomum pode ter ocorrido dentro de um sonho – porque os sonhos distorcem a realidade – ou pode ser fruto de uma coincidência, não de uma causalidade sobrenatural. No conto “Passageiros” (TATAGIBA, 1980, p. 26-28), por exemplo, pode-se afirmar que o velho, como “se dirigiu para a primeira casa que avistou”, foi vítima do acaso ao encontrar uma moradia onde todos os habitantes estavam mortos. Por outro lado, podemos supor que de todas as casas em que a personagem entrasse ou seria sempre a mesma casa, ou teria a mesma composição, visto que o próprio velho já estava também morto.

O conto citado engloba as características do insólito pelo seu universo situacional, qual seja, um mundo descoberto após a morte, onde seus habitantes mortos têm uma função

importante: permitir que os vivos sonhem, fazendo parte de seus sonhos. Há uma personagem central, o descobridor desse mundo: um velho a caminho de um “sonho agradável de eternidade”. Ele observa pássaros negros que cruzam o céu e, cansado pela “viagem”, segue até uma casa cuja anfitriã é uma mulher “linda e seminua” e, portanto, irresistível e instigante. Mas a casa surpreende tanto pela multidão que abriga, pois são “centenas de seres de todos os tipos e tamanhos” (TATAGIBA, 1980, p. 26), quanto pelos seus “corredores [que] se bifurcam em precipícios, cemitérios, ruas escuras e alamedas” (TATAGIBA, 1980, p. 26).

Os sonhos são “lentas e solitárias viagens noturnas” (TATAGIBA, 1980, p. 26) e, também, são a força-motriz da vida. Isso significa que, nessa narrativa em específico, aquele que morre deixa de sonhar e, ainda, torna-se mais uma personagem onírica. O homem recebe explicações: “– Nós somos os personagens de seus sonhos, velho, ao longo dos anos de sua vida” e “– Agora não somos mais protagonistas de suas noites, pois o senhor também, a partir de hoje, se transformará em personagem de sonhos de outros homens” (TATAGIBA, 1980, p. 27). Estabelece-se uma ligeira tensão quando há o reconhecimento dessas pessoas e, assim, a confirmação do que é dito. Todavia, esses mortos se confundem na mente do abatido senhor que, apesar de ficar convencido, mantém-se em estranhamento. Uma das causas para a ocorrência disso é ausência de nomes, muito recorrente na obra tatagibiana, conforme já visto. Assim, por exemplo, “três meninos nus”, que surgem para segurar as mãos do homem, são mais algumas personagens sem outras atribuições, embora se permita imaginá-las figuras angelicais pela atmosfera criada.

Em “Passageiros”, o mundo empírico encontra-se em paralelo – não é nem ao menos questionado (Por que estou aqui? Como pode haver um mundo como este?), enquanto que o mundo sonhado (distorção do real) ou o “mundo dos mortos” está centralizado. Assim, o que se percebe, neste momento, é a elaboração de uma lei inerente ao texto que foge às leis naturais, quais sejam, a visão humana, a percepção que se tem do “mundo real”. A simples atitude da personagem (ou do próprio narrador) em não colocar questões para o leitor relaciona-se com um ato de banalização, uma função atribuída comumente às narrativas contemporâneas envolvidas com o tema do insólito. O “insólito banalizado” pretende “revelar o cotidiano e ressignificá-lo. O processo por que passa na percepção pelos seres de papel – narrador, narratário e personagens – é o da banalização de sua ocorrência” (BATISTA, 2007, p. 55).



Seguindo essa banalização, tão frequente na literatura de Murilo Rubião (1916-1991) – em *O ex-mágico* (1947), por exemplo – outros acontecimentos insólitos preenchem o conto de Tatagiba, como ficar grudado em uma cadeira, “sem poder se mover, como nos sonhos”; e a aparição de uma “sombra gorda” que ordena o prosseguimento de mais “outra noite de trabalho”. Não há outra saída senão “trabalhar” nos sonhos dos vivos e, para isso, é necessário fantasiar-se e seguir o que indica a “agenda colocada na parede”. O velho, ainda confuso, encontra-se com a “passageira de seus sonhos infantis” e só assim compreende tudo aquilo, “sem mais perplexidade, sem mais angústia”.

“Em que direção seguir, em que sonho penetrar?” é a grande dúvida dos seres mortos deste enredo, mas, em sua ambiguidade, interliga-se ao mote de perguntas existenciais dos seres humanos e vivos. A metáfora da viagem, tão presente quando é a própria vida que se discute, refaz-se nesse conto, dando ênfase às personagens da vida e da morte no sonho. Este, por sua vez, uma extensão da realidade ou do desejo real, é palco para a continuação da existência.

O insólito aparece em “Passageiros” como elemento basilar de uma série de acontecimentos e o principal tema do conto, o sonho, suscita questionamentos não explicitados no próprio texto, mas sugeridos pelas manifestações sobrenaturais, porque essas causam determinado abalo, que não fica preso ao momento da leitura apenas. Isso significa que o insólito não é somente um ornamento estético, já que

rompe com o sobrenatural – não pertencente à esfera ôptica, natural – e com o extraordinário – fora de uma dada ordem – e é visto não como a simples inserção de elementos da fantasmagoria, mas como força que desfaz ou repensa o sólido, tradicionalmente visto como real apreensível, advindo da vivência cotidiana dos leitores reais, em consonância com o senso comum racional. O insólito representar-se-ia por um conjunto de elementos da construção da narrativa que marcariam os textos com sua presença enquanto representação de uma concepção diversa do sólido, formando um mundo em que as verdades do universo familiar e previsível dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam alteradas. (BATISTA, 2007, p. 46).

A alteração também ocorre em nível aparentemente contraditório: a realidade excessiva. A literatura realista, em sua completa atividade, produz impactos de leitura com processos de criação compatíveis com a realidade em estado natural, mas a *mimese*, nesse caso, encontra sua maior expressão no “real verdadeiro”, que seria um excesso de realidade, a natureza “nua e crua”. Se por um lado a literatura se vale da realidade para a criação de seus mundos, por outro o realismo cria uma realidade deformadora a partir dessa arregimentação “excessiva” do real. Porém, longe de sua face objetiva, o realismo

aqui pontuado é o mesmo de que fala Antonio Candido (1999, p. 96) quando disserta sobre o caráter das obras de Rubem Fonseca (1925) e de João Antônio (1937-1996). Trata-se de uma “mutação do realismo”, na qual se pode perceber a aproximação à linguagem falada, com o intuito de recriar a linguagem “dos marginais urbanos, os boêmios e em geral aqueles considerados ‘escória da sociedade’”, sob o entendimento de que essa “violência da linguagem se associa à violência dos assuntos” apresentados à realidade brasileira. Conforme Candido (1999, p. 96), “Numa sociedade brutal como a nossa, onde as diferenças econômicas são máximas e é monstruosa a presença da miséria, rural e urbana, o escritor reage adotando quase iconicamente uma escrita adequada”.

Em “A sombra do cão” (TATAGIBA, 1980, p. 33-36), embora o primeiro instante da leitura tenha já seus indícios de transgressão do natural – “Sorento saiu do elevador. Achou estranho, pois passou a tarde inteira dentro dele para chegar ao 10º andar” (TATAGIBA, 1980, p. 33) –, a situação do conto apresenta-se totalmente dentro das leis da natureza. Aos olhos do leitor, então, o conto aborda um tema inserido na sua realidade e, mais ainda, trata-se de uma realidade completamente dolorosa por ser “tão real”. O ponto situacional de que se fala aqui é a espera árdua em hospitais, clínicas e ambulatórios no espaço brasileiro. Tatagiba utiliza a constatação da precariedade visível na Saúde do país para colocar em funcionamento o confronto de ideias formuladas pela sociedade. Segundo esse mecanismo, o conto expõe as diversas dificuldades recorrentes nesses locais e é nesse sentido que a realidade deformadora cria seu intervalo, como um ingrediente a mais para a narrativa. A esse respeito, a título de exemplo, considere-se a seguinte passagem do livro:

No corredor, encontravam-se centenas de pessoas espremidas, amontoadas nos cantos, sentadas no chão, aglomeradas de encontro à parede, deitados ao fundo. [...] Sorento andou por entre os insólitos seres que aguardavam a vinda, bastante improvável 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 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. (TATAGIBA, 1980, p. 33-34).

Se em “Passageiros” o insólito pode ser apreendido do tempo e do espaço, porque se trata de um local encontrado no *post mortem*, em “A sombra do cão” o espaço é experienciável na realidade, enquanto o tempo oscila entre o absurdo e o possível, e as

personagens ou estão “aparentemente mortas”, ou sofrendo consequências de doenças ou, ainda, possuem características insólitas, como a anã supracitada. Também há as personagens grotescas, como uma enfermeira “corcunda e sem uma das pernas”.

O próprio Sorento, personagem principal, aquele que desbrava o hospital com seu olhar panorâmico e atento, por diversas vezes, põe em dúvida sua equação com a natureza (física). Sua mobilidade (“desceu do ombro do senhor gordo”) e capacidade (“Tirou os homens um a um, colocando-os deitados e sentados em cima dos outros”) são questionáveis, colocando-se, em paralelo, ao título do conto. O narrador onisciente parece sugerir uma sombra vagante ou um cão (Sorento) – para enfatizar o caráter animalista do conto – que se mostra consciente, talvez humano. Não obstante, em certo momento, pode-se compreender mais uma “sombra de cão” no trecho: “(...) sem querer, bateu com a mão na cabeça de um menino, sentado no cimento frio, abraçado a um cão negro e velho e olhando para a fotografia de um monge dependurada na parede” (TATAGIBA, 1980, p. 35).

O conto “Inventário” (TATAGIBA, 1980, p. 45-46), por sua vez, apresenta a estrutura de uma cena cinematográfica, na qual o narrador faz o papel de roteirista ou diretor, sugerindo ao leitor – o espectador – que imagine a sequência de suas imagens, a sua montagem. O conto inicia-se com o enquadramento da cena (“Rua deserta. Madrugada de domingo”) e é composto de sete cenas ou, pode-se dizer, “tomadas”. O elemento insólito aproxima-se do mesmo aspecto deformador dos contos anteriores, provocando desconforto, inquietude, angústia, e até mesmo repugnância: “Imaginem 7 mulheres grávidas, de vestidos cinzentos, descendo a Rua Sete puxando 7 cadeiras de rodas. E que nestas cadeiras se encontrem 7 meninas paraplégicas. De suas bocas desce um líquido amarelo” (TATAGIBA, 1980, p. 45).

A natureza sórdida das personagens não ultrapassa a região fronteira do “possível”, mas sugere a mesma patologia experimentada nas personagens de Breno Accioly (1921-1966), autor do conhecido conto “João Urso” – esta personagem ria-se doentamente – e de *Cogumelos* (1949), *Maria Pudim* (1955), *Dunas* (1955) e *Os Cata-Ventos* (1962). Intenta-se extrapolar qualquer naturalidade do texto, e suas palavras terminam por ser verdadeiras agulhas para o leitor, incomodando, perturbando, impressionando. Há, muitas vezes, repulsa ou porque os julgamentos se tornam agudos demais, ou porque a sinestesia presente no texto pode resultar em náuseas. Essas duas formas de permitir o

desacolhimento do texto – juntas ou separadas – são encontradas em diversos momentos da leitura tatagibiana. Em “Inventário”, o nojo irrompe a narrativa com destreza (também encontrada no romance *O cheiro do ralo*, obra de 2002, de Lourenço Mutarelli), por exemplo em “Conjeturem que 7 bêbados, procedentes da praça Costa Pereira, vomitem no cenário, enquanto a ventania leva para longe a multidão inventada ou em “Não esqueçam o vermelho-sangue” e “Nem os acordes sonoros dum bando de moscas que surgiu para rondar o marrom-vômito” (TATAGIBA, 1980, p. 45).

“Inventário” expõe uma coleção de seres que são manipulados conforme atores de uma cena a exhibir a imundície da alma humana, como socar “as cabeças das crianças doentes” e pisar “nos corpos caídos na rua” (TATAGIBA, 1980, p. 45). Neste conto, crianças doentes se transformam em objetos que “deslizam descontrolados. Como nos desenhos animados” (TATAGIBA, 1980, p. 45), mas tudo parece apenas uma sugestão imaginativa. Por esse motivo, o insólito ficcional participa de um jogo irônico, traço determinante da narrativa tatagibiana que será mais bem analisado no quarto capítulo. Porém, vale ressaltar que o narrador também convida o leitor a participar da história, como se vê em:

Escutem o relógio badalando sete horas.  
Vejam o dia clareando, a fantasia se escondendo embaixo das sombras. E os componentes das miragens desaparecendo na esquina de uma pintura.  
Enquanto as 7 mulheres grávidas sobem a rua Sete levando 7 cadeiras de rodas contendo 7 meninas paralíticas. (TATAGIBA, 1980, p. 46).

O trecho acima evidencia, pelo menos, duas proposições: a noite é condição para a possibilidade da desordem e a fantasia está presente no inquietante. Embora sejam “mulheres” e “crianças”, são “componentes das miragens” porque habitam a noite e do dia se escondem como sombras. Em contrapartida, aqueles que surgem com a luz matinal (“senhoras apressadas sobraçando bolsas, homens engravatados andando rapidamente, velhos suspirando por um retorno no tempo”) são “friorentas criaturas” que “surgem do nada”. “Gente semelhante a esboços feitos a bico de pena”: eis a definição irônica dos humanos que, com o filme diurno não passam de “figurantes assustados”, “Como se tivessem engolido a madrugada” (TATAGIBA, 1980, p. 46).

Já que o insólito é também o inesperado, mais um ponto dessa natureza a ser assinalado em “Inventário” dialoga com outro conto, chamado “Sétima dimensão”. Neste último, o número sete aparece apenas em seu título, ganhando particular significado e, no primeiro, o número sete aparece para quantificar quase tudo. O efeito disso é o

improvável, que contrasta com uma evidência verdadeira, dentre outras: enquanto “77 componentes do aglomerado humano” pisam “nos corpos caídos na rua” (TATAGIBA, 1980, p. 45), a “rua Sete<sup>15</sup>” faz parte do cenário, contribuindo para a recorrência insólita da repetição, mas jogando com as fronteiras do possível e do impossível.

Da mesma forma como essas grandezas encontradas em “Inventário” distorcem a realidade em prol do efeito dado ao número 7, outras maneiras insólitas se aproximam dessa característica da obra, que não esconde sua faceta paradoxal. Ou melhor, no momento em que entramos nos limites do insólito, podemos suspeitar que também se trata de um paradoxo. A mudança de papéis, por exemplo, presenciada em “Inventário” e em outros contos analisados mais à frente, é mesmo tão paradoxal quanto insólita, já que os “papéis” são formas sistematizadas socialmente e, se invertidos, provocam incômodo de toda espécie. Heidrun Krieger, em artigo intitulado “Insólito: um termo relacional”, visualiza essa aproximação:

É neste sentido que paradoxos – semelhantes em seus efeitos aos fenômenos insólitos – exibem algo de escandaloso porque afrontam horizontes de expectativa produzindo espanto e desconcerto que demandam respostas originais. Ainda que inseridos em nossos sistemas de pensamento, deles se destacam como anomalias causando desconforto que precisa ser aplainado, seja por sua dissolução, pela rejeição ou pela reformulação de partes do nosso acervo cultural e de nossas heranças conceituais. (KRIEGER, 2012, p. 41).

O conto “Sétima dimensão” (TATAGIBA, 1980, p. 65) inicia, assim, desde o seu título, a alusão ao fator insólito porque é um espaço inabitável. As crenças nos dizem que a dimensão divina não pode ser alcançada por qualquer outro ser senão por um deus. Entretanto, o pequeno conto de Tatagiba traz, nesse espaço, anões que buscam “o verdadeiro rosto de Deus”. O texto investe na existência de imaginários populares, assemelhando-se os anões aos gnomos descritos por Jorge Luis Borges em *O livro dos seres imaginários* (2007). As personagens possuem, então, algo de sobrenatural por participarem da sétima dimensão e somarem a isso uma imaginação alimentada por séculos.

Nessa sequência, o conto que sucede “Sétima dimensão”, em nossa análise e em *O.S.C.B.*, chama-se “Fio de Ariadne” (TATAGIBA, 1980, p. 66-67). Esta narrativa, a mais intrigante desta série que aqui exponho, guarda um mistério articulado por um narrador que parece observador, mas que participa do momento principal, o enlace

---

<sup>15</sup> A Rua Sete é uma importante rua de Vitória, no Espírito Santo.

insólito. Ao relatar a abordagem de alguns estranhos à casa do vizinho, esse narrador aparece como examinador da situação, estando perto, percebendo os gestos, as intenções. Ele se refere ao seu vizinho como “um velho” e “o morador”, ou seja, como um estranho – tal como são aqueles que chegaram à residência vizinha. “Fio de Ariadne” inicia-se assim:

De repente, surgem na estrada três homens seguidos de perto por uma criança. Apertam a campainha da casa ao lado de onde residio. Ninguém atende. Batem na porta e esperam.

Esperam.

Um velho coloca a cabeça na fresta.

E tenta perguntar alguma coisa:

– ?

– Viemos desentupir o cano de descarga. – falam os três homens e a criança ao mesmo tempo.

Segurando a porta, o morador esboça outra pergunta:

– ? (TATAGIBA, 1980, p. 66).

O insólito também é aquilo que acontece “de repente”, assim como se inicia o conto e, de igual maneira, como parece se construir boa parte dessas histórias vindas do céu da boca, vindas do inesperado, do imprevisto, do improvisado. A mudez interrogativa do vizinho também acrescenta corpo à matéria insólita, de tal forma que persistem as dúvidas, bem como sanciona a ideia da voz subalterna silenciada. O mesmo artifício é utilizado no conto “Palavras cruzadas” (TATAGIBA, 1980, p. 60-62), no qual encontramos uma exclamação como fala.

Com isso, o fio que vai tecendo o texto procura ser resolvido ao final, assim como é o fio do mito grego sobre a heroína Ariadne. Embora a lenda dessa princesa expresse, atualmente, bastante lógica no que diz respeito à utilização de “seu fio”, o conto de Tatagiba descarta essa possibilidade racional precisamente no momento-chave para o insólito irromper do (ou romper o) fio condutor da coesão e da coerência reais. É porque, a partir desse momento, intenta-se esclarecer o primeiro grande acontecimento insólito do conto: “Nesse instante, um cão passou na rua, um animal grande e negro. Atravessou de tal modo entre o sol e os que se encontravam à porta da casa ao lado da minha, conseguindo, com sua sombra, apagá-los temporariamente de minha memória” (TATAGIBA, 1980, p. 67). Ora, o narrador informou a sequência com que se abeiravam os “estranhos” à casa vizinha, do seu ponto de vista, por meio de sua memória. Esta, por sua vez, perdeu-se com a passagem de um cão, “uma simples sombra de um vira-lata”.

Eis a primeira parte desse grande insólito de “Fio de Ariadne”: a capacidade de um cão, com sua sombra – um outro ou o mesmo Sorento de “A sombra do cão” –, de eliminar lembranças e modificar enredos. A segunda parte está situada na intenção de desembaraço, pois há, de fato, a elucidação de todos os problemas até então colhidos pelo possível leitor. E é justamente essa explicação obscura que confirma o insólito, ou seja, aquilo que não se pode explicar por meio da lógica real, factual:

[...] fui informado pelo interrogativo vizinho que os homens e as crianças nada mais foram do que sequência de um sonho que ele teve deitado na poltrona da sala. Mas que, **realmente**, havia passado um cão negro na rua, e que a sombra do animal impediu que os personagens de seu sonho o convencessem a deixá-los limpar o cano de descarga. (TATAGIBA, 1980, p. 67, grifo meu).

Se todos os acontecimentos informados pelo narrador tivessem se originado do vizinho, a dúvida estava resolvida: tudo não passou de um sonho. Todavia, o narrador, que nunca foi somente observador da trama, presenciou os “visitantes” e, depois, o cão a passar na rua. Para confirmar esse dado, vejamos: “No dia seguinte, impressionado com o fato de que uma simples sombra de um vira-lata pudesse fazer desaparecer tantas pessoas (...)” (TATAGIBA, 1980, p. 67), ou seja, nessa passagem, o narrador admite ter visto “tantas pessoas”, assim como anteriormente narrou suas atitudes. Dessa forma, não há dúvidas de que a solução do conto tatagibiano está em manter o insólito como elemento firme e constante, pois o narrador termina por acessar o sonho de seu vizinho, havendo, então, a sustentação do impossível.

Essa insistência ocorre também no conto “Convulsão”. Embora o leitor possa imaginar que ao final da leitura há a eliminação do insólito, a narrativa retoma seu começo, persistindo na problemática indefinível do natural e do sobrenatural, como um *ouroboros* narrativo, um insólito eterno que não volta a limitar-se ao possível. “Convulsão” apresenta uma personagem que se depara com sua própria nota de falecimento no jornal matutino, uma personagem morta que não se conforma com sua morte. O conto é, pois, um relato de um Ser irreal, cuja alma ainda não saiu do plano terreno e que, por isso, é vista pelos outros personagens, que estão vivos – mas não demonstram espanto diante do exposto. Há, abaixo, um exemplo de diálogo entre a personagem morta e sua esposa:

– Maria, Maria... me compreenda... É verdade que li no jornal a nota de falecimento com meu nome, mas isto é um lamentável equívoco.

- Acalme-se Eulálio. Já mandei trazer o caixão. É forrado, como você gostaria que fosse enterrado.
- Meu Deus! Será que fiquei louco? Todos estão pensando que morri! Vão acabar me enterrando vivo! (TATAGIBA, 1980, p. 73).

“Será que fiquei louco?” não deixa de ser uma dúvida também do leitor, que não sabe como resolver este impasse narrativo: afinal, a personagem está ou não está morta? Por outro lado, a naturalidade com que os outros se dirigem para Eulálio também contribui para esta dúvida, só se inserindo ao âmbito do insólito quando se encerra a narrativa, visto que descobrimos então a repetição da descoberta da morte. Mas nada disso parece tão bem resolvido porque o recurso da repetição sugere apenas a retomada das mesmas dúvidas, podendo o leitor decidir por manter-se no eterno questionamento. Vale acrescentar mais uma forma que o autor usa para alcançar a atmosfera insólita: por uma sugestão da própria personagem, a leitura pode ser levada à interpretação do onírico, quer dizer, tudo o que ocorreu até então fazia parte de um sonho ou, como afirma o próprio Eulálio, um “pesadelo que tivera durante toda a noite”. Mas é logo em seguida que tudo volta a ser como era e o conto se encerra em *déjà vu*, ganhando vida justamente na ideia da morte, pois é um conto que jamais termina e, também por isso, elabora-se no insólito amplamente.

A análise deste primeiro tópico não se fecha, mas deixa rastro com a leitura de mais dois contos: “O olho no espelho” (TATAGIBA, 1980, p. 84-85) e “Inquilinos do vento” (TATAGIBA, 1980, p. 86-89). Ambos podem ser lidos sob a perspectiva da sintonia, porque possuem similaridades, completudes. O primeiro consiste na curta história de uma família que se vê, aos poucos, fora de sua própria casa. O processo de mudança residencial ocorre ainda dentro da casa quando a nova empregada resolve trocar os móveis e a cor das paredes. Ocorre que, apesar de haver espanto (“Os moradores se espantam com a mudança do ambiente”), a atitude arbitrária da empregada – estranha empregada, aliás, que chega à casa sem ser chamada – não é questionada. A situação se agrava e imediatamente nos deparamos com o clímax:

- Ao voltar da praia, os familiares batem à porta e ninguém atende.
- Estranham: é de praxe deixar a porta apenas encostada.
- A empregada surge:
  - Que desejam vocês?
  - Ora, Maria, deixe de brincadeira que nós queremos entrar.
  - Acho que vocês se enganaram de número. Moro aqui sozinha. Não os conheço.
- Todos da família colocam-se no vão da porta e olham: aquele interior não mais se parece com o deles.
- Uma das crianças repara na mudança das cores.



– Vocês se enganaram. Moro aqui há mais de onze anos. – finalizou Maria.  
E bateu a porta e foi cuidar de seus afazeres. (TATAGIBA, 1980, p. 85).

Mais uma vez, invertidos os papéis, como num espelho, os personagens, sem exceção, agem de forma absolutamente natural. A tratar todos os procedimentos do conto como introduzidos na realidade, tudo se torna insólito, já que a apatia chega ao extremo sem qualquer reação: “E eles retornaram à areia e armaram a barraca. E se sentaram olhando o mar” (TATAGIBA, 1980, p. 85). O insólito se configura, então, por meio da expectativa inesperada dos personagens. Parece mesmo possível que esses personagens tenham se tornado os “Inquilinos do vento” – título do último conto a ser analisado nesta seção. Isso porque o conto expõe “os estranhos” que chegam e se instalam “sem dizer uma palavra”. Com outro conto em forma de relato – e, inclusive, com a forma estrutural de diário –, sabemos de seu narrador que não há qualquer antecedente desses seres, pois ele não sabe “de onde vieram nem para onde iriam”. Mais uma vez, aquilo que acontece “de repente” inicia insolitamente a história, como num descompromisso com a afirmação, gerando uma narrativa duvidosa em suas proposições.

O elemento insólito conjectura-se ainda na composição desses “inquilinos”, cada qual com sua característica (in)comum: “Uma mulher gorda e imbecil, um homem silencioso e duas crianças excêntricas”. E todos “não param de rir. Riem até mesmo quando dormem. Um riso baixo e sem sentido” (TATAGIBA, 1980, p. 86). Sem sentido, ou seja, fora do eixo-senso, ex-cêntrico, *non sense*. O riso sardônico se aproxima daquilo que é incontido, irreprimido, mas também pode se tornar assustador porque incontrolável. E também porque passa a ser uma resposta que, talvez, beire à loucura, – ou vai ao outro extremo, o silêncio: “Esperei uma tarde em que se reuniram para perguntar quem eram eles. Não houve resposta. Apenas uma gargalhada ressoou no vazio. Todos riam ao mesmo tempo. E mais nada. Depois de alguns minutos, novamente o silêncio” (TATAGIBA, 1980, p. 86).

Pretende-se, em “Inquilinos do Vento”, ser possível nos limites do insólito, de acordo com suas exigências. Por isso, somos informados de que as crianças “passaram a andar pelo teto”. As leis da gravidade não se aplicam a este mundo insólito. Mas a possibilidade de habitar espaços alheios, à semelhança dos ventos, faz parte da ficção tatagibiana. Os mundos recriados evidenciam um insólito ficcional a partir da naturalização. Neste último conto, por exemplo, estranhos inquilinos tomam a cena, mas agem de maneira receptível ao narrador (“Eles se incorporaram aos objetos sem que eu

notasse”). É, ao mesmo tempo, um alívio: “Isto prova a mim mesmo que não estou sonhando”. E, finalmente, um reconhecimento: “A anormalidade vai se transformando, gradativamente, aos meus olhos, em normalidade” (TATAGIBA, 1980, p. 88).

De modo geral, o insólito delineado em *O.S.C.B.* põe em foco a prática naturalizante do dia-a-dia. Grosso modo, por meio de uma simples suspensão de ideias e atitudes, percebe-se a revelação do horizonte fixo da cultura, de modo a provocar inquietação no sentido da aceitação silenciosa às normas. O Insólito Ficcional arregala os olhos porque, em contexto comum, nossas atitudes diante de certos acontecimentos encontrados nas ficções expostas acima seriam imediatamente de reprovação, por meio de fortes restrições, de atos repugnantes, em razão do escudo natural e conservador de nossa cultura.

Até aqui, falou-se de Insólito Ficcional para evitar a limitação dos seres, dos espaços e dos tempos estranhos à realidade. Voltar-se-á, neste trabalho, sempre ao tema do insólito para que se perceba a dedicação do autor para com a recriação de sua literatura. Nesse sentido, o próximo tópico contribui ainda mais para esse estatuto subversivo, pois o insólito atravessa o plano ficcional e encontra-se naquilo que salta aos olhos quando do primeiro contato com esses contos, que é a estrutura da narrativa. Assim, como será visto adiante, o insólito é presenciado também no plano estético, já que não é elemento esperado e é, pois, imprevisível.

### 3.2 UMA INSÓLITA ESTRUTURA

Não importa de fato chamar o poema de poema:  
importa consumi-lo, de uma ou de outra forma,  
como coisa.

Haroldo de Campos

Um estudioso da Literatura produzida no Espírito Santo, José Augusto Carvalho assinala que, em *O.S.C.B.*, “Maior do que a novidade dos temas é a novidade do aproveitamento do espaço gráfico. Nesse livro, quase todos os contos associam a leitura à disposição das letras do papel”. (CARVALHO, 1982, p. 79). Do ponto de vista imagético, a obra destaca-se, então, ao apresentar contos vestidos de diagramas e a

prosa estriada de versos. Essa é uma manifestação categórica do livro e deve ser analisada de modo distinto.

Quando investiga a situação e as formas do conto no cenário contemporâneo brasileiro, Alfredo Bosi afirma a respeito de um novo tipo de conto:

A palavra nova não é o puro neologismo, pois retoma um processo de formação que vem de longe, de muito longe; assim, de um salto, o tempo é abolido, e o signo – arcaico e moderno – simula o eterno presente. A frase, por sua vez, estranhamente livre, truncada e revolta, parece às vezes driblar o nexo fundamental que une predicado a sujeito. É a hora de fazer cintilar o nome, imagem da substância, misterioso, além ou aquém das determinações verbais. O Menino. A Alegria. O Medo. O Rio. A Moça, imagem. O Sol inteiro. O absurdo ar. O ensimesmo. O nenhum. (BOSI, 2006, p. 13).

Dessa maneira, o que está “além ou aquém das determinações verbais” também faz parte do gênero conto – revestido, renovado e reinventado. Não há dúvidas de que essas características estão presentes em *O.S.C.B.*, pois “o gênero engana”, diria João Antônio prefaciando a obra, porque “aparentemente fácil, rápido, potencialmente equacionável num golpe de sorte ou embalável num arroubo de estado de espírito do autor, o conto pode ser quase tudo” (ANTÔNIO *apud* TATAGIBA, 1980, p. 10).

É nesse quase tudo que Tatagiba encontra a fórmula para ser percebido: seu livro, conforme já dito, consagra não só a sua posição autoral como também é o primeiro volume da mais fecunda coleção literária do Espírito Santo. A novidade nas formas dos contos já diz por si mesma acerca da intenção do autor em perverter a indústria cultural capixaba, transpondo as barreiras da arte pela arte, saindo da narrativa pura e combinando técnicas diversas, pois “tudo é usado e nunca repetido” (CARVALHO, 1982, p. 80). Assim, muitas vezes, a prosa se confunde com o verso, um conto se confunde com um documento oficial ou percebemos as divisões na cena não só por meio da escrita, mas também visualizando na página traços, espaços e etc. Pode-se dizer, com isso, que a leitura de *O.S.C.B.* também se dá por meio da percepção espacial, pois a ligação semântica entre a narrativa e esses elementos gráficos é imprescindível. Abaixo, alguns exemplos preenchem os argumentos aqui expostos:

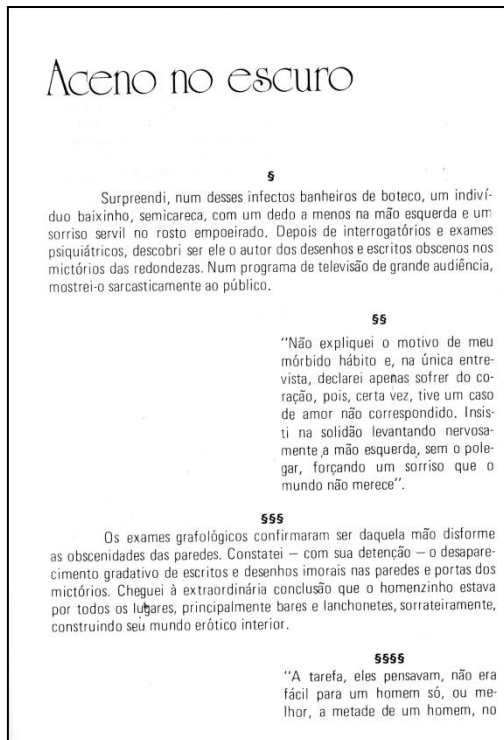


Figura 1 - “Aceno no escuro”  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 47.

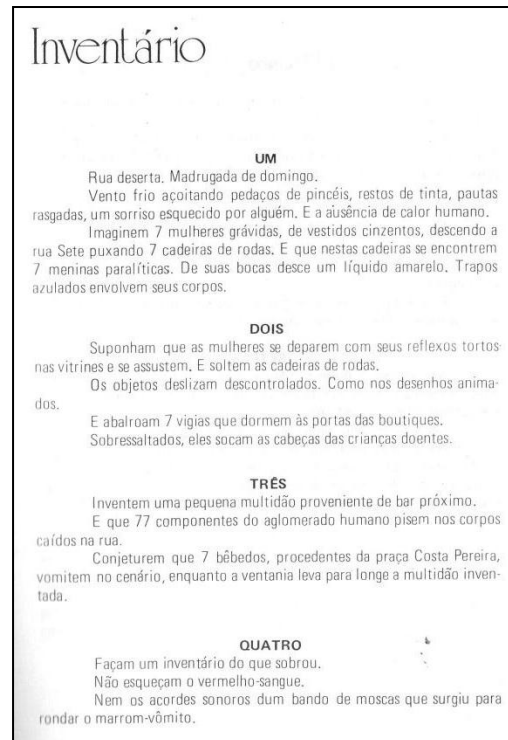


Figura 2 - “Inventário”  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 45.

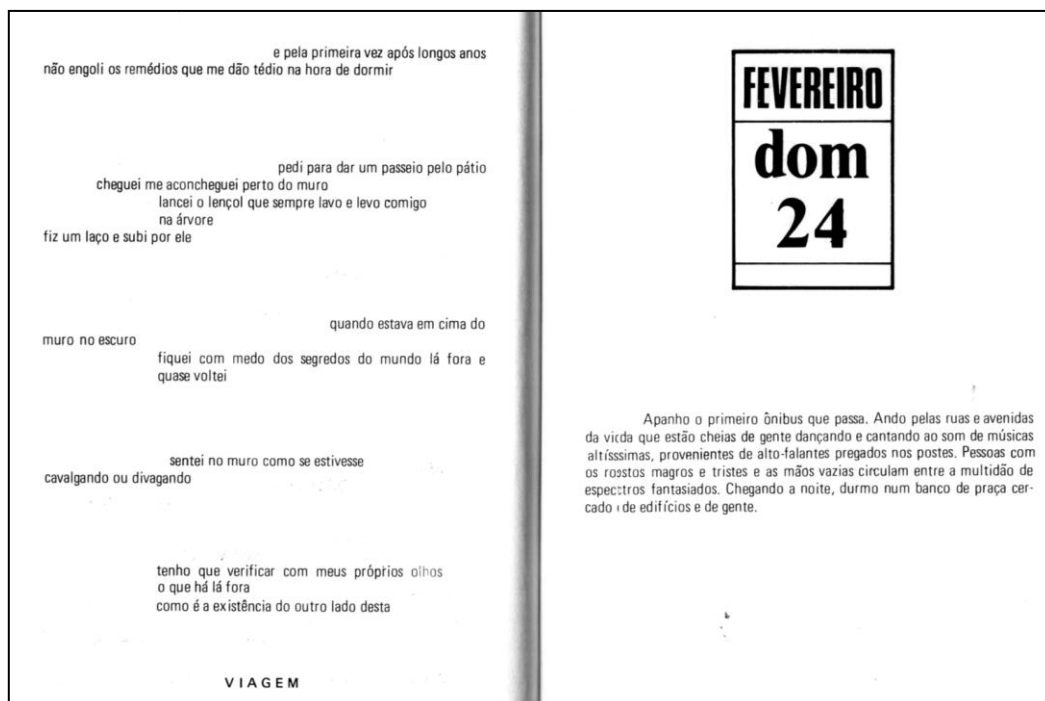


Figura 3 - “O sol no céu da boca”  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 78-79.

O conto apresentado na figura 3, de mesmo título do livro, “O sol no céu da boca” (TATAGIBA, 1980, p. 75-83) contém versos experimentais acrescidos de musicalidade

decorrente das rimas, dos jogos de palavras e do encadeamento de cada imagem formada, como em: “creio porém não me enleio/ que eles me trouxeram quando brincando a sério eu era muito pequeno (...)/ em torno em retorno de mim mesmo mas não converso/ com verso com ninguém e há onze anos de desenganos estou/ restou neste quarto (...)” (TATAGIBA, 1980, p. 75-76). Como se vê, mesmo as rimas não são padronizadas e uniformes e, além disso, essa primeira parte do conto é feita de cesuras, que são geralmente encontradas nos poemas e são seguidas de *enjambements*. Cada quebra é o exercício de uma nova estrofe, na qual se observa o desvario de um eu, que se mostra “eu-lírico”, portanto. Como que em intensa atividade, o delírio parece chegar ao seu ápice:

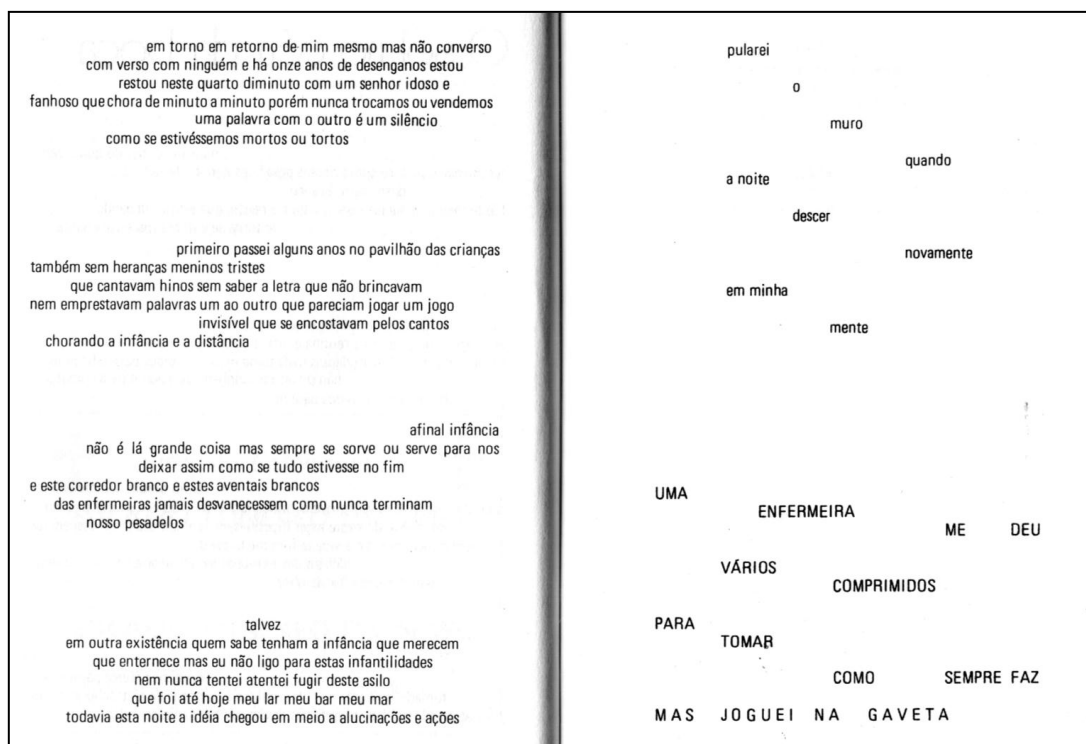


Figura 4 - “O sol no céu da boca”  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 76-77.

Primeiro, tem-se a narrativa em versos, que insere a ideia da próxima página: “todavia esta noite a ideia chegou em meio a alucinações e ações”. A segunda parte, então, ilustra com as palavras distribuídas um momento de alucinação, seguindo uma ordem de um possível desespero (palavras em minúsculo, palavras em maiúsculo e palavras em maiúsculo com letras espaçadas). Em frenesi, as palavras aparentemente desconexas se desenham nesse efeito de ilusão do sujeito poético, pairando sobre o delírio. A mudança de minúsculas para maiúsculas também contribui para a vontade latejante, quase que

atizada por um desejo, ora adormecido na infância: o desejo do fora, da experiência além-muros.

Assim como nesse, tantos outros contos possuem uma apresentação gráfica capaz de atingir uma importância semântica. Por isso, é interessante perceber a aproximação dos contos aqui observados com o projeto constituído pela Poesia Concreta, através, principalmente, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Esta, por sua vez, questionada incessantemente pela sua postura vanguardista, trouxe, durante os anos 1950 e 1960, grandes influências à poesia brasileira. Encontrada nas formas publicitárias, nas páginas breves do jornal, no movimento da música ou na criatividade visual e rápida da televisão, a Poesia Concreta evidenciou o problema da palavra, permitindo sua experimentação sintática e plástica, assim como sua organização inesperada no papel<sup>16</sup>.

Afinando-se a esse aspecto, também se pode perceber a aproximação dessa vontade de manejar a forma literária, intervindo na estrutura generalizada e, portanto, fazendo uso do que há de insólito com essa atitude entendidamente subversiva. O poeta embasado por estas ideias, afirma Pignatari, “fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 11). Indo até essa fonte, Fernando Tatagiba faz fertilizar a ideia em suas narrativas, apresentando-nos grafias modificadas e modificadoras; pontuações ora escassas, ora bastante expressivas; ilustrações e figuras singulares; recursos, portanto, pertinentes a um estudo técnico-formal de *O.S.C.B.*.

Espelhando “com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento”, uma “tipografia funcional” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 18) mostra importância ao projeto concretista de Mallarmé, aquele cuja invenção modificou tanto a

---

<sup>16</sup> Deste ponto de vista, *O.S.C.B.* aparece como obra paradoxal, já que sua estruturação termina por demonstrar uma maneira prática de leitura, agilizada pelos elementos gráficos e, por isso, seguindo o ritmo acelerado das máquinas e levando-se pela correnteza industrial do avanço tecnológico, aspectos ojerizados pelo autor desde o primeiro conto do livro. Nesse sentido, afirma Pignatari (1975): “Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 125). Só é possível perverter o sistema usando, pois, suas próprias ferramentas. E acrescenta: “Problemas há, e gravíssimos, mas os únicos que nos podem ensinar algo de útil sobre o assunto são os que tentaram solucioná-los a partir de premissas da revolução industrial” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 125).

composição quanto a leitura poéticas. Augusto de Campos enumera, em sua *Teoria da poesia concreta* (1975), o que conforma essa tipografia: a) “emprego de tipos diversos”; b) “posição das linhas tipográficas”; c) “espaço gráfico”; d) “uso especial da folha” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 18). Em paralelo a isso, *O.S.C.B.* pode ser visto como contentor desses quatro pontos, pois emprega sinais gráficos a fim de atingir a oralidade, lança mão de linhas divisórias e entoadoras, apresenta espaços brancos da página em função de novas significações e, por fim, utiliza da folha para criar grupos de palavras ou narrativas inteiras. “O outro lado” (TATAGIBA, 1980, p. 18-19) talvez seja o principal exemplo a abarcar todos esses aspectos:

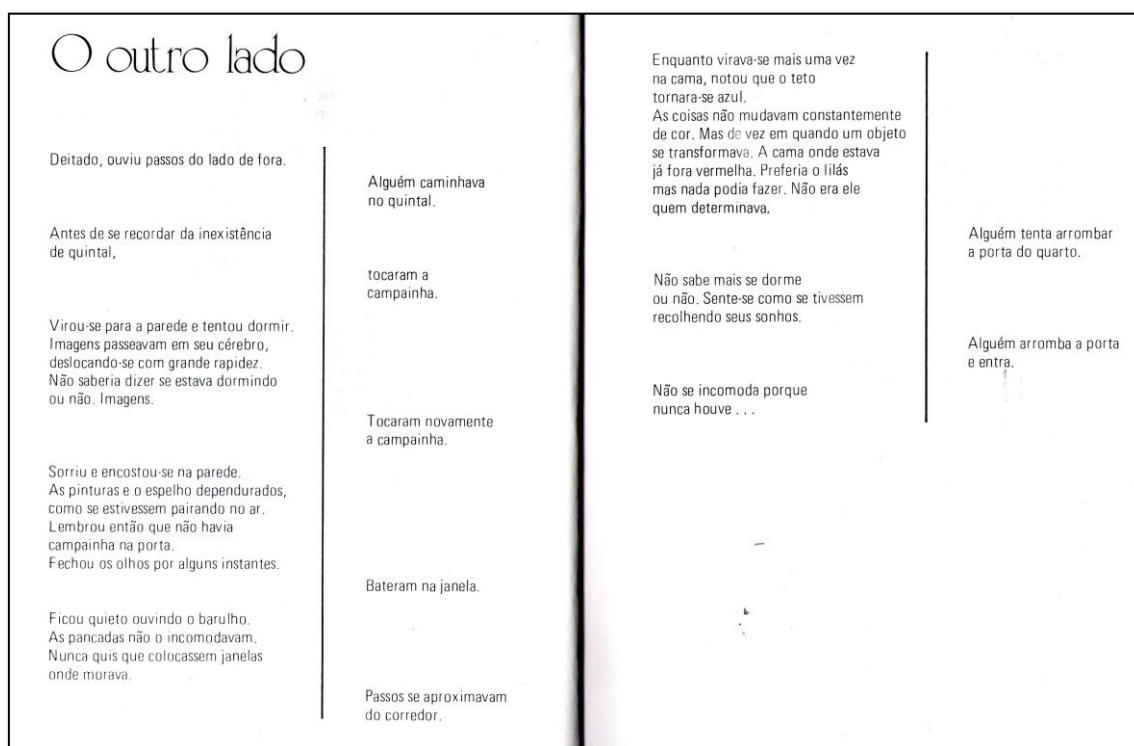


Figura 5 - “O outro lado”  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 18-19.

“O outro lado” é um conto no qual se investe uma linha que separa dois lados, o primeiro indicado por alguém que está dentro de um quarto e o segundo (o outro lado) perseguido por alguém que está fora. O jogo de contradições é estabelecido em ziguezague: o que ocorre do lado de fora é negado do lado de dentro, fazendo com que o lado de fora seja questionado. Ou seja, a questão imposta ao texto é justamente o outro lado, este delimitado por uma barra e preenchido de silêncios.

A respeito desse conto, um estudo de Alessandro Darós Vieira (2006) evidencia a maneira de leitura acima sugerida, “segundo o sentido e a direção da visada do leitor

que, cosendo com o olhar, alinhava o conto, amarrando razão e des-razão, ponto e contraponto” (VIEIRA, 2006, p. 35-36), ajuntando, assim, semântica à forma, significação à estrutura. Mas, cada vez que se lê um trecho do conto, sua “continuação é sempre um vazio” (VIEIRA, 2006, p. 34). E, como bem depõe Pignatari, “Um poema é feito de palavras e silêncios” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 9), os silêncios sucumbem no texto insólito de Tatagiba à medida que se encerra um bloco de narrativa e, em vez de imediatamente iniciar-se outro, o leitor é transportado para esse silêncio, recriando maneiras de escritas – escrever também é não escrever – e de leituras:

Entre estes fragmentos surgem espaços em branco que os intercalam, formando vazios a serem preenchidos, como os dentes de duas engrenagens que se movimentam e se tocam tangencialmente. Não devemos deixar de notar que um grande “branco”, espaço vazio, ocorre também na segunda página, ao final do conto. (VIEIRA, 2006, p. 34).

Esse “final vazio” enche-se de explicações, como por exemplo, no que Vieira nomeou de “membrana têxtil”, aquela que separa os lados do texto, a “linha divisória, em torno da qual se constrói o conto em forma e conteúdo” (VIEIRA, 2006, p. 42). A forma, ainda, pode ser revista na causa das contradições citadas anteriormente, que é a existência de maiúsculas e minúsculas cuja identificação está ligada ao começo e ao término de uma frase. Começando de um lado e finalizando em outro, as orações provocam “uma *miragem tipográfica*, efeito necessário e fundamental neste conto que lança mão sempre do visório para causar no leitor um efeito, a composição do *campo semântico*” (VIEIRA, 2006, p. 44). Tal miragem não ocorre no conto “Hoje não tem espetáculo” (TATAGIBA, 1980, p. 49-51) que, embora utilize da mesma fenda separatória, o faz para demarcar o “ontem” e o “hoje” (Fig. 6). Há também muitos recuos, como no conto “Começo de batalha” (TATAGIBA, 1980, p. 15-17):



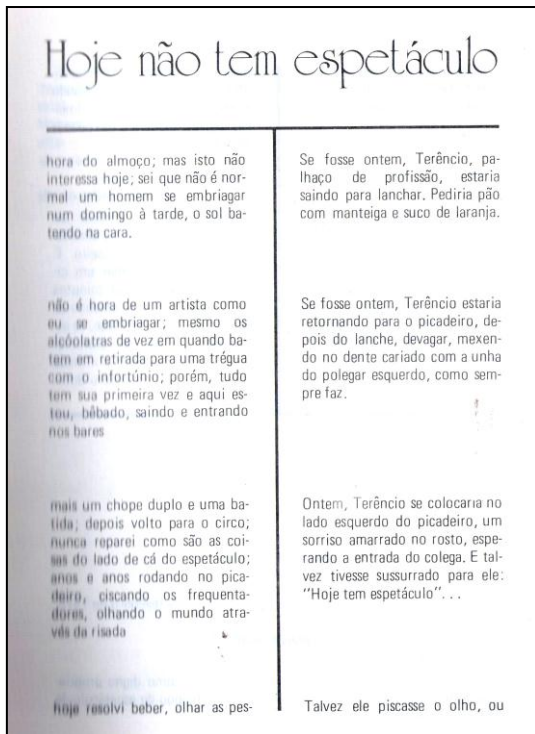


Figura 6 - "Hoje não tem espetáculo"  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 49.

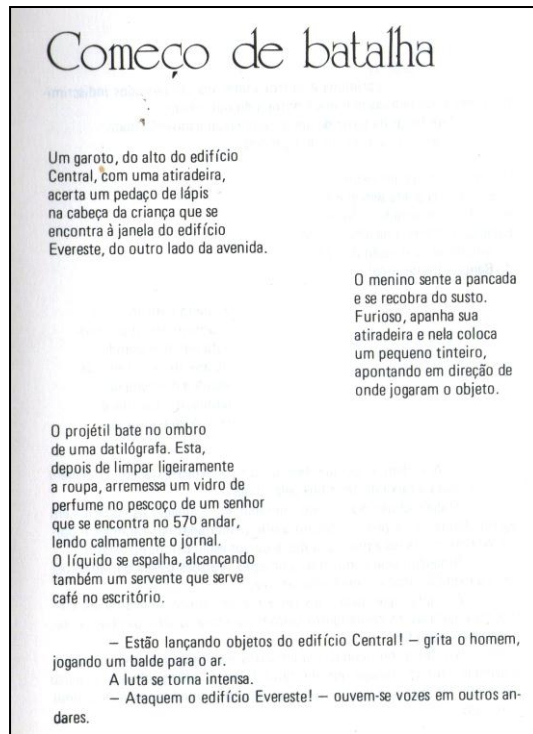


Figura 7 - "Começo de batalha"  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 15.

O conto "Começo de batalha" (TATAGIBA, 1980, p. 15-17) apresenta blocos de textuais quais blocos de concreto: o cenário é composto de prédios, donde as pessoas se agridem mutuamente, em sinal de completa desordem urbana. A descrição das cenas acontece dentro de dois blocos de lados distintos, os quais representam ambos os prédios em "guerra". Ao final, todos saem para as ruas "deixando os edifícios vazios como se fossem gigantescos mortos" – na última página, a composição das palavras "gigantescos" e "mortos" empilhadas por sílabas e por letras, respectivamente:

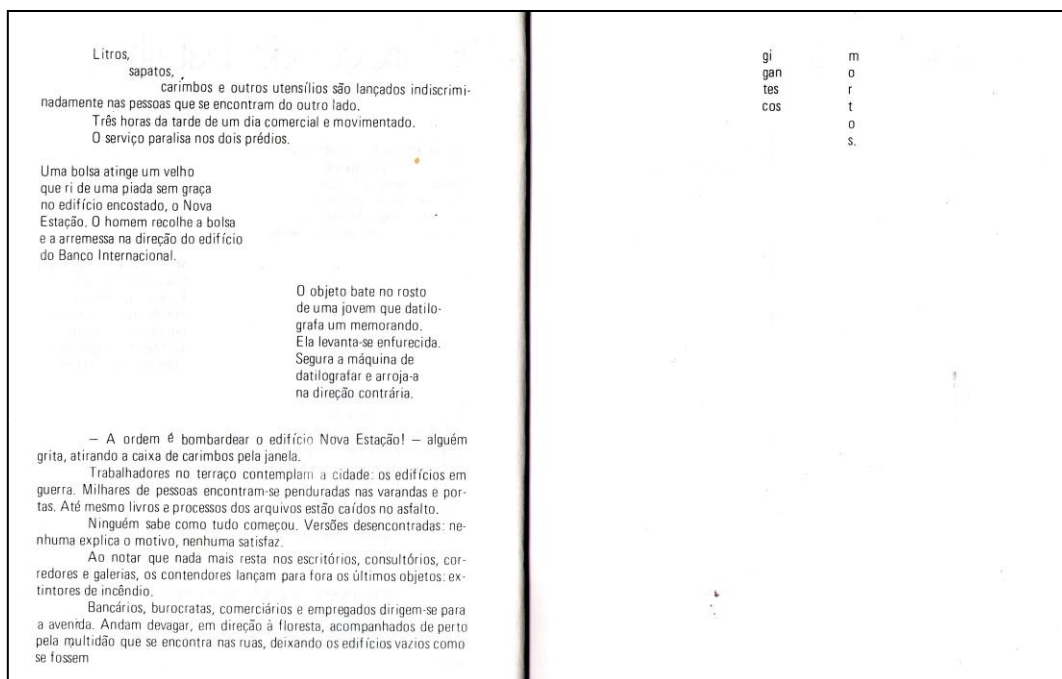


Figura 8 - “Começo de batalha”  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 16-17.

Essa disposição, de um lado, das sílabas, e de outro, das letras, configura uma visão: dois prédios coordenados. Em *Poética e Visualidade*, publicado em 1991, Philadelpho Menezes denomina “poesia espacializada” o tipo poético com “conformação de palavras ocupando o espaço da página, mas mantendo, em regra, a sintaxe verbal inalterada” (MENEZES, 1991, p. 13). Se pegarmos emprestada a expressão do autor, diz-se dos contos aqui analisados, em unidade, que fazem parte de um tipo chamado “conto espacializado”, distanciando de um “conto concretista” por assim dizer, e mais interessante para se pensar a obra tatagibiana.

Philadelpho alerta que o procedimento concreto não pode se restringir apenas à “montagem de palavras”, ou mesmo à “espacialização gráfica” do poema. É preciso, mais do que isso, procurar os traços distintos desses textos, de maneira que o concreto não seja mais um “rótulo”, como se temia acontecer nesse campo de vanguarda. Esses movimentos vanguardistas – termo utilizado neste trabalho sem o desgaste mercadológico que nele se investiu ao longo do tempo – levam o rompimento às últimas consequências, promovendo uma desestruturação tão brutal que, muitas vezes não é possível sequer delimitar prosa e poesia, narrativa e poema, restando-nos apenas a noção de texto. Algumas obras literárias, por isso, permitem uma designação de gênero único. No caso de *O.S.C.B.*, há de se pensar num rastro, portanto, da poesia de

vanguarda, já que estamos lidando com a ruptura de regras generalizadas. A esse respeito, pontua Philadelpho:

[...] no cerne da aparentemente caótica poética brasileira de vanguarda, há uma coluna vertebral que estrutura uma trajetória em direção a uma incorporação de visualidade ao poema, de modo a depositar a função poética também na imagem plástica. [...] é necessário dizer que se entenda por “poesia de vanguarda” aquela que, experimentando novos procedimentos de composição de poemas, choca-se com o sistema estético vigente enquanto reflexo de uma ordem ideológica mais ampla, e, por isso, propõe, mesmo que subliminarmente, uma transformação desse complexo cultural. (MENEZES, 1991, p. 10).

É de se perguntar se a “incorporação de visualidade ao conto” depositaria a “função poética também na imagem plástica” da narrativa. Já se sabe que isso não é fundamental, mas a experimentação de Fernando Tatagiba também parte dessa prática com o gráfico, com o visual e, sendo assim, há mesmo um choque estético no que diz respeito ao gênero narrativo.

Parece compreensível, ainda, que o caráter poético se destaque no gênero conto, já que, diferente do romance, o estilo é da narrativa curta, cujo foco torna-se mais intenso por ser feito de *flashes*. É, então, nesse foco que se aloja o fator emotivo, geralmente atribuído ao poético. Mas a linguagem, com sua subjetividade inerente, está sempre a serviço da relação do sujeito com a sociedade. Nesse sentido, reconhece-se a linguagem de *O.S.C.B.* longe da impessoalidade marcante da forma concreta. Porém, não se pode dizer que é somente o manejo com a forma o ponto de contato entre a narrativa tatagibiana e o movimento concretista. É, também, o desígnio da crise: nas obras da Poesia Concreta, a crise do verso; em *O.S.C.B.*, a crise de uma linguagem conservadora e triunfalista. Em ambos, não há o empobrecimento da linguagem tendo em vista a importância da forma em detrimento do conteúdo, como é o caso da abreviação “dom”, na figura 3, que faz alusão à dádiva espiritual, e essa ideia se alia aos elementos de cor branca recorrentes no conto, como o muro do sanatório e um lençol, por exemplo.

Por outro lado, dos ideais cultivados principalmente por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, há mais um ponto em distância: “A poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança. Desaparece o ‘poeta maldito’, a poesia em ‘estado místico’” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 52). Por isso, ainda que os contos do autor capixaba dialoguem com a mentalidade contemporânea de um poema concreto (agilidade informacional, privilégio da forma, etc.), os aspectos maravilhosos (não propriamente mágicos) são substanciais para a construção narrativa.

Pignatari, amparado por Ezra Pound, argumenta que a poesia concreta também segue além dos conceitos da palavra chinesa ou ideograma: “desse modo, cria-se uma nova realidade rítmica, espaço-temporal” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 62). É o que Tatagiba realiza no ajustamento de palavras em blocos de concreto ou edifícios enormes (“Começo de Batalha”, p. 15-17), ou quando usa maiúsculas de maneira repentina para denotar gritos (“Anjo de Rua”, p. 55-59; “O circo chegou”, p. 20-23), ou encerra um conto como se encerrasse a vida de um narrador-personagem, que dá suas últimas palavras já numa lápide (“O sol no céu da boca”, p. 75-83), ou mesmo quando as palavras podem ser sombras, como no conto reproduzido abaixo:

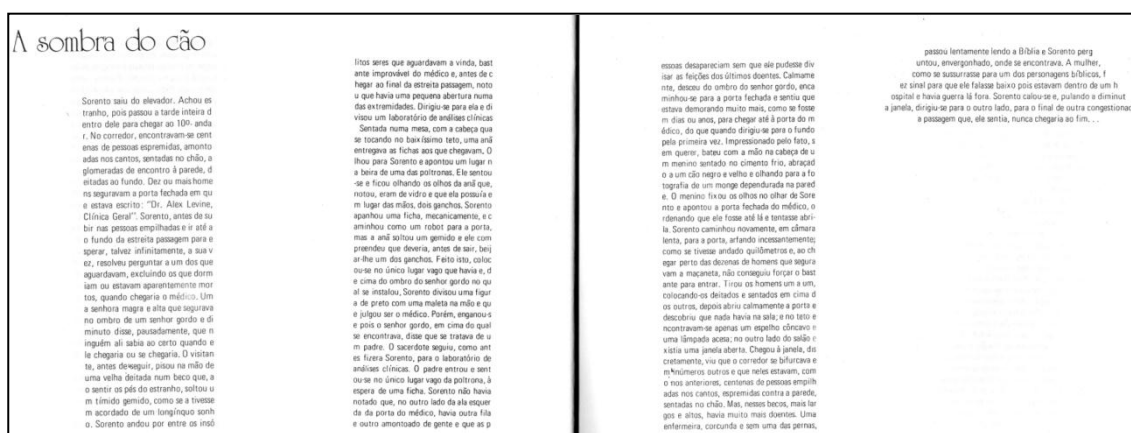


Figura 9 - “A sombra do cão”  
Fonte: TATAGIBA, 1980, p. 33-36.

“A sombra do cão” (TATAGIBA, 1980, p. 33-36) se apresenta também em blocos, um em cada página. Esses blocos vão sutilmente se alargando até culminar no último, de tamanho e formas diferentes dos demais. Dentre outros aspectos, pode-se destacar a translineação agramatical das palavras, como se fossem cortadas ao meio sem preocupação regulamentar. É, assim, mais um exemplo da estrutura dinâmica interessada a Tatagiba, por meio da qual se aproxima o mais que pode do movimento concretista, com o “olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 41).

Retomando ao estudo do conto brasileiro contemporâneo de Alfredo Bosi, o que Fernando Tatagiba faz na maioria desses contos é um “quase-poema do imaginário às soltas” (BOSI, 2006, p. 7). Um quase-poema, uma quase-crônica, um quase-documento, um quase-drama, *O.S.C.B.* é, portanto, esse quase-tudo assinalado por João Antonio. Os contos de Tatagiba atingem as características do conto contemporâneo, tal qual o “conto

anfíbio” de José J. Veiga (BOSI, 2006, p. 14), e apresenta as *situações* reais e imaginárias que no romance formariam um evento, porque mais extenso. Acrescenta Bosi:

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda de percepção. (BOSI, 2006, p. 8-9).

Uma narrativa que se pretende poética, outra que se reconhece imagetivamente, e tantas outras que se perfazem nas ilustrações e insinuações gráficas, tudo isso foge ao curso de um gênero que já nasceu híbrido – o conto, como explica Alfredo Bosi. Nesse caso, o autor capixaba intensifica e aguça a percepção do leitor também através da forma, como este capítulo fez crer. É o mesmo caso de escritores contemporâneos que primam pela linguagem icônica, ou mesmo fática, porque buscam testar a própria linguagem (a ponto de tentar esgotar os recursos linguísticos). Um exemplo é a obra de Valêncio Xavier (1933-2008), conhecida por composições de miscelâneas textuais, hipertextos e polifonias, como *O Mez da Grippe* (1981).

As situações são formadas, então, com um suporte gráfico rico de significações. Tatagiba potencializa essa capacidade híbrida, recriando as formas de apresentação e os espaços preenchidos pelo texto. Superposições de palavras, justaposição de trechos, recolocação de excertos, são de fato as “montagens” léxicas referidas por Augusto de Campos (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 41) ao abordar o “romance-poema” *Finegans Wake*, de Joyce. Por isso, não é equivocado considerar que Fernando Tatagiba é um contista com olhos de poeta, porque vê o mundo em fragmentos, e transporta essa percepção para a obra. Igualmente, sua obra poética intitulada *Um minuto de barulho e dois poemas de amor* (1994), repete esse discernimento e não perde suas características principais<sup>17</sup>. Abaixo, o poema “Viagem” exemplifica isso:

---

<sup>17</sup> Esse apego gráfico, formal e visual do autor é visto por toda sua obra, passando por contos, crônicas, poemas e até mesmo em seus textos jornalísticos. No caso da crônica, por exemplo, em *Invenção da saudade* (1982), Tatagiba, embora mais comedido se comparado à obra central deste estudo, não abre mão dos espaçamentos, das maiúsculas, etc. De outro modo, a linha tênue entre crônica e conto existe assim como se percebe em crônicas de Rubem Braga, de Clarice Lispector, de Paulo Mendes Campos, Rachel de Queiroz, etc.

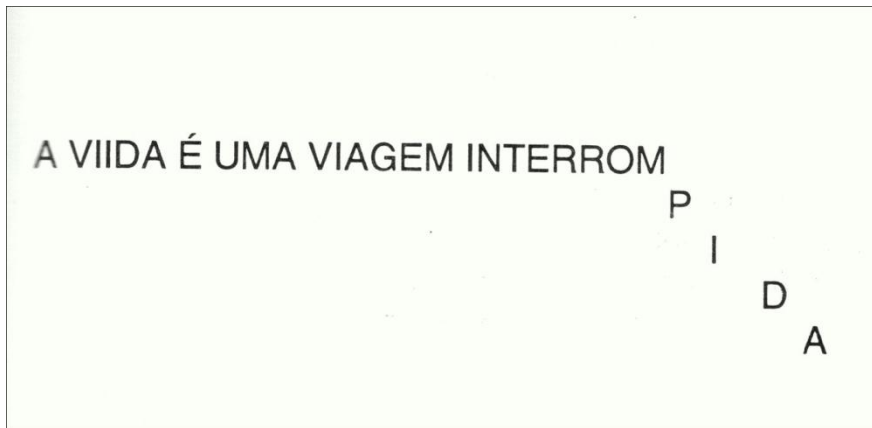


Figura 10 - “Viagem”  
Fonte: TATAGIBA, 1994, p. 19.

Mas, se por um lado faz parte do gênero conto a possibilidade de sua própria reformulação, por outro, para se encontrar enquanto gênero há de haver limites para sua utilização. Tais limites não contornam com precisão os contos de Tatagiba porque, como se ressaltou inicialmente, seu objetivo é a amalgamação. A busca pela confluência de gêneros e as suas degenerações. É, pois, o desapego ao rótulo e mais uma aproximação àquilo que causa estranhamento, ou seja, ao insólito. Nesse caso, lidamos aqui com a “obra de arte aberta”, da qual fala Haroldo de Campos, como uma necessidade contemporânea, isto é, uma “culturmorfologia”, uma transformação imediata da expressão artística (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 30). É por isso que o estilo concreto atribuído à obra tatagibiana estabelece, sem qualquer silogismo ordenatório, uma postura que atende ao pressuposto deformador do movimento aqui exposto. Pressuposto este que é encontrado também no texto interno, ou seja, no conteúdo: dos personagens aos desfechos, a modificação da ordem é sugerida de várias maneiras, como se analisará adiante.

### 3.3 DESDOBRAMENTOS: ESTRANHO, MARAVILHOSO, FANTÁSTICO E OUTROS

O que há de admirável no fantástico é que não há mais fantástico: só há o real.

André Breton

Até aqui, já se percebe qual é o elo da narrativa tatagibiana que procuro destacar: o desconcertante, o singular, o inconcebível, o pasmoso, o sem-sentido, o *nonsense*. Isto

é, sobressai a inconformidade com as leis culturais e lógicas, bem como as diversas estratégias utilizadas para a recorrência criativa desse elemento. No contexto da Literatura Capixaba, é um meio de “abertura de horizontes”, para além da Ilha de Vitória, para além do rótulo “Capixaba”. Mas o título desta seção já indica a abundância de termos utilizados quando o assunto é o insueto, ou seja, o insólito. Com a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, em 1968, de Tzvetan Todorov, a discussão ganha o caráter sistemático de gênero e, em nível nocional, compreende-se um “estranho-puro”, um “fantástico-estranho”, um “fantástico-maravilhoso” e um “maravilhoso-puro”. Após, muitos foram – e ainda são – os autores que questionam as definições de Todorov, criando novas, (re)elaborando nomes e elucidando termos, embora a divisão destes seja deveras impraticável. São os vocábulos: Maravilhoso (ou Realismo Maravilhoso), Estranho, Absurdo e Fantástico. O Insólito Ficcional, tratado alhures, está presente em todas essas categorias. Já o Fantástico, usado muitas vezes com a finalidade de generalização, terá atenção especial em um capítulo próximo.

É válido notar que a construção poética analisada sob a perspectiva dessas categorias não pode ser abreviada somente a partir de um enfoque temático. Por esse caminho, os referenciais terminam por serem buscados do lado de fora do texto, culminando numa análise que foge aos objetivos deste trabalho. Ou as categorias deixariam de ser diferenciadas entre si. No que diz respeito ao maravilhoso, sem grande rigor, sua essência encontra-se na intensidade com que o extraordinário ocorre, ou seja, trata-se da interpretação da variação de maior ou menor grau dos elementos e/ou acontecimentos insólitos no texto. A professora Irlema Chiampi, tendo em vista o novo realismo hispano-americano, conceitua o termo “maravilhoso” de duas formas:

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. [...] O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano [...].

Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, mas natural) e não tem explicação racional”. (CHIAMPI, 2012, p. 48).

De maneira mais simples, é possível identificar o elemento maravilhoso na presença das fadas, dos duendes, das bruxas, etc., ou ainda com a surpresa do leitor. Pontua-se,

também, que não se falará em “realismo mágico”, uma vez que a “magia” não pode ser característica da literatura, pois ela é uma interferência à realidade. Mas a magia pode estar presente na “parte interna” da literatura, em seus personagens e nas causas de seus comportamentos. Nesse caso, a literatura não é mágica, mas pode ser maravilhosa ou fantástica, por exemplo. A decisão genérica por um termo ou por outro vai depender do aporte teórico e do texto literário utilizados.

O conto “Sétima dimensão” (TATAGIBA, 1980, p. 65), como já se analisou na perspectiva do insólito ficcional, nos apresenta “anões provenientes dos quatro cantos do mundo” (TATAGIBA, 1980, p. 65), os quais se assemelham a pequenos seres encontrados na imaginação popular de séculos, como os gnomos e os duendes. São criaturas estranhas, que buscam o “verdadeiro rosto de Deus” (TATAGIBA, 1980, p. 65) como um tesouro oculto. Mas o tom emblemático da narrativa, além disso, não ultrapassa mais que o título do conto – a sétima dimensão faz alusão à linguagem religiosa e/ou bíblica, significando o mais alto grau do universo, sendo, portanto, o lugar onde habita um ser divinizado – porque nela se investe a mistura de elementos irônicos que lhe dão outro tom: a sátira. Temos, portanto, elementos maravilhosos nesse conto: os personagens e o espaço que eles habitam.

Embora decorra do Realismo Maravilhoso certo encantamento diante de personagens, de suas ações e dos cenários que os envolvem, à ponderação positiva não se pode atribuir esse efeito: em *O.S.C.B.*, a ideia de distorção invade eficazmente o “maravilhar” e o “cativar” o leitor. E se há a geração de tais efeitos é porque se compreende os jogos de linguagem e de sentido provocados por seres nada sedutores. Antes, seria mais lógico “arrebatar-se” e “surpreender-se” pelas assimilações estranhas e absurdas. Assim, o maravilhoso não deixa de estar presente também no conto “Passageiros” (TATAGIBA, 1980, p. 26-28). Os passageiros são seres mortos que se encontram na eternidade: apesar de podermos associá-los a anjos, isso não é explícito no texto. Mesmo assim, os seres que se tornam personagens de sonhos participam de uma “realidade” construída no texto e somente para dentro dele. O conto é, aliás, instrutivo para o entendimento dessa lei própria: “– Agora não somos mais protagonistas de suas noites, pois o senhor também, a partir de hoje, se transformará em personagem de sonhos de outros homens” (TATAGIBA, 1980, p. 27).



Os passageiros podem ou não ser anjos. As dúvidas recorrentes à leitura podem levar a constatações: os seres maravilhosos com os quais nos deparamos em alguns contos não perdem completamente a sua essência humana e, por isso mesmo, confundem-se. O humano é complexo e incompreensível. Por isso, confundível e obscuro. Mas, podemos dizer que, se há certamente algum anjo “expresso” no livro, este é o “Anjo de rua” (TATAGIBA, 1980, p. 55-59), título do conto no qual se encontra uma prostituta internada em hospício. Ou seja, a combinação inverte os sentidos, mas persiste a ideia de associações intrincadas, com uma finalidade que é confrontar realidades e mundos diversos. No realismo maravilhoso, há uma contestação da “disjunção dos elementos contraditórios” ou da “irreducibilidade da oposição entre o real e o irreal” (CHIAMPI, 2012, p. 61).

Semelhante a “Sétima dimensão”, “A sombra do cão” (TATAGIBA, 1980, p. 33-36) traz uma anã. Esta, por sua vez, tem sua natureza ainda mais estranha: “olhos de vidro”, “dois ganchos no lugar das mãos” (TATAGIBA, 1980, p. 34). É compreensível que os personagens tenham certa natureza abjeta a fim de que possam ter valimento em algum espaço. É como se a atenção do leitor evocasse qualquer respeito por essas criaturas quase sempre protagonistas. Assim, passar a tarde inteira dentro do elevador para, finalmente, chegar ao décimo andar (o que ocorre em “A sombra do cão”) pode ser apenas um exagero, todavia é mais que isso: é um convite ao mergulho no absurdo que é o conto de Tatagiba. Em seu “E-Dicionário de Termos Literários”, Carlos Ceia define a “condição de absurdidade” ao explicar que a existência de situações incompreensíveis, nas quais não se encontra saída, é suficiente para gerar o efeito do absurdo. Acrescenta:

O trabalho de desconstrução textual pode ser considerado uma tentativa de redução de um texto a um estado *ad absurdum*, pela revelação das suas contradições internas e impossibilidades lógicas, quer sejam imanentes a esse texto quer lhe sejam impostas. Falamos então dos absurdos de um texto quando nos referimos às suas proposições, ideias ou teses sem sentido. (CEIA, 2013).

A “redução de um texto ao estado de absurdo” pode ser considerada também um método irônico de pejorar doutrinas, como a religião, a qual Fernando Tatagiba parodia, como será visto adiante. O verbete “absurdo” de Carlos Ceia mantém certa diferenciação daquilo que é sem-sentido, pois a ausência de sentido é a ausência de leis, ao passo que o absurdo não é ausência, mas é o contra-sentido. De fato, o objeto

literário aqui estudado, embora pareça assistemático, apresenta sua série a ser seguida que é ingressar na contracorrente dos sistemas.

Não se deve esquecer que essas categorias ainda podem causar outra sensação que não só a surpresa, o deslumbramento, o encantamento. Como se disse, fazem parte da leitura também o espanto, a perturbação, o sobressalto. E, com isso, o medo. Geralmente, o medo decorre de histórias de suspense e de terror, mas é possível encontrarmos outros meios de despertar o pavor no leitor. No caso de *O.S.C.B.*, o medo pode surgir devido ao abalo que suas temáticas geram, pois elas são sempre transgressoras das ordens religiosas, sociais ou culturais. A morte, por exemplo, é um tabu bastante conhecido da sociedade ocidental, de tal forma que pouco se fala sobre. Assunto temido, a morte é tema do conto “Convulsão” (TATAGIBA, 1980, p. 71-74). Eulálio Funéreo da Silva depara-se com sua própria nota de falecimento no jornal matinal. A personagem, inconformada, faz uma busca angustiante para provar que está viva, enquanto é convencida pelo seu chefe e pela sua mulher de que, realmente, está morta. A história pode ser identificada por muitos como o medo inerente que nos acompanha durante a vida. Pode ser, ainda, um pesadelo – e o leitor suspiraria de alívio se, de fato, fosse esse o desfecho do conto. Mas, como em mais um jogo de linguagem, Tatagiba insiste na questão, ou seja, embora a personagem tenha acordado desse terrível pesadelo, ela se depara novamente com o anúncio de sua morte.

Essa sensação de horror é analisada por Sigmund Freud em seu artigo chamado “O inquietante” (também traduzido por “O estranho”), de 1919, no qual se constata, de imediato, a dificuldade de analisar efeitos estéticos que sejam diferentes daqueles sublimes, belos e formosos, aos quais a crítica tem se dedicado muito mais. A partir de uma investigação léxica da palavra alemã *unheimlich*, deparamo-nos com um resultado ambíguo, pois “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331).

Da leitura de “O inquietante”, entendemos que tal efeito pode surgir da “impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados” e, ainda, do “ataque epiléptico e pelas manifestações de loucura” porque provocam “no espectador a suspeita de que processos automáticos – mecânicos – podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo” (FREUD, 2010, p. 340). Nesse

caso, retomemos a personagem anã, do conto “A sombra do cão” (TATAGIBA, 1980, p. 33-36):

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. (TATAGIBA, 1980, p. 34).<sup>18</sup>

A personagem Sorento termina por adquirir as características robotizadas da anã. Ambos figuram como bonecos fabricados. São semelhantes às personagens mecanizadas de “Avenida Vênus” (TATAGIBA, 1980, p. 41-44) e às manipuladas de “Inventário” (TATAGIBA, 1980, p. 45-46). Por outro lado, é em “Anjo de rua” (TATAGIBA, 1980, p. 55- 59) e em “O sol no céu da boca” (TATAGIBA, 1980, p. 75-83) que as temáticas da loucura aparecem explicitamente. Nesses contos, os fluxos de consciência são complexos e enfatizados pela montagem linguística e formal da narrativa: “As horas passam e pensas na tortura do amanhã, na cama onde sentirás uma morte encomendada, no lançamento do teu corpo para o outro lado do sonho” (TATAGIBA, 1980, p. 55)<sup>19</sup>. Além disso, entre outras coisas que podem chamar atenção no decorrer da leitura e análise, percebe-se que Tatagiba não destaca nenhuma problemática que aborda, ou seja, não chama a atenção para esta ou aquela personagem, não enfatiza esta ou aquela causalidade. Persiste na incerteza dos acontecimentos que narra e lê.

Para Todorov, o sobrenatural pode aparecer “para nos introduzir na vida depois da morte” (TODOROV, 2010, p. 147) e, em geral, a crueldade ou as perversões humanas não saem dos limites do possível. Ou seja, “estamos em presença, digamos, apenas do socialmente estranho e improvável” (TODOROV, 2010, p. 147).

---

<sup>18</sup> Embora já se tenha ressaltado, neste trabalho, a importância da configuração gráfica desses contos, ignora-se esse aspecto, em certos momentos, para dar foco a outros.

<sup>19</sup> Trecho relativo ao conto “Anjo de rua” (TATAGIBA, 1980, p. 55-59). A “tortura do amanhã” ganha duplo sentido: o tratamento psiquiátrico à base de choques a ser feito no dia seguinte, como explicita o narrador do conto; e a angustiante falta de perspectiva de futuro. O “outro lado do sonho” também merece destaque: em diálogo com o conto “Passageiros” (TATAGIBA, 1980, p. 26-28), o “outro lado do sonho” é o lado da morte.

O medo dos assuntos proibidos ou dos seres estranhos, ou daquilo que não se explica, que não tem sentido, tudo isso pode incidir da leitura inquietante de *O.S.C.B.*. É pela perplexidade e pelo mal-estar da leitura que compreendemos as dimensões dos nossos medos. São as palavras, sejam elas escritas ou não, que sustentam os discursos ao longo de uma história e/ou de uma sociedade. Palavras que denotam alguma ordem explícita ou implícita que pressupõe certa obrigação social. O medo advém da insegurança com relação aos limites dessas ordens.

O medo, compreendido pela teoria do maravilhoso de Chiampi – e também do fantástico (para H. P. Lovecraft, somente o temor pode ser considerado um efeito para o fantástico) –, é uma “acepção intratextual” (CHIAMPI, 2012, p. 53). Isso significa dizer que, assim como os efeitos já aqui considerados, o medo é um “efeito discursivo (um modo de...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural)” (CHIAMPI, 2012, p. 53). Convém acrescentar:

Se o medo é, portanto, uma emoção significada do discurso com os dados do relato, a questão consiste em saber – antes de qualquer exame dos procedimentos narracionais para obter essa emotividade imanente – qual o fundamento sócio-cultural que suporta as relações pragmáticas do fantástico. Na opinião de alguns analistas clássicos, é o nosso medo, atávico, inconsciente, do sobrenatural, do desconhecido, gerado pela cisão entre o real e o imaginário, que garante a fantasticidade [...]. (CHIAMPI, 2012, p. 53).

A subversão é o ato que mais ameaça o medo. Escapar às normas estabelecidas significa derrotar o medo que as mantinha distantes. E é, sobretudo, seu questionamento o primeiro passo para essa atitude subversiva. O medo se apresenta, muitas vezes, na literatura e no ato da leitura de modos estreitos, até mesmo desfigurado. As ações e as reações, tanto do autor – que também faz parte do meio social, vale dizer –, como do leitor, dizem muito da cultura construída por cada sociedade, do imaginário inerente aos indivíduos e mesmo do emudecimento sempre poderoso em sua atividade. Recusar-se a confrontar representações inquietantes, na literatura e nas artes em geral, significa repetir o ato esperado e condicionado diariamente: o ato de desobrigar-se aos questionamentos de condições de expressão e exclusão, tantas vezes silenciadas.

Se a criação de um texto literário advém de um processo de seleção e escolha do que está no mundo, ou do que se encontra na realidade, então o próprio fazer literário já faz parte de uma transgressão de limites. Pois o texto literário é exigente: a partir do momento que nele se inserem, os sentidos contextuais perdem a conexão com seus

respectivos sistemas, repetindo apenas suas formas, mas desvirtuando a semântica. Também se compreende que o contato individual subjetiviza o objeto de observação e é por isso que podemos nos maravilhar e nos inquietar com o mesmo texto. O mesmo texto pode desencadear medos e desejos guardados nos confins da herança inconsciente.

Então, no que diz respeito ao Insólito Ficcional, este se presencia de tantas e tantas maneiras e é pelos seus efeitos que o identificamos. É difícil, porém, compreender de onde se procedem os efeitos. Por exemplo, se podemos falar em um aspecto unânime no livro de Tatagiba, este aspecto é a solidão das personagens. Cada personagem convive apenas consigo mesma e com o desgosto do mundo. Muitas vezes, essa solidão se revela à leitura de maneira insólita, inquietante. E por que isso pode culminar numa recepção indigesta, disso não sabemos com garantia – talvez por identificação própria, aproximação e reconhecimento da própria solidão, ou da ignorância alheia.

O que podemos dizer, para além disso, é que o inquietante advém daquilo que retorna de maneira “não intencional” (FREUD, 2010, p. 367). Hóspedes inesperados, como em “Inquilinos do Vento” (TATAGIBA, 1980, p. 86-89), podem ser inquietantes porque aludem aos intransigentes da vida de cada um. E, neste mesmo conto, a animalização das personagens pode ser inquietante ainda mais: “Depois, passaram a andar pelo teto. Isso me obrigou a fazer sinais para que descessem. Não adiantava falar com elas. (...) A mulher gorda, alta madrugada, solta gemidos que se assemelham a urros animalescos” (TATAGIBA, 1980, p. 86). O inquietante ocorre, assim, de maneira singular porque estamos falando de literatura, na qual “*não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida*” (FREUD, 2010, p. 371-372, grifo do autor).

A necessidade de manter sempre em diálogo a realidade material com o mundo criado na ficção permite que *O.S.C.B.* seja uma obra de aparente desordem, com complicações e alucinações em várias camadas. “Desencontro” (TATAGIBA, 1980, p. 90-91), analisado noutro capítulo, é um exemplo dessa complexidade. Tal é, então, a aproximação dessas ideias às surrealistas de André Breton que, no seu primeiro manifesto, em 1924, disserta sobre a “onipotência do sonho” (BRETON, 1985, p. 58). É sumariamente importante a percepção de Cláudio Willer – que recorre a Octávio Paz – em prefácio ao *Manifestos do Surrealismo* (1985):

Vale a pena citar uma passagem do texto de Paz [Octávio Paz em escritos sobre o surrealismo]: “O surrealismo recusa-se a ver o mundo como um conjunto de coisas boas e más, umas preenchidas pelo ser divino e outras roídas pelo nada; daí seu anticristianismo. Da mesma forma, nega-se a ver a realidade como um conglomerado de coisas úteis ou nocivas; daí seu anticapitalismo. As ideias de moral e utilidade lhe são estranhas. Finalmente, tampouco considera o mundo à maneira do homem de ciência puro, ou seja, como objeto ou grupo de objetos desnudados de todo valor, desprendidos do espectador. [...]”. (WILLER *apud* BRETON, 1985, p. 16).

A surrealidade permite, então, que o mundo seja visto ao modo subjetivo – a modificação do olhar para aquele estado de anormalidade e “Perplexidade” (TATAGIBA, 1980, p. 68-70)<sup>20</sup>. Se Breton afirma que “Poe é surrealista na aventura”, “Baudelaire é surrealista na moral” e “Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures” (BRETON, 1985, p. 59), então diria que Tatagiba é surrealista na rua e na marginalidade, pois “O medo, a atração do insólito, (...) são molas às quais não se apela em vão” (BRETON, 1985, p. 47).

Dessa maneira, tendo em vista o Maravilhoso, o Absurdo, o Inquietante, o Surrealismo e o Fantástico, depreende-se ao menos um traço em comum nessas categorias, que é o questionamento da racionalidade. Sem qualquer puerilidade, o Maravilhoso é encontrado nos contos tatagibianos por meio de mortos e seres quase reais, diante dos quais a realidade é recriada; o Inquietante e o Estranho são flagrados, entre outras formas, também por mero desconhecimento de ensejos e resistências ao fator desestabilizador; o Absurdo e o Surreal entram em cena, assim, por meio da confusão de causalidade no espaço e no tempo, bem como na natureza de certas personagens. Por sua vez, a fantasticidade envolve essa gama, participando dessa problematização, provocando o leitor pela falta de explicações, pela abundância do não-sentido.

Para Selma Calasans Rodrigues, “o termo *fantástico* (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso” (ROGRIGUES, 1988, p. 9). Por essa definição, a Literatura Fantástica seria, então, um sinônimo do Insólito Ficcional ou, se quiséssemos reduzir ainda mais essa ideia, seria qualquer literatura. Dessa forma, a utilização do termo para denominar a literatura de vampiros,

---

<sup>20</sup> É importante perceber que, embora o conto de Fernando Tatagiba se intitule “Perplexidade”, há tantos outros que causariam tal efeito com maior intensidade que o próprio. Neste, a perplexidade fica por conta da desigualdade figurada em vendedores de feira e uma mulher que desce de “luxuoso carro” (TATAGIBA, 1980, p. 68).

fadas, duendes, elfos e dragões, por exemplo, parece coerente. No entanto, há que se perguntar quais são os limites entre essas instâncias. Observa-se, de antemão, que o uso do termo “Literatura Fantástica” será, muitas vezes, neste trabalho, circunstancial porque não denotará o gênero propriamente. Como já se destacou, trata-se de um assunto vasto em seus antagonismos e opiniões e, por isso, a partir do momento em que se investe na “Literatura Fantástica”, à literatura de *O.S.C.B.* não se impõe juízos fixos e rematados.

## 4 O FANTÁSTICO SOL NO CÉU DA BOCA

### 4.1 A NARRATIVA FANTÁSTICA EM SEU MODO

Mas, afinal, tudo isto não parece ser muito novo. Contudo, estas verdades, quando deslizavam entre duas águas, subindo à corrente da narração, brilhavam estranhamente. É que as vemos às avessas: eram verdades fantásticas.

Jean-Paul Sartre

Daquilo que já se denominou “Fantástico”, nos inúmeros trabalhos até hoje publicados e discutidos segundo visões históricas, estruturais, estéticas e temáticas de cada perspectiva teórica, para os fins desta análise importa a contextualização do termo e, especialmente, o ponto de vista cada vez mais aceito entre os contemporâneos: o Fantástico é um construto ficcional, ou seja, uma maneira de construir o texto. Nesse caso, em quase nada difere da proposta estabelecida aqui acerca do Insólito Ficcional, exceto que este último faz parte de um fenômeno ainda pouco explorado e, talvez por isso, é bastante amplo.

Essa maneira de construir o texto é o manuseio com a linguagem e, por isso, não é nunca estanque. Assim, diferente de como propõe Tzvetan Todorov, repousando nas propriedades estruturais do texto literário, em 1980, o Fantástico é um efeito produzido por meio da combinação de elementos, suscitando as diversas leituras que, embora diversas, não podem ser completamente “abertas”. Mas Todorov explica que ela ocorre com a incerteza, a hesitação por escolher uma solução para o texto e seus elementos insólitos, já que estamos diante de um “mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros” e, assim, “produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 2010, p. 30). “Cheguei quase a acreditar” é a fórmula que reconhece Todorov para a ocorrência do Fantástico. É a “fé absoluta como a incredulidade total” que “nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2010, p. 36). Ainda sobre essa hesitação, o autor afirma:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. A



hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. (TODOROV, 2010, p. 37).

Dessa maneira, o teórico búlgaro tece condições limitadoras que não conseguem alcançar o leque de possibilidades pertencentes ao Fantástico da literatura contemporânea. Todorov se baseia na atitude do leitor. É certo que mesmo que o leitor insista em ler o texto em seu nível mais interno, haverá um momento em que sucumbirão para ele os reflexos de um imaginário de códigos e espaços e tempos de sua leitura. Alguma atitude sempre há e, seja qual for, ela é, de alguma forma, esperada.

Então, se para Todorov a hesitação é um processo do fantástico, fazendo com que o gênero nem chegue a ser completamente autônomo – pois, quando se resolve a problemática gerada pela hesitação, chega-se ou ao estranho ou ao maravilhoso –, para esta análise, o processo já não ocorre, pois não se trata mais de analisarmos a passagem do natural para o sobrenatural. A professora Maria Rachel A. Lima Pereira, em ensaio de 1985, intitulado “O fantástico na literatura capixaba”, transmite essa sintonia: “Nos textos de agora, acha-se descrito um movimento contrário: passa-se do sobrenatural ao natural e é a adaptação e não a hesitação que sobrevém ao acontecimento inexplicável” (PEREIRA, 1985, p. 30).

Na visão de Todorov, adentrando na sistematização da Literatura Fantástica, o Fantástico é, pois, um efeito de leitura – diga-se que o Fantástico é “decidido” por meio da postura do leitor. Portanto, o texto fantástico deve possuir uma estrutura apelativa, por meio da qual o leitor ativará sua consciência. O efeito de leitura, na perspectiva fenomenológica de Iser (2002), ocorre na interação entre texto e leitor. Para o autor, não é que a realidade esteja situada fora do texto. Ela possui um caráter suspenso, explicado por Iser por meio da idealização dos parênteses: o mundo é “posto entre parênteses”, pois assim entende-se que “todo mundo organizado no texto literário se transforma em um como se (...). Estes critérios naturais são postos entre parênteses pelo *como se*” (ISER, 2002, p. 973, grifo do autor).

Estendendo essas considerações ao que diz respeito ao efeito da leitura, vale ressaltar que, para Iser, há dois polos na obra literária que não podem ser isolados um do outro: o polo artístico – reduz a obra à técnica da representação textual – e o polo estético – reduz à psicologia da recepção leitora. Ambos os polos precisam estar concentrados

para uma análise satisfatória da obra literária, pois esta “é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 51).

No caso do Fantástico todoroviano, para que haja efeito, é preciso uma atitude específica e, no horizonte do autor, atitude bem limitada. De outra forma, Todorov assume que está tratando de uma categoria cuja significação equivale a uma “maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (TODOROV, 2010, p. 38). O Fantástico é um efeito de leitura e, ainda mais, é um efeito afunilado. Tal efeito é encontrado em *O.S.C.B.* nas dimensões diversas, como a ambiental, a verbal e a composicional – diferente da obra *Torre do delírio* (1992), do também capixaba Luiz Guilherme Santos Neves, em que é formado um esquema de signos e intersignos tendo em vista figuras femininas e, a partir daí, cria-se o Fantástico estruturado em erotismo e alucinações. As alucinações, como já foi dito, é ponto chave na integração dos sentidos na literatura tatagibiana. Maria Rachel A. Lima Pereira, a respeito do conto “O outro lado” (TATAGIBA, 1980, p. 18-19), de Fernando Tatagiba, afirma: “o inconsciente aflora nos interstícios do consciente e a dimensão a que pertencem os sonhos e as alucinações se transparenta por trás das coisas palpáveis e visíveis” (PEREIRA, 1985, p. 33).

O Fantástico é, ainda, o extremo que o texto pode atingir: ele se constrói por meio de mecanismos estratégicos textuais que servem para assegurar a pluralidade de significados. Quer dizer que o texto desenvolve suas leis a partir dele próprio, e o Fantástico só existe nesse desempenho, nessa construção. A autonomia do texto de Fernando Tatagiba pode ser provada, então, quando nos deparamos, por exemplo, com o universo de “Passageiros”, com as leis criadas pelas personagens:

- Agora não somos mais protagonistas de suas noites, pois o senhor também, a partir de hoje, se transformará em personagem de sonhos de outros homens. De puro nervosismo, apanha um cigarro no bolso. Uma adolescente o impede de completar o gesto:
- Somos proibidos de fumar, a não ser que os sonhadores, nos sonhos, assim o exijam. (TATAGIBA, 1980, p. 27).

Cria-se uma existência própria e interna ao texto, chamada “verossimilhança interna”, na qual “o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa” (RODRIGUES, 1988, p. 13). Ainda na esteira de Selma. C. Rodrigues, podemos entender que um texto verossímil é verdadeiro, ou seja, fiel à natureza. Isso porque a verossimilhança é “uma convenção artística relativa a um código estético de uma

época” (RODRIGUES, 1988, p. 26). Mas, se para Platão (427-347 a.C.), nós vivemos num mundo projetado (de aparências), a própria ideia de verdade e de realidade termina por ser questionada, pois a criação passaria a ser elaborada simplesmente a partir de um simulacro. A fidelidade à realidade, então, não pode ser definível, nem definitiva.

Ana María Barrenechea, por meio de uma teoria mais flexível – se comparada a Todorov, a pesquisadora argentina propõe nos voltarmos o olhar também para outras matrizes de mundos, como o continente americano –, conceitua a literatura fantástica “*como la que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales*” (BARRENECHEA apud ARÁN, 1990, p. 75). Se puder explicar em uma palavra a teoria desenvolvida por Barrenechea, esta seria “problematização”. O fantástico, para a autora, é aquele que problematiza a existência no texto, e não sua natureza. Assim, as obras que são capazes de violar qualquer ordem, natural ou lógica, implícita ou explicitamente, podem se enquadrar no âmbito do fantástico. Para completar o pensamento de Barrenechea, cito: “*Por problemática entiendo suscitadora de problemas, conflictiva para el lector (y a veces también para los personajes) (...)*” (BARRENECHEA apud ARÁN, 1990, p. 76-77). Em “Avenida Vênus” (TATAGIBA, 1980, p. 41-44), a problemática gira em torno de uma personagem – um funcionário estranho e, a princípio, não identificado. Eis o problema abordado no conto: há “um fenômeno de inadequação entre o significado intrínseco do ser e a sua operacionalidade” (PEREIRA, 1985, p. 31). Assim, a personagem é descoberta (mas nem por isso a problemática se esvai): “o diretor, em vez de dirigir, se anula, a ponto de não ser identificado pelos próprios funcionários sob seu comando” (PEREIRA, 1985, p. 31). Ressalto que esse conto não se incluiria apenas com as premissas anteriormente levantadas. As ideias de Barrenechea, embora ainda restritas, são fundamentais:

*En conclusión: cada obra crea sus propias categorías para problematizar lo normal y en esto juegan no solamente los códigos socioculturales, sino los de la tradición literaria y los del género en una red muy compleja. Pero por muy arbitraria que sea la construcción de la obra, no se puede acallar totalmente el contrapunto com el lector empírico.* (BARRENECHEA apud ARÁN, 1990, p. 79).

Sob essa perspectiva, supomos que a noção de fantástico continua sensível à interpretação. Se os códigos utilizados no texto não forem os mesmos de uso do leitor, então o Fantástico se perde. Todavia, algo que não podemos negar é que as camadas de interpretação do texto não fogem das suas próprias leis, criam suas próprias ordens semânticas, de tal forma que o tipo discursivo a ser produzido – cada texto produz seu

próprio gênero, poderíamos argumentar – terá sempre relações intratextuais. Por outro lado, as relações extratextuais oferecem o material social para a confrontação de valores e, por fim, a problematização. Dessa maneira, uma empregada que se torna patroa repentina e naturalmente; passar horas dentro de um elevador para atingir o décimo andar; mortos que “trabalham” proporcionando sonhos aos vivos; um escritor que conversa com seu personagem; um homem que se recusa a aceitar que está morto; tudo isso é subsídio para a problematização da obra de Tatagiba.

No momento em que tratei sobre o insólito, viu-se que o personagem Eulálio, por exemplo, presente no conto “Convulsão”, indaga-se a respeito da possibilidade de sua loucura (“Será que fiquei louco?”). Na esteira de Todorov, poderíamos compreender que, se o leitor optar por tal loucura do personagem, o Fantástico então não acontece na narrativa, pois seu problema foi solucionado. No entanto, se quisermos ir mais além, suspeitando da loucura, mas questionando novamente a ocorrência da morte, naquelas condições improváveis para o mundo empírico, essa dúvida provocará a suspensão da narrativa, a dificuldade em solucionar a problemática proposta na ficção. Sendo assim, aí se encontra o Fantástico, como um susto de leitura em que se permite a pergunta “e agora?”.

O professor David Roas (1996) afirma: “*para que esa dimensión fantástica se haga perceptible, tales fenómenos (...) deben parecer en un mundo como el nuestro*” (ROAS, 1996, p. 95). Dessa maneira, Fernando Tatagiba recorre à Literatura Fantástica para enfatizar a distância entre dois mundos que muito bem percebia: o mundo convencional e o moralizante/moralizado e o mundo que, a princípio, não é mundo, visto que tenha se formado da sobre do “primeiro mundo”. O convencional torna-se mais real porque acostumou a retina à rotina ética e moral da vida. Por outro lado, como diz Roas, o Fantástico se torna perceptível quando inserido no mundo real e, portanto, o que ocorre em *O.S.C.B.* é a proposição desse choque entre dois mundos, esse paralelismo tortuoso e incompleto – porque inalcançável e, também por isso, presenciado no âmbito do impossível. A borda do mundo é vista dentro do mundo, mas não no centro dele. Há uma confluência mundana nesse fantástico tatagibiano. Nesse sentido, pode-se considerar a inserção de *O.S.C.B.* no “novo humanismo” atribuído à literatura do pós-guerra, que, na visão de Jean-Paul Sartre, teve como precursor Franz Kafka.

Ainda a respeito dos mundos, entendamos a visão da argentina Olga Pampa Arán, cuja perspectiva histórico-social será muito útil para as análises que se seguem. “*Para enfatizar la oposición con el mundo conocido, el fantástico incorpora anomalias y excesos que toma de otros discursos sobre el comportamiento humano provenientes de sistemas filosóficos, religiosos, morales y científicos, especialmente*” (ARÁN, 1990, p. 28), diz Arán, referindo-se aos mundos entrópicos, nos quais o Fantástico se apoia, buscando lidar com a desordem e a imprevisibilidade de maneira sempre lógica.

Arán explica que o “gênero fantástico”, quando assim denominado, constitui-se como “variante estilística da narrativa literária moderna” (ARÁN, 1990, p. 28). O “Fantástico Moderno” produz, então, determinada estilística genérica proporcionada por convenções artísticas. Pode-se enxergar o Fantástico de um lugar mais amplo, como interpretante cultural, capaz de suscitar discussões sobre as leis de qualquer natureza.

Em diálogo com a ensaísta Rosalba Campra, Selma C. Rodrigues propõe uma abordagem ao texto fantástico atual, comparando-o ao fantástico tradicional. Neste último, as explicações para as ocorrências narrativas podem aparecer por meio de várias alternativas. Já o fantástico atual não oferece explicações. Mas, embora Rodrigues afirme que há “total ambiguidade” (RODRIGUES, 1988, p. 49), reintegro que ao Fantástico dito contemporâneo suplanta-se a ambiguidade, atingindo mesmo a pluralidade. Os fins confusos das histórias acarretam nas interpretações não mais somente ambíguas:

O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins, quer porque o objeto considerado se afirma ruidosamente como meio e nos oculta o seu fim pela própria violência dessa afirmação, quer porque nos envia para outro meio, este para outro, e assim sucessivamente até ao infinito sem que nunca possamos descobrir o fim supremo, quer porque alguma interferência dos meios pertencentes a séries independentes nos deixa entrever uma imagem compósita e confusa de fins contraditórios. (SARTRE, 1968, p. 114).

“O fim supremo” não pode mais existir, como em “Convulsão” (TATAGIBA, 1980, p. 71-74), conto que se encerra assim como se inicia: logo que desperta, o personagem vê o convite no jornal para seu próprio sepultamento. Ao longo da história, Eulálio tenta provar que está vivo e, então, somos acometidos a pensar “será que está morto?”, “será que está sonhando?”, “será que todos estão mortos ou vivos?”. O efeito fantástico se potencializa com o narrador em primeira pessoa, ou seja, caso esteja mesmo morto, temos um morto narrando sua própria angústia. Mas essas perguntas nunca são

respondidas, pois a narrativa dá um “salto” no momento em que o morto é convencido de deitar no caixão. Lá estando, ele desperta em sua cama, ao lado de sua esposa e abre o jornal para se deparar novamente com sua nota de falecimento. O fantástico, então, causa incômodo ao leitor, provocando a convulsão da leitura.

Outro conto também impreciso é “Fio de Ariadne” (TATAGIBA, 1980, p. 66-67), que sugere a passagem de um cão na rua como elemento desestabilizador da ordem – expresso também visualmente, já que o acontecimento é narrado em destaque no texto, com recuo e aparte. Isso acontece só depois de um rápido diálogo entre um morador mudo e três homens e uma criança. O narrador observa atentamente o movimento à porta do vizinho:

E como os estranhos vissem que as coisas ficariam neste pé, na porta, se não tentassem melhor estratégia, explicam.

– Fomos chamados pela mulher que disse trabalhar nesta casa para desentupir o cano de descarga. E, como o senhor está vendo, ou não está vendo (o velho parecia míope, além de ser um ponto de interrogação), não trazemos ferramentas.

Num esforço supremo, o velho abre um pouco a porta e tenta novamente:

– ?

– Mas este garoto – continuam os três homens – como é fino como um fio de arame, nós o usamos para escapulirmos do infame trabalho de desentupir descargas. (TATAGIBA, 1980, p. 66).

Neste segmento, dentre vários elementos estranhos, o que chama atenção é a substituição de ferramentas por um garoto, com a finalidade de desentupir descargas. Após, a passagem do cão, “um animal grande e negro” (TATAGIBA, 1980, p. 67), apaga da memória do narrador essas pessoas aparentemente bizarras. Mas a procura pela explicação dos acontecimentos não foi satisfatória e, mais uma vez, não há solução para o conto. Ou melhor, há várias soluções:

No dia seguinte, impressionado com o fato de que uma simples sombra de um vira-lata pudesse fazer desaparecer tantas pessoas, fui informado pelo interrogativo vizinho que os homens e as crianças nada mais foram do que sequência de um sonho que ele teve deitado na poltrona da sala. Mas que, realmente, havia passado um cão negro na rua, e que a sombra do animal impediu que os personagens de seu sonho o convencessem a deixá-los limpar o cano da descarga. (TATAGIBA, 1980, p. 67).

E, assim, o conto termina com o estranho vizinho voltando à sua poltrona. A aproximação das ideias do narrador com as ideias e os sonhos de seu vizinho sugere uma transmissão. Os processos mentais de um vizinho passaram-se a outro, como em telepatia, ou como se fossem uma só pessoa. Estamos diante de mais um tema do fantástico: o duplo, também analisado por Freud no ensaio “O inquietante” (2010), já

citado. À luz da psicanálise, compreende-se que o duplo pode ser resquício do Eu “adormecido” no inconsciente que retorna. É o retorno do Outro, do recalcado, que não acreditamos fazer parte de nós mesmos, mas, “Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de reaver a própria imagem” (SARTRE, 1968, p. 113). Enfim, a duplicação é um elemento que provoca sensações espantosas por dialogar ora com a infância, ora com a coincidência, ora com as “forças ocultas”, apesar de a “repetição do mesmo pode não ser admitida por todos como fonte do sentimento inquietante” (FREUD, 2010, p. 354).

Acrescentam-se ao tema do duplo os contos “O outro lado” (TATAGIBA, 1980, p. 18-19), cuja estrutura gráfica é dividida ao meio, a fim de que tenhamos duas leituras (há, portanto, dois lados, duas personagens, duas visões – a duplicação não ocorre somente no nível do personagem, mas pode causar o mesmo efeito); “Palavras cruzadas” (TATAGIBA, 1980, p. 60-62), que possui dois vendedores de estranhos dicionários; “O olho no espelho” (TATAGIBA, 1980, p. 84-85), no qual se encontra “Maria”, uma empregada que se torna “Dona Ermínia”, a patroa e proprietária da casa (como num espelho, as funções se invertem); “Inquilinos do vento” (TATAGIBA, 1980, p. 86-89), que traz personagens sombrios e, verdadeiras sombras do narrador, diz ele: “Eles rastejam como sombras pelos cômodos, sombras deformadas de mim mesmo” (TATAGIBA, 1980, p. 87); e, por fim, “Desencontro”, que se trata de um escritor em busca de seu personagem que fugiu – um encontro insólito que termina com o personagem tornando-se escritor.

Outro mote interessante à análise é a aproximação e a distanciação da leitura de *O. S. C. B.* a outros gêneros. Como se pode presumir, as figuras retóricas se ligam ao fantástico principalmente porque é a linguagem figurada a que prevalece em seu discurso. Nesse sentido, a fábula pareceria adequada, caso certas distinções não fossem feitas ou percebidas pelo próprio leitor. Convém assinalar que o Fantástico alcança tantas teorias e discussões por causa de seu entorno: “Existe pois uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura” (TODOROV, 2010, p. 71).

A alegoria, enquanto ornamento discursivo, necessita de apresentação clara, seja por lugares-comuns, seja por temática e linguagens conhecidas. Isso porque a interpretação alegórica deve ser direta e não depende desta ou daquela visão de leitura. E, então, “a

alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras” (TODOROV, 2010, p. 71). *O.S.C.B.* não possui indicações explícitas de alegoria. No conto “Sétima dimensão” (TATAGIBA, 1980, p. 65), por exemplo, a história dos anões de jardim que disputam em concurso qual é o melhor desenho do “verdadeiro rosto de Deus”, estabelece interpretações diversas – como qualquer texto literário –, mas não sugere dois estratos de sentido, no qual o segundo prevalece em detrimento do primeiro (qual seria esse segundo sentido?). Por sua vez, “a leitura poética constitui um obstáculo para o fantástico” (TODOROV, 2010, p. 68). Talvez por isso o conto que mais se aproxima da linguagem poética se distancia do fantástico. “O sol no céu da boca” (TATAGIBA, 1980, p. 75-83), como já analisamos anteriormente, apresenta-se sob forma de rimas, versos e lirismo.

Por outro viés, temos que alguns autores, posteriores a Todorov, propõem que a questão que tange a alegoria e a poesia tem relação com a história: a dita rigidez genérica existe para certas épocas literárias definidas, diferente da literatura contemporânea, que constrói gêneros híbridos ou portadores de características deveras flutuantes. Selma C. Rodrigues, ao falar sobre a definição de alegoria de Todorov, realça que “o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica” (RODRIGUES, 1988, p. 63). Dessa forma, a alegoria pode ser vista no discurso fantástico, embora reformulada, mais simbólica e menos explícita, assim como a poesia pode aparecer com roupagem determinada representativa.

Até este ponto, acredita-se que não há dúvidas de que estamos lidando com uma nova configuração de fantástico: o fantástico como construto ficcional, como modo narrativo, o fantástico modal. O *neofantástico* admite uma lógica coerente à realidade na qual se inscreve. No entanto, tratar ainda mais de questões de gênero é demasiado complexo para o andamento deste trabalho. O próprio Todorov termina por revisar sua teoria, afirmando que “*todo género es transformación de otros géneros anteriores, literarios y no*” (TODOROV *apud* ARÁN, 1990, p. 71). Encontro em Olga P. Arán o suporte justificativo suficiente para permitir que este trabalho siga seu curso, sabendo claramente que o gênero evolui a partir das mudanças linguísticas, sociais e culturais:

*El género es una categoría históricamente abierta y de reconocimiento empírico que participa tanto de los cambios en los estilos discursivos cuanto de los cambios sociales. Participa dialógicamente en la obra no como una*



*etiqueta o un modelo fijo, sino gobernando multiplicidad de relaciones de la obra con los códigos de la época, la lengua literaria, los lectores, las instituciones, los sistemas de representación. En este plano, el género forma parte de las políticas o ideologías estéticas de la literatura (y en buena medida también de las políticas del mercado).* (ARÁN, 1990, p. 26).

A dificuldade ou mesmo a impossibilidade de chegar a uma definição satisfatória do Fantástico perpassa por outra dificuldade também relativa a definições, convivendo sempre com as teorias literárias e produz ecos intermináveis a esse respeito. É que não se lapida a Ficção e os seus limites, bem como a Realidade e o Imaginário. É por isso também que esses termos estão sendo utilizados neste trabalho com muitas concessões. Sendo, basicamente, os pilares para a criação literária e, principalmente, para o efeito do Fantástico, qualquer tentativa definidora cairá numa zona delicada e perigosa. Tal como assinala Sartre, “Não se pode delimitar o fantástico: ou não existe, ou estende-se a todo o universo” (SARTRE, 1968, p. 110) e “ninguém consegue penetrar no universo dos sonhos sem estar a dormir; ninguém consegue entrar no mundo fantástico sem se tornar fantástico” (SARTRE, 1968, p. 118).

Por fim, há uma tese desenvolvida desde as análises de Todorov que diz respeito à função social do sobrenatural. Separo deste grupo por finalidade didática, já que sua importância é tamanha tendo em vista o foco deste trabalho: o fantástico enquanto discurso político-social. Segundo Todorov, “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV, 2010, p. 168). Transgredir a lei significa ultrapassar o que de maior ela pode chegar a controlar – e aqui se fala menos das leis jurídicas que das leis culturais, as leis da razão e do bom-senso. Não obstante, é possível imaginar que o sobrenatural é assim utilizado porque o texto realista, por vezes, pode se apresentar muito luzidio, nítido, patente. Nem sempre essa é a melhor opção, principalmente quando adentramos os limites do político, do cultural e do social, ou seja, do inquestionável, do público e do incontestável.

#### 4.2 A FUNÇÃO SOCIAL DO FANTÁSTICO

Pero lo fantástico puede ser en estos momentos un escape saludable. Los seres tanto angélicos como demoníacos que milagrosamente surgen por obra del arte salvan en parte la monotonía de este sistema de reincidencia histórica cuyo fondo es la crueldad, la apatía y la destrucción.

Ciocchini, Monstruos y maravillas

O considerado precursor da Literatura Fantástica no Brasil, Murilo Rubião, difere-se de Fernando Tatagiba neste plano do fantástico por ignorar a pulsão literária de seu tempo, que tangenciou o realismo documentário e o pitoresco regional, principalmente. No caso de Autran Dourado (1926-2012) e Dalton Trevisan (1925-), recriou-se a forma de retratar o real em suas obras. Este último, ainda mais próximo da técnica tatagibiana, optou por narrativas curtas e fragmentadas, como em *Pico na veia* (2002).

Pode-se dizer que o Fantástico é um produto daquilo que nos é necessário e possível socialmente e psicologicamente. Quer dizer, por meio das manifestações do fantástico, externamos nossos medos, tabus e desejos, com monstros, metamorfoses, abalos espaciais, confusões temporais, etc. Dessa necessidade surge a associação ao imaginário social e coletivo e é por isso que são criados universos tão parecidos com o nosso. Os sistemas de representação são construídos segundo nossas próprias referências, mas com o anseio de sobrepor às sínteses sociais, refazendo-as com normas e convenções próprias do texto. “O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto duma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem mais com uma sociedade às avessas (...)” (SARTRE, 1968, p. 117). Um exemplo disso é o conto “Começo de batalha” (TATAGIBA, 1980, p. 15-17), no qual as personagens declaram guerra em seus respectivos prédios comerciais, utilizando como armas seus próprios instrumentos de trabalho (lápiz, tinteiro, carimbo, etc.). Maria Rachel A. Lima Pereira assim comenta:

A verdadeira guerra que os moradores de uma cidade travam entre si pela sobrevivência gera uma metáfora: eles se digladiam com todos os meios a seu alcance. No conto, esta metáfora, **fantasticamente**, se torna realidade palpável. As pessoas passam a se combater, de um edifício a outro, com objetos concretos. E por fim abandonam a luta da vida dita civilizada e vão integrar-se na natureza. (PEREIRA, 1985, p. 32, grifo meu).

O trecho acima permite que imaginemos tal situação, porque possível, embora se trate de um acontecimento imprevisível, embaraçoso. Por outro lado, sem que quiséssemos realmente a ocorrência desse episódio em nossas vidas, nos colocamos lá, em um dos prédios, e sentimos o que poderia se aproximar de uma sensação à altura do momento: angústia, confusão emocional, frustração, etc. Pois a percepção dessa realidade nos é clara: vivemos desse caos, mas não o sentimos tão intensamente. O texto literário

fantástico, seja o conto acima ou outro, insere o absurdo, o exagero, na medida em que pretende provocar a reflexão da realidade.

Abordar o tema do social em análise literária já foi atitude tanto exaltada quanto repreendida pela crítica, em momentos que fizeram da obra ou objeto válido pelas atribuições da realidade, ou objeto repugnante pela fuga a essa mesma realidade. No entanto, não é possível descartar esse aspecto da literatura de Tatagiba, cujo substrato é a crítica política e social. E, também, já se esgotou a discussão sobre a relevância do estudo contextual da obra literária, visto que já parece fazer parte do senso comum a premissa de que não há texto sem o seu contexto.

O discurso fantástico, então, mantém contato com o mundo exterior e, diria mais, nutre-se dele a todo o tempo, dialogando com seus símbolos, valores e expressões. Assim, da mesma maneira que David Roas considera a possibilidade de um “mundo fantástico” – exatamente como Umberto Eco aborda seus “mundos possíveis” e Selma C. Rodrigues investe na sua “verossimilhança interna” –, Olga P. Arán (1999) se vale das ideias de Raymond Williams para falar de “mundos utópicos”, os quais possuem estruturas diferenciadas do real pelo fato de seguirem os impulsos da sociedade, como as lutas de classes e as relações de poder. Esses mundos, constata Arán, têm se modificado: no lugar de toda uma sociedade, estão os excluídos.

O “retorno ao humano kafkiano” configura essa “realidade transcendente” (mundo torto e intangível) e “serve apenas para nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio do humano” (SARTRE, 1968, p. 111). Mas, adverte o filósofo francês, o fantástico contemporâneo se ajusta à sua própria época, transcrevendo a condição humana, adquirindo uma “existência marginal”: “olhai-o de frente, tentai exprimir o seu sentido por palavras, e desaparecerá, porque, afinal, é preciso estar fora ou dentro” (SARTRE, 1968, p. 122). A construção do fantástico pode ter, então, implicações sociais:

Simplesmente, forçando o leitor a identificar-se como um herói inumano, conseguimos fazê-lo pairar por cima da condição humana; evade-se, perde de vista a necessidade principal do universo que contempla: é que o homem está dentro. Como mostrar-lhe *de fora* a obrigação de estar dentro? (SARTRE, 1968, p. 121).

Por esse viés, diz-se que o verdadeiro objeto fantástico de Tatagiba é o homem. O conto “Inquilinos do vento” (TATAGIBA, 1980, p. 86-89) ilustra bem isso na medida em que

compreende um narrador solitário que admite a chegada e a instalação de estranhos em sua casa. “Seus sorrisos me deixam menos só” (TATAGIBA, 1980, p. 87-88), afirma o narrador em seu diário. Embora crianças, “um menino e uma menina” (TATAGIBA, 1980, p. 86), dois inquilinos andam pelo teto. E, ainda assim, são humanos. “A anormalidade vai se transformando, gradativamente, aos meus olhos, em normalidade” (TATAGIBA, 1980, p. 88), comemora o narrador.

No conto explicitado acima, o domínio fantástico é formado segundo a articulação de manifestações absurdas e a aceitação dessas condutas, ou seja, a normalidade. Mas ser inquilino do vento é chegar e ir embora como um vento, deixando tudo novamente solitário. Assim, diz-nos o narrador: “Talvez, pensava comigo, não pudesse mais viver sem eles, talvez eu dependesse deles para algo transcendental e que não compreendia. Eles rastejam como sombras pelos cômodos, sombras deformadas de mim mesmo” (TATAGIBA, 1980, p. 87).

Assuntos que são onipresentes aos cotidianos serão sempre objetos deformados pelas narrativas fantásticas. A morte é um exemplo, já que sempre está nos jornais e causa certa repulsa ao ser pronunciada fora desses contextos naturalizados. Quer dizer, a morte individual é sempre mais difícil que a coletiva. E é certo que se trata de uma temática essencialmente humana, provocadora de sentimentos remotos e infundáveis reflexões filosóficas. Recupero um trecho do conto “Convulsão”:

Como estivesse faminto, as roupas sujas e rasgadas, voltei para casa, mesmo sabendo que um caixão me aguardava em cima da mesa.  
Minha mulher, Das Dores, estava no quarto. Quando me viu, correu para a janela e chamou as vizinhas. Elas se aproximaram trazendo flores. Silenciosamente, subi na mesa, deitei no caixão, cruzei os braços. Das Dores colocou um terço em minhas mãos e... (TATAGIBA, 1980, p. 74).

A aceitação da morte do personagem acima, após sucessivas lutas contra ela, entra em conflito também com outro tabu: ora, o personagem é quem narra seu próprio velório e, portanto, estaria pronto para ser enterrado “vivo”, caso estivesse? A dúvida sobre a morte de Eulálio suscita diversas questões. De outra maneira, o silêncio que aparece no fragmento do conto (por meio das reticências) – e, também em diversos outros contos – é um sinal de entrega, de renúncia. Olga P. Arán (1999) recorre, desta vez, a Rosalba Campra, pesquisadora em literatura latino-americana que procura se apoiar no “real social” estipulado pela narrativa. Assim disserta sobre os “*silencios transgressivos del fantástico y sus mecanismos de deciframiento*”:

*Campra compara en este rasgo a la literatura fantástica con toda la literatura etnocêntrica que le niega la palabra al Otro y al hacerlo le niega también su carácter humano y su equivalencia con el rango del observador. O será, arriesga Campra, que dándole la palabra ao Outro, le estamos dando la posibilidad de la victoria sobre este mundo y este lado, provocando el peligro de la identificación.* (ARÁN, 1999, p. 87).

Também aqui o duplo parece fazer sentido quando explorado na literatura tatagibiana. O Eu e o Outro lado a lado, provocando choques e confrontos inesperados – o conto “O olho no espelho” (TATAGIBA, 1980, p. 84-85) é o exemplo por excelência desse aspecto<sup>21</sup>. O “perigo da identificação” é percebido por Tatagiba tanto na caracterização de suas personagens quanto na escolha do tema de suas curtas histórias. O autor se vale, inclusive, da ironia para falar desse “perigo” iminente encontrado na sociedade – assunto que merece destaque no próximo capítulo.

Se, por um momento, certas temáticas foram incluídas na ficção porque antes eram proibidas de serem ditas em vias públicas, atualmente esses “mundos ousados” tornaram-se triviais. O foco foi refeito e, paradoxalmente, os mundos possíveis são tão possíveis que parecem assustadores. Isso significa que o Fantástico é capaz de abrir nossos olhos até esbugalhá-los, tamanha é a surpresa que nos assalta. Por seu turno, as ideias contidas em *O.S.C.B.* e, por certo, nos ecos de toda a obra tatagibiana, estão em completa sintonia com o que André Breton afirma a respeito do maravilhoso existente no Surrealismo. Segundo ele, são quadros nos quais “sempre se pinta a inquietação humana, e é por isso”, diz o escritor francês, “que os levo a sério, que os julgo inseparáveis de algumas produções geniais, as quais, mais que as outras, estão dolorosamente impregnadas desta inquietação” (BRETON, 1985, p. 47).

*O.S.C.B.* é um livro de 24 contos. Como se pode perceber, nem todos foram comentados até o momento. Isso porque considero que alguns contos podem se encaixar melhor nas próximas análises, o que não inibe os próximos estudos a reformulação dessa linha imaginária de pensamento. Ao falar de gênero, falou-se de limites e transgressões. Mesmo lidando com noções contemporâneas de *fantásticos*<sup>22</sup>, nada nos impede de

---

<sup>21</sup> A respeito desse conto, acrescento as palavras de Maria R. A. L. Pereira: “Ora, as relações patrões-empregados estão construídas de modo que, dentro da sua casa, os donos impõem o seu estilo de vida. O que se viu foi um deslocamento das funções da personagem que, de empregada doméstica, assume o papel de patroa, enquanto que os patrões se veem excluídos da própria casa” (PEREIRA, 1985, p. 31).

<sup>22</sup> O segundo capítulo do livro *O fantástico* (1988), de Selma C. Rodrigues, chama-se “Fantástico ou fantásticos?”, estabelecendo, já no princípio, a questão que envolve níveis históricos, culturais, estéticos, etc.

relembrar a origem do Fantástico, pois, a bem da verdade, sua essência não se perdeu. Afirmo isso sob o argumento de que o Fantástico, desenvolvendo-se no século XVIII, encontra na “fratura” da “racionalidade” explicações “do mundo e do indivíduo autônomo”, criticando os sistemas e a sociedade Iluminista (RODRIGUES, 1988, p. 27).

Esse teor crítico que pode ser colhido da narrativa fantástica, como já se disse, tem cunho social e cultural porque dialoga diretamente com os mecanismos sociais e culturais, sejam os comportamentos, os desejos, ou os medos compartilhados. Por outro lado, não se pode negar que a utilização do gênero no campo intelectual é também uma abordagem política. Os próximos tópicos possuem, portanto, grande valia para o assunto do Fantástico que se prolonga.

## 5 SOL POLÍTICO, SOU POLÍTICO

### 5.1 DISCURSOS: LINGUAGEM E HIBRIDISMO

Alvoroço em meu coração / Amanhã ou depois  
de amanhã / Resistindo na boca da noite / Um  
gosto de sol.

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Fernando Tatagiba compartilhou, direta ou indiretamente, das ideias e, principalmente, de seus reflexos difundidos na América Latina pelos escritores engajados à época da revolução cubana, nos anos de 1950 e 1960. Cuba, “ao resistir a todas as pressões dos Estados Unidos, passou a representar idealmente toda a América Latina e adquiria um prestígio enorme e duradouro perante as esquerdas” (COSTA, 2008, p. 296). Para esses intelectuais esquerdistas, o processo revolucionário era uma forma de experimentar uma sociedade nacionalista mais justa. “Contudo, essa politização da arte não significou a adoção do realismo socialista ou uma conduta dogmática, muito pelo contrário, os escritores rejeitaram o realismo russo e abraçaram o realismo mágico” (COSTA, 2008, p. 298).

A respeito desse afinamento entre países latino-americanos e o Brasil, Antonio Candido contribui com o ensaio “A nova narrativa” (2003):

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais. (CANDIDO, 2003, p. 201).

Com o objetivo de “garantir os interesses” dominantes e dominadores, surge também uma colonização do pensamento – criada a partir do elemento da mídia e, por consequência, de uma formação da opinião pública. Com efeito, há certamente a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas tais, pois o que deve ser dito possui um domínio, bem como o que não deve ser dito. O silêncio, então, é imanência.

O silêncio aparece na obra tatagibiana por meio da forma gráfica, com espaços em branco e ainda por omissões relevantes ao aparecimento do fenômeno insólito. Há que

se assinalar a natureza e a função do não-preenchimento, pois pode ocorrer, e geralmente a narrativa fantástica sugere isso, a impossibilidade da resolução da história, e o silêncio aparece como esse recurso delineador do fantástico. Por outra perspectiva, podemos compreender o silêncio como um mecanismo de poder porque a voz do Outro é sempre ignorada. A argentina Rosalba Campra esclarece:

*La literatura fantástica exploró, entre los años cincuenta y setenta, las más variadas formas del silencio, para sugerir la presencia inverificable de lo otro o bien una ausencia sin nombre. Las décadas de los años setenta y ochenta han visto manifestarse, como tendencia consistente, la ruptura de ese tipo de convención. De ese 'otro lado' indecible para la voz narrante, lo fantástico pasa a este lado, el lado donde es posible la escritura. (CAMPRA apud ÁRAN, 1999, p. 87).*

A ruptura da palavra e de sua estrutura também irrompe em *O.S.C.B.*, dando mostras da fragmentação do tempo e de um momento histórico repleto de traumas. Assim, a sintaxe conturbada e irregular, bem como os traços metalinguísticos, e sua percepção temporal marcada pelo sonho (clima onírico), determinam discursivamente os contos.

Em geral, há muitas ideias que beiram à confusão, seja pelo excesso de jogos verbais, seja pela necessidade latente de ter sempre algo a dizer. É importante pensar que tais ideias não são compostas pelo autor, única e individualmente, mas por uma voz coletiva que ele representa em seu discurso. Com uma “pena cirúrgica”, conforme destaca Olival Mattos Pessanha na “orelha” de *Invenção da Saudade* (1982), o contista utiliza, por exemplo, a irreconciliação de eventos narrados, ou seja, a explicação insuficiente dos acontecimentos da narrativa, como ocorre em “Fio de Ariadne” (TATAGIBA, 1980, p. 66-67). Juntamente com isso, a fragmentação demonstra olhos de poeta, que constrói sua percepção em versos.

Assim, a utilização majoritária de substantivos concretos em “Começo de Batalha” (TATAGIBA, 1980, p. 15-17) para dar ênfase ao elemento modernizador da “corrida tecnológica”; os verbos de “Theda Bara” (TATAGIBA, 1980, p. 24-25) que aparecem em pretérito imperfeito do indicativo, assinalando lembranças de um passado que é interrompido ou de um tempo sonhado; o elemento gráfico essencial à maioria dos contos, como o destaque de “O ex-operário Jeová e sua agonia” (TATAGIBA, 1980, p. 37-40): “Não há vagas”; a linguagem imperativa de “Inventário” (TATAGIBA, 1980, p. 45-46), que convida o leitor à participação do funcionamento de suas personagens; são exemplos dos recursos linguísticos de *O.S.C.B.* Vale dizer, ainda, que as maiúsculas,



encontradas em alguns contos sem pressuposição gramatical, têm cunho metafísico, remetendo ao “maior”, ao mais inteiro, ao início de tudo. Em contrapartida, as minúsculas aludem a algo que continua e que não está no início.

O conto “Palavras cruzadas” (TATAGIBA, 1980, p. 60-62) mistura metalinguagem e ironia, utilizando como instrumento o caráter formal. Divide-se em blocos, identificados pelas vogais ordenadas (A, E, I, O, U), nos quais as informações são adicionadas, bloco a bloco, e terminam por se cruzar num ritmo regressivo. Aliado a isso está o tema da narrativa: a venda de “dicionários”<sup>23</sup> exóticos – ou insólitos – feita por dois homens, os quais não passam de habitantes de um sonho. Um dicionário para analfabetos, com todas as folhas em branco; outro para “deficitários visuais”, com letras bastante separadas; e, ainda, para pintores modernos, composto de rabiscos apenas. A certa altura, compreende-se, na verdade, que isso faz parte do sonho de “Um bêbado, num dos cantos, braços e pernas cruzadas” (TATAGIBA, 1980, p. 61) e, por isso, apresenta-se por meio da linguagem desfigurada – um sonho não é linear e organizado.

Também os nomes de personagens, quando existentes, elaboram significados em suas respectivas histórias, incluindo trocadilhos. Por exemplo, em “A compaixão segundo...” (TATAGIBA, 1980, p. 29-32), as personagens possuem somente nomes bíblicos (ou com significação religiosa) que são sintonizados à forma bíblica do conto, em capítulos e versículos. Porém, o conteúdo envolvido por essa estrutura equivale a um registro judicial, à semelhança de um Auto<sup>24</sup>. Nesse sentido, “Mateus”, “Marcos”, “Lucas” e “João” são autoridades: policial militar, delegado, promotor e juiz, respectivamente; “Nazário Oliveira” (cujo nome significa “aquele que consagra o senhor”), o personagem principal, é um assassino de mendigos que mata com pretexto religioso, filho de “Raquel” e neto de “Abdias”; e “Josafá Obede”, é surdo-mudo, mas contribui como “testemunha ocular” (TATAGIBA, 1980, p. 31). Além disso, os locais também possuem nomes com essa mesma característica: “São Paulo” e “Espírito Santo”. O trecho abaixo, ponto alto do conto, ilustra a ironia gerada pela articulação desses aspectos:

---

<sup>23</sup> Nesse conto, o conceito de dicionário é desconstruído com finalidade irônica. Distinguido por domínio, um dicionário é utilizado em muitos campos de conhecimento para esclarecer termos próprios de uma área. Mas em “Palavras cruzadas” (TATAGIBA, 1980, p. 60-62), essa característica é distorcida ironicamente pela supressão do fator comum ao dicionário que é a descrição lexicográfica.

<sup>24</sup> Em Direito, “Auto” quer dizer do ato público determinado legalmente ou por ordem judicial.

**MARCOS**

1 Princípio do interrogatório de Nazário Oliveira, 23 anos de idade, apresentando-se mal trajado, barba por fazer, cabelos em desalinho, sem documentos, detido às 23h e 47m pelo PM Mateus, da RP 5, entre o Parque Moscoso e Vila Rubim.

*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 deferia golpes mortais com uma faca (objeto anexado aos autos), anunciava-lhes a palavra. (TATAGIBA, 1980, p. 30).

A “palavra”, no conto, é a palavra sagrada, bíblica, posta em contexto bárbaro, atroz. E como Verdade, somente ela tem o poder para julgar, pois o único julgamento verdadeiro é o divino. Sendo assim, uma ordem judicial não possui valor, exceto se estivermos falando do “juízo de Deus” (que aqui é totalmente legítimo com Nazário).

No que diz respeito aos nomes, o mesmo ocorre em “O ex-operário Jeová e sua agonia” (TATAGIBA, 1980, p. 37-40), no qual “Jeová” é um operário que perde sua função após cair do edifício onde trabalhava. No sofrimento pré-morte, o personagem observa um crucifixo na parede, com o “Cristo” – aquele que sofre e morre na cruz, como o fez o ex-operário Jeová. Já em “Aceno no escuro” (TATAGIBA, 1980, p. 47-48), “Justino Cruz” é “autor dos desenhos e escritos obscenos nos mictórios das redondezas” (TATAGIBA, 1980, p. 47).

Por sua vez, “Theda Bara” (TATAGIBA, 1980, p. 24-25), que também é Antônio, utiliza desse pseudônimo da atriz norte-americana, Theodosia Burr Goodman. O fato de Theodosia atuar no cinema mudo também é significativo, já que a travesti do conto em questão sofria a angústia de guardar sua identidade em silêncio. Ainda no conto, dividido em duas partes – a vida de Theda Bara e a vida de Antônio –, ambas as partes se ligam com a palavra “Thethê” e com a repetição Terrível/Terrível (TATAGIBA, 1980, p. 25, grifos meus). Quando as personagens não possuem nomes próprios, são alcunhadas de outra maneira, o que também influi na narrativa, como se verá adiante.

Outros nomes completam a lista: o anão “davi”, de “Sétima dimensão” (TATAGIBA, 1980, p. 65); os “Inquilinos do vento” (TATAGIBA, 1980, p. 86-89) “Idiota”, “Silêncio” e “Manias”; a empregada “Maria”, de “O olho no espelho” (TATAGIBA, 1980, p. 84-85); o “servente Silva” (TATAGIBA, 1980, p. 52-54); a ex-prostituta

“Maria Nenen”, de “Anjo de rua” (TATAGIBA, 1980, p. 55-59); o chamado à “Dona Flor”, em “Bacurau” (TATAGIBA, 1980, p. 63-64); e “Eulálio Funéreo da Silva” com sua esposa “Maria Dolores das Dores”, em “Convulsão” (TATAGIBA, 1980, p. 71-74).

Mais um exemplo do jogo com a linguagem em *O.S.C.B.* é a constante do número sete, em grande escala em “Inventário” (TATAGIBA, 1980, p. 45-46) e apenas no título de “Sétima dimensão” (TATAGIBA, 1980, p. 63). A intertextualidade também bíblica atinge a banalização, já que, naquele, tudo está em quantidade de sete: 7 mulheres grávidas, 7 cadeiras de rodas, 7 vigias, 77 componentes, 7 bêbados, etc. Sete são os dias da semana, as cores do arco-íris, as maravilhas do mundo antigo, as notas musicais, os sábios da Grécia, os mares, e também os pecados capitais, assim como são muitas as referências ao número sete na Bíblia.

A irrealdade também é concebida pelo elemento linguístico nos contos, tal como confirma Todorov (2010) ao dizer que o sobrenatural é um “símbolo da linguagem” (TODOROV, 2010, p. 90). A literatura insólita de Tatagiba representou um discurso confrontador, tanto em sua capacidade linguística gráfica, quanto na possibilidade de contemplar as temáticas diversas já destacadas nos capítulos anteriores. Francisco Aurélio Ribeiro resume essa passagem:

o gênero bíblico é parodiado em “A compaixão segundo”, dialogando com a linguagem jurídica e policial, burocrática e ilógica; a desestruturação de discurso em “A sombra do cão” ironiza a insensatez da burocracia nas repartições públicas; a narrativa confessional, em que o discurso do indivíduo dialoga, sem resposta, com o social em “Não há vagas” e em “O ex-operário Jeová e sua agonia”, com os bíblico-religiosos; a ironia ao estilo oficial e burocrático em “Avenida Vênus”; o jogo duplo e ambíguo entre o registro policial e o poético em “Inventário”. (RIBEIRO, 1990, p. 39).

Percebe-se, novamente, o atributo híbrido dos textos de Tatagiba, textos esses que se complementam como cacos narrativos no mosaico de uma realidade deformadora. Sob a ótica de Homi Bhabha (1994), o hibridismo é “um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade” (BHABHA, 1998, p. 165). Os espaços muitas vezes indefinidos, apresentando-se sutilmente ao leitor, subvertem ordens e hierarquias, evocam o hibridismo inclusive no fator da temporalidade, atravessando os jogos de palavras e o aproveitamento da folha de papel. Entretanto, o vocabulário e a sintaxe de *O.S.C.B.* não são outros, já que seu trabalho com a linguagem é o de dizer desdizendo e apropriar-se do silêncio com os recursos já conhecidos. A dimensão híbrida é, assim, a possibilidade de agregar gêneros diferentes, desarranjando-os, evitando sua

homogeneidade. O híbrido cultiva a dúvida, não a verdade absoluta imposta pela generalização. Não diz “este texto é assim por tais características” e sim “este texto possui essas características e outras mais, então pode não ser somente isto”.

O Fantástico, de certa maneira, compartilha dessa dúvida, pois não transmite em sua existência a ideia de verdade. O texto fantástico é sempre duvidoso ou, como disse alhures, é sempre plural. Mas o que não se pode negar é que o nível pelo qual se contempla o Fantástico é apenas linguístico. Embora se tenha certo grau de repulsa na leitura de “Inventário” (TATAGIBA, 1980, p. 45-46), por exemplo, isso ocorre devido à forma pela qual a linguagem se apresenta: cruel, bárbara. Então, qualquer violência que se destaque da obra “se exerce não apenas através da linguagem (não se trata nunca de outra coisa em literatura), mas também propriamente nela. O ato de crueldade consiste na articulação de certas frases, não numa sucessão de atos efetivos (TODOROV, 2010, p. 143)”.

Por fim, convém lembrar a aproximação da literatura tatagibiana com a linguagem cinematográfica: “Os contos e os poemas de Tatagiba têm uma linguagem cinematográfica, com palavras precisas, desprezo pelos adjetivos, jogos de palavras (trocadilhos e neologismos) e uma busca vital pela emotividade e empatia com os leitores” (PESSANHA, 1988). O autor parece desafiar a gramática, assim como fez Lima Barreto (1881-1922), guardadas as devidas diferenças e o tempo histórico, contrariando a estética de sua época com o romance *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915).

Os intertextos que explodem conto a conto sugerem, ainda, que estamos diante de muitas vozes soltas. Nada é origem, tudo é coletivamente produzido. Ocorre que a cidade é o espaço por excelência dessa polifonia<sup>25</sup>, ou seja, dessa possibilidade transbordante de vozes. Assim como afirma Luis Alberto Brandão, “O livro social que *se escreve sobre* e que, simultaneamente, *é escrito pelo* espaço urbano” possui uma escrita marcada pela “flutuação de sentidos, as margens de indeterminação do caráter representável da realidade, o flerte com o imaginário em seu estado mais difuso” (BRANDÃO, 2005, p. 50-51). O espaço urbano foi escolhido por Tatagiba porque é somente ali que se encontram todos os elementos essenciais para sua recriação.

---

<sup>25</sup> Sobre polifonia, cf. Mikhail Bakhtin, em Problemas da poética de Dostoiévski (1963).

## 5.2 ESPAÇOS E PERSONAGENS

Ainda vão me matar numa rua. / Quando descobrirem, / principalmente, / que faço parte dessa gente / que pensa que a rua / é a parte principal da cidade.

Paulo Leminski

Situado na quarta parte de um prefácio-manifesto do livro *Rua* (1986), o pensamento de Fernando Tatagiba de que é necessário que a literatura “mergulhe de vez na rua, na passarela comum, se encharque de povo, de pessoas simples, gente da esquina e da praça” (TATAGIBA, 1986, p. 16), mostra a que veio sua escrita. Palco de suas personagens, a rua abriga toda a literatura de Tatagiba, significando o elemento maior da cidade, esta que sempre é colocada em cena como desajuste, como local de questionamento da própria existência e da inadequação desta vida urbana – o homem cria suas próprias armadilhas, já se vê em “Começo de batalha” (TATAGIBA, 1980, p. 15-17).

Sendo esse questionamento o aspecto motivador da própria literatura, é um aspecto não-estático, sempre vivo, como a cidade e as pernas que por ela transitam, deixando marcas no asfalto. Mas é a noite que interessa a Tatagiba, quando o movimento diminui, porém pulsa nas almas pobres e nas pobres almas desconhecidas pelo dia. Interessa-nos, ainda, o movimento ignorado pela massa (a exemplo do “pipoqueiro” de “O circo chegou”, que “nas horas de folga, ele se encosta na praça Oito para olhar o movimento” [TATAGIBA, 1980, p. 21]), aquele que vem de fora, embora esteja sempre dentro, e aquele que é da noite, embora se perca também durante o dia.

E do que falamos? Do ajuste aos anos 80 e 90 ao qual se dispõe a obra em análise, focalizando a cidade não de cima, mas de dentro. Em consequência, tem-se a visão de mundo ilusória, míope. A Praça Costa Pereira<sup>26</sup>, a Rua Sete, o Centro de Vitória, não são meramente incorporados ao texto. O que ocorre em *O.S.C.B.* e em outras obras contemporâneas (como em *Memória das ruínas de Creta* [1987], de Bernadette Lyra; *Cidadilha: crônica inverossímil de uma cidade inexistente* [2008], de Luiz Guilherme

---

<sup>26</sup> “Se Vitória fosse um teatro, o palco seria a praça Costa Pereira. Ela é uma espécie de microcosmos que serve como parâmetro para avaliar a realidade vivida pelo povo brasileiro. Ali se apresentam mendigos e meninos abandonados, aposentados, vendedores de picolé, trabalhadores, namorados e grevistas; “atores” que dispensam figurinos para encenar a vida. A praça Costa Pereira é o “centro nervoso” da cidade. Um coração que pulsa cercado de histórias trágicas e cômicas, alegres e tristes, histórias que acompanharam o desenvolvimento da cidade” (Marco Antônio Antolini, *A gazeta*, 1989).

Santos Neves; *A ceia dominicana* [2008], de Reinaldo Santos Neves) é uma ressignificação dos espaços e eixos ideológicos, que permite uma nova lógica interna do texto. É claro que isso se dá menos por causa da existência real desses espaços físicos que pela possibilidade de criação desses mapas, os quais reportam “espaços imaginários, ainda que socialmente construídos” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 112). Na obra de Tatagiba, em específico, há que se entender o confronto de modelos colocados em destaque: toda e qualquer cidade possui seus becos sem saída e escadarias abandonadas. Tais becos criam bifurcações infinitas, caminhos imprecisos, e as escadarias são habitadas noite a noite.

Esses espaços da narrativa geram novas possibilidades na medida em que a cidade é vista de modo amplo. Isso quer dizer que, quando as atenções estão voltadas para a *urbe*, percebemos suas identidades, seus sentidos, suas materialidades serem pulverizados ao corpo urbano. A cidade é pois o lugar onde as subjetividades convergem e propicia a convivência com o “outro”, um estranho ou estrangeiro. É para ela que todos vão, cada qual com seu motivo. O problema é que, apesar disso, a cidade não é democrática porque se quer, cada vez mais, eliminar os excessos, segregando. A criação de atritos, com isso, é consequência natural. Essa característica é percebida no primeiro conto do livro (“Começo de batalha”), diversas vezes recuperado na análise pela temática concretista em forma e conteúdo. Suas escolhas constituem valor porque resgatam certa diluição de princípios, como grupos, partidos e associações. Ao final do conto, todos saem dos edifícios e vão para a rua, como se não houvesse rumo, mas somente a natureza. A guerra tem uma trégua aparente. Assim, assinala Diolino T. Dias Neto:

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 crua. (DIAS NETO, 2010, p. 48).

A arquitetura urbana é desenhada em *O.S.C.B.*, então, em compasso quase paradoxal: enquanto se investe no espaço físico, sólido, palpável e visível, esse mesmo espaço apresenta-se sensível diante de seus organismos vivos, essa “cidade mais humana”. São muitos os labirintos observados durante a leitura, demonstrando a dificuldade e a

limitação temporal e espacial em que nos encontramos na contemporaneidade. No conto “Anjo de rua”, a personagem “Maria Nenen”, “enquanto confundes angústia e perplexidade, recordas tuas andanças pelos becos, ruas e avenidas. E teu medo se bifurca em brumosas recordações” (TATAGIBA, 1980, p. 55). O olhar lançado sobre a cidade de Vitória mostra o lugar do renegado, de quem “encostou-se na galeria do ‘Palácio do Café’” com “uma lágrima pendurada na lembrança” (TATAGIBA, 1980, p. 24-25). A trama urbana, ou o trauma urbano, é um componente dessa obra, que envolve os dramas da vida suja das ruas (dramas até teatrais, como em “Inventário”).

Assim como se discutiu, o outro-lugar e o entre-lugar de Tatagiba não estão na perda da essência cultural de seu Estado. Ao contrário, o autor não se contradiz quando assume valores de seu lugar – um lugar-comum. Muda-se apenas a perspectiva: essa escrita é sobre qualquer lugar de não-permanência, pois é uma escrita-resposta à formação desmedida da cidade brasileira contemporânea. Nesse sentido, não há a descaracterização do contexto artístico de um modo geral. Fala-se de qualquer Praça, de/em todos os lugares.

Com o crescimento das cidades, as deficiências políticas e sociais se inflam, já que se tenta a qualquer custo eliminar os problemas que põem em cheque a situação urbana. Com o passar dos anos, a cidade se tornou local identificado por violência, medo, insegurança e horror. O controle social com pseudo-auxílios e as práticas de higienização sustentam pensamentos dúbios. Ganham-se marcas significativas: muros, cercas, grades, condomínios fechados, alarmes, câmeras de vigilância, ou seja, todos os mecanismos possíveis de segregação. Tatagiba transmite uma mundividência baseada no sentimento de insatisfação, ou mesmo de revolta, com essa ideia de progresso e suas consequências. O temor de conflitos gerados pela globalização e as tensões de um avanço tecnológico, a ilusão civilizatória, já envolvia a mente do autor, que em 1983 expõe um texto intitulado “Venha morar de frente para o nada”<sup>27</sup>, no qual há uma propaganda do “Ed. *Modern Times*”, “como se fosse uma planta baixa de um condomínio fechado, tipo de ambiente de moradia que nos é muito próximo hoje, mas

---

<sup>27</sup> “Tatagiba antecipou a esquizofrenia urbana com o poema visual ‘Venha morar de frente para o nada’, que fez parte da Exposição de Poemas Visuais, organizada pelo próprio autor, na Galeria Homero Massena, em 1983. O texto parodia a linguagem publicitária do mercado de imóveis. O edifício *Modern Times* é o local para se morrer em paz, um verdadeiro flat-cemitério-apartamento, como o anunciado pelos Titãs, uma década depois. É a cidade planejando seu futuro” (MEMELLI, 2006, p. 65).

não vinte anos atrás” (VIEIRA, 2007, p. 18). No próprio *O.S.C.B.*, encontramos essa visão aproximada de um horizonte ainda futuro: em “Avenida Vênus” (TATAGIBA, 1980, p. 41-44), os documentos simulados no texto constam do intervalo dos anos de 1991 até 2011. Assim, esses “motivos” expostos em narrativa são a roldana da literatura aqui analisada, visto que seus contos evocam um colapso, constroem o miolo como forma de demonstrar o que há de mais importante na atualidade. Em *O espaço crítico* (1993), Paul Virilio atribui essa característica à “crise das narrativas”, que surge como efeito às tecnologias:

Se é possível falar de crise hoje em dia, esta é, antes de mais nada, a crise das referências (éticas, estéticas), a *incapacidade de avaliar os acontecimentos em um meio em que as aparências estão contra nós*. O desequilíbrio crescente entre a informação direta e a informação indireta, fruto do desenvolvimento de diversos meios de comunicação, tende a privilegiar indiscriminadamente toda informação mediatizada em detrimento da informação dos sentidos, fazendo com que o *efeito de real pareça suplantar a realidade imediata*. (VIRILIO, 1993, p. 18, grifos do autor).

Sem dúvida, a incapacidade de assimilação dos acontecimentos, bem como de suas funções e funcionamentos, é fruto da aceleração informacional, que abastece à distância e não privilegia o aprofundamento do campo, seja ele qual for. Assim, a cidade é um local sempre disponível, mas um emaranhado complexo em ruínas, uma “Babel Moderna”, pois os sentidos desaparecem e o tempo, nesse espaço, sofre transformações – um “segundo tempo” em meio ao audiovisual, que altera o cotidiano, com as greves e os feriados nacionais, por exemplo. “De fato, *o tempo só é um tempo vivido* (psicológica, sociológica ou politicamente) *pelo fato de ser interrompido*” (VIRILIO, 1993, p. 65, grifos do autor), como em “Morte no supermercado” (TATAGIBA, 1980, p. 52-54), no qual se tem a separação dos acontecimentos em dias da semana; em “Anjo de rua” (TATAGIBA, 1980, p. 55-59), que revive os “anos dourados” de um Centro de Vitória marcado pela afetividade; em “O sol no céu da boca” (TATAGIBA, 1980, p. 75-83), o qual investe no elemento visual das folhinhas de calendário para lembrar a transposição do tempo para os dias de carnaval, afirmando, assim, o narrador-personagem: “A vida aqui na vida continua estranha e sem sentido” (TATAGIBA, 1980, p. 80).

Com o arrojamento de aspectos gráficos, *O.S.C.B.* evidencia uma preocupação espacial coerente com um mundo cada vez mais imagético e mediatizado. Em contrapartida, no interior de suas narrativas, vê-se ainda mais a percepção modificada pela evolução tecnológica atrelada às cidades, que consiste na limitação do tempo, não mais do espaço



propriamente. Virilio (1993) explica, por meio dessa constatação, que não há mais a ideia de separação do espaço, denominando de “cronopolítica” aquilo que se diz do não-lugar das cidades, de sua construção interrompida. O leitor encontra dificuldade em delimitar um ou outro mundo – e um efeito disso pode ser a própria reflexão do mundo em que vive. Novamente, o sobrenatural presente nesses espaços ocorre pela dúvida, pela ambiguidade dos limites, pela confusão, ou pela “ameaça do Fantástico”, como assinala David Roas:

*Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta esse momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y harcele perder la seguridad frente al mundo real. (ROAS, 2001, p. 8).*

É possível alargar ainda mais a análise sobre os mundos aos quais Tatagiba faz referência porque há, sem dúvida, certa dedicação com os limites espaciais e, associado a isso, o direito de propriedade. De um conto a outro, temos blocos de textos simulando edifícios, barras e linhas separando lados (o de dentro e o de fora da casa ou do circo), números e letras delimitando tempos e lugares, o dia e a noite habitando seres distintos, símbolos para diferenciar sonho e “realidade cruel”, versos que reinventam memórias (um tempo passado e um desejo presente), o lado de dentro da ficção e a saída à procura de um personagem “vivo”. Aparentemente maniqueísta, existem sempre dois lados, mas são lados que se desmancham a qualquer momento inesperado. Em “O outro lado” (TATAGIBA, 1980, p. 18-19), “Alguém arromba a porta e entra” (TATAGIBA, 1980, p. 19), invadindo, então, o outro lado. Mas sabemos que é um lado que “nunca houve...” (TATAGIBA, 1980, p. 19). Nesse sentido, diz Virilio:

*É o fim do mundo “exterior”, o mundo inteiro torna-se subitamente endótico, um fim que implica tanto o esquecimento da exterioridade espacial quanto da exterioridade temporal (now-future) em benefício único do instante “presente”, deste instante real das telecomunicações instantâneas. (VIRILIO, 1993, p. 107, grifo do autor).*

É, assim, numa auto percepção que Tatagiba insere seus mundos em *O.S.C.B.*. Tal como já se explorou, o autor tem um pouco da *flânerie baudelairiana* na medida em que confere aos ambientes de sua ficção a qualidade de espaços excursionados, acessíveis pela observação atenta de um tipo que vê a rua como forma existencial. Nas palavras de Antonio Fabio Memelli, Tatagiba, já na condição de cronista, “interpreta a cidade em

que vive porque conhece a linguagem que permite lê-la e perceber o ar de seu tempo” (MEMELLI, 2006, p. 64). Essa interpretação não se dá de maneira saudosista, ressalta Memelli, mas em consonância com a contemporaneidade, com esse “ar” pós-moderno que sobressai em toda literatura tatagibiana, propondo sempre aquilo que é plural e modificador:

A cidade da qual Tatagiba nos fala é uma cidade em transformação e que procura expulsar de suas ruas exatamente os tipos que atraem o cronista. Personagens que expõem suas mazelas, que trazem a público suas dores, lembram-nos nosso passado provinciano e colonialista. A constituição física de nosso centro de cidade é ainda da cidade colonial, com seu crescimento em torno de um centro de poder de onde divergem algumas ruas e inúmeros labirintos. (MEMELLI, 2006, p. 64).

O autor citado acima ainda adverte para a capacidade atribuída à narrativa tatagibiana de preservação da memória nativa e afetiva. Isso pode ser observado pelas minúcias de cada conto, elaborados a partir de uma fusão de tempo e espaço. Se o texto narrativo requer fluidez, a contração temporal e espacial ocorre em um só conjunto. Mas tratamos de um composto, ou seja, de um todo múltiplo, com vozes que ecoam e caminhos que se criam. Assim, em *O.S.C.B.*, as formas com que viajam as personagens um tanto folclóricas de um conto intitulado “Inventário”, descendo a rua Sete e desbravando a madrugada da rua deserta, doentia e assombrosa; outro conto e personagem, “Anjo de rua”, que também vaga pelos becos mais escuros, assim como na Praça Costa Pereira, num ano de 1959, na Boate *Night and Day*, em 1962, na Rua Duque de Caxias, em 1963, na Avenida Jerônimo Monteiro, em 1968; o “Bacurau” da noite que atravessa a madrugada e os bairros da cidade à monitoração do relógio preciso da Praça Oito; essas formas com que vão compondo os cenários e fundindo os trajetos, os encontros e os desencontros, podem, portanto, ser revistas como que numa complexa narrativa a confundir espaços, tempos e personagens. Regina Dalcastagnè discute o assunto da seguinte maneira:

Uma vez que o espaço é constitutivo da personagem, podemos ler, nas marcas de seu corpo – sejam elas cicatrizes, rubor, gagueira etc. – os seus próprios deslocamentos. É em seu corpo, afinal, que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados. E isto é ainda mais visível quando se encenam tramas em que as personagens estão fora de seu lugar, invadindo um espaço que não é considerado seu. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 129).

Por sua vez, as personagens que vagueiam pelas ruas labirínticas são os mesmos alvos da higienização das cidades. São seres que desaparecem com o surgimento da modernização, como se o asfalto os espantasse, ou os cobrisse. “Expõem suas mazelas”,

comprovando que o escritor lança seu olhar para o lugar do renegado, como o faz as literaturas carioca e paulista diante do universo da favela. Desse modo, as personagens de Tatagiba, uma vez reais, encontram na Literatura seu protagonismo negado pela realidade. São eles: bêbados, doentes mentais, indigentes, carentes, miseráveis, etc., que, presos a um sistema real sufocante – pois são sempre escorraçados da vida “normal” –, vivem como personagens em liberdade.

Sob a perspectiva de Beth Brait, em seu pequeno mas importante livro sobre o estudo da personagem (*A personagem*, 1990), sabemos que se torna “possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens” mesmo se elas forem “encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano” (BRAIT, 1990, p. 52). São muitos os caracteres humanos encontrados nas personagens de *O.S.C.B.*, cujo alcance vai até o cerne da vida desgraçada. O que Máximo Gorki (1868-1936) escrevia sobre o proletariado, Tatagiba seguiu falando dos esquecidos de modo geral. São seres desafortunados e, portanto, ainda mais próximos de uma realidade crua e desditosa – e cada vez mais longe de uma leitura afável. São contraditórios, personagens que não existem – tamanha é a fantasmagoria que os envolve. Mesmo em contos curtíssimos, Tatagiba constrói personagens que, por essa aparição praticamente inédita, dilatam o campo de atuação social e apresentam-se como própria condição de existência de um sistema segregador.

Para Anatol Rosenfeld, “a personagem” é aquela “que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2007, p. 21). Tomemos como exemplo a personagem Theda Bara, que dá nome ao quarto conto da série em questão. O narrador em terceira pessoa apresenta a personagem num primeiro instante, para depois entendermos que, na verdade, Theda Bara também é Antônio:

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 piadas indiscretas dos atrevidos. (TATAGIBA, 1980, p. 24).

Por meio de uma descrição progressiva, sutil e delicada, o perfil de Theda Bara é criado, concomitantemente a sua caracterização de travesti. Isso quer dizer que a personagem é apresentada, num primeiro plano, de acordo com sua maior importância, que é precisamente no momento de sua transformação. Os acessórios simbólicos, como colar

e brinco, são materializações de um só desejo, ora camuflado, ora exposto pelas características psicológicas de quem sonha em ser somente Theda Bara. Isso também acontece devido ao narrador, pois “O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1990, p. 56). Por outro lado, tornando narrador a personagem central, dá-se ainda mais amplificação às vozes. Esse é mais um aspecto que destoa da literatura fantástica idealizada por Todorov, já que ela é narrada, a rigor, em primeira pessoa.

Há também o narrador que depõe, que relata acerca de uma personagem, já que o documento oficial é instrumento de manipulação de Fernando Tatagiba, o que provoca a interação da rigidez do sistema burocrático com as possibilidades da literatura, parodiando tanto linguagem como estrutura formal. Nesse caso, a personagem ganha um caráter de alvo, quase um réu sem direito a defesa:

Surpreendi, num desses infectos banheiros de boteco, um indivíduo baixinho, semicareca, com um dedo a menos na mão esquerda e um sorriso servil no rosto empoeirado. Depois de interrogatórios e exames psiquiátricos, descobri ser ele o autor dos desenhos e escritos obscenos nos mictórios das redondezas. Num programa de televisão de grande audiência, mostrei-o sarcasticamente ao público. (TATAGIBA, 1980, p. 47).

Porém, justamente nesse conto, chamado “Aceno no escuro” (TATAGIBA, 1980, p. 47-48), há também a “abertura” para a inútil justificativa do acusado, da personagem protagonista, um “homenzinho” com “mão disforme sempre tentando apalpar o infinito”, “perdido entre as paredes cinzentas do sonho” (TATAGIBA, 1980, p. 48) e encaminhado a um manicômio. As várias formas de apresentar uma personagem convergem para enumerações deformadoras, dolorosas, patológicas, e, também, grotescas, monstruosas, insólitas. É o caso dos contos “O olho no espelho” (TATAGIBA, 1980, p. 84-85) e “Inquilinos do vento” (TATAGIBA, 1980, p. 86-89). No primeiro, encontramos personagens apáticas diante de uma inversão de papéis: a doméstica se torna dona e proprietária da casa, expulsando os moradores que agem com máxima naturalidade. No segundo, moradores novos são anunciados em tom confessional, como em um diário. O elemento insólito conjectura-se ainda na composição desses “inquilinos”, cada qual com sua característica (in)comum: “Uma mulher gorda e imbecil, um homem silencioso e duas crianças excêntricas”, e todos “não param de rir. Riem até mesmo quando dormem. Um riso baixo e sem sentido” (TATAGIBA, 1980, p. 86). Sem sentido, ou seja, fora do eixo-senso, ex-cêntrico, *non*

*sense*. O riso sardônico se aproxima daquilo que é incontido, irreprimido, mas também pode se tornar assustador porque incontrolável. E também porque passa a ser uma resposta que, talvez, beire à loucura, – ou vai ao outro extremo, o silêncio: “Esperei uma tarde em que se reuniram para perguntar quem eram eles. Não houve resposta. Apenas uma gargalhada ressoou no vazio. Todos riam ao mesmo tempo. E mais nada. Depois de alguns minutos, novamente o silêncio” (TATAGIBA, 1980, p. 86).

Valendo-se, mais uma vez, dos estudos sobre o Fantástico de Todorov, conseguimos visualizar nestas últimas personagens mencionadas a dificuldade de perceber-se o limite entre matéria e espírito. “Assim, aí se pode generalizar o fenômeno das metamorfoses e dizer que uma pessoa se multiplicará facilmente” (TODOROV, 1980, p. 124). Os inquilinos “se incorporaram aos objetos sem que eu notasse” (TATAGIBA, 1980, p. 86), diz o narrador, alertando para a indiferenciação entre sujeito e objeto:

O esquema racional nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto de objeto. A literatura fantástica abala esta separação abrupta. Ouve-se música, mas não existe instrumento musical exterior ao ouvinte e produzindo os sons, por um lado, depois o próprio ouvinte, por outro lado. (TODOROV, 1980, p. 124-125).

“Inventário” é outro conto que traz a ideia de objeto, o qual expõe uma coleção de seres que são manuseados e manipulados conforme atores de uma cena a exhibir a imundície da alma humana, como socar “as cabeças das crianças doentes” e pisar “nos corpos caídos na rua” (TATAGIBA, 1980, p. 45). Neste conto, crianças doentes se transformam em objetos que “deslizam descontrolados. Como nos desenhos animados” (TATAGIBA, 1980, p. 45), mas tudo parece apenas uma sugestão imaginativa.

O ponto de partida aqui percebido é, então, a crítica-social. Empenhado em destacar os elementos destruidores, o autor constrói personagens que, muitas vezes, só são aceitas dentro dos limites imprecisos do Fantástico. De outro modo também, as personagens podem caracterizar-se somente pela banalidade, como um ex-operário de obras, um cristo a sofrer diante do aviso “Não há vagas” (TATAGIBA, 1980, p. 37-40) ou podem ser como Terêncio, um “palhaço de profissão” (TATAGIBA, 1980, p. 49). Abaixo, um excerto gerado devido à análise desse último tipo personificado:

O que é o palhaço? O que indica esta imagem alegórica, senão o erro, o desacerto risível, o grotesco? É o palhaço que no universo do circo, nos retira do tédio da existência habitual e desinteressante e nos proporciona momentos imprevistos de profundo deleite. Uma transformação, por certo. Mas, e o

palhaço? Não seria seu tédio o cotidiano do circo? E se para ele o circo é cotidiano, não será previsível que anos a fio, na lida diária, o extraordinário se torne ordinário e entediante? (VIEIRA, 2013, p. 40).

Algumas personagens de Tatagiba se duplicam, outras são como os de João do Rio: “Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros dos telhados, são os heróis da utilidade (...)”<sup>28</sup>. Podem ser ainda, consideradas “decorativas”:

A personagem com função decorativa, mas nem por isso dispensável, seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexistente do ponto de vista psicológico. Apesar da expressão “elemento decorativo” estar carregada de sentido pejorativo e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida neste contexto. Como elemento decorativo a personagem, se está no romance, desempenha uma função. Ela pode constituir um traço de cor ao local, ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo. (BRAIT, 1990, p. 48).

São personagens “coladas” na narrativa, tal qual a colocação das imagens no cinema, como em “Inventário”, “Bacurau” e “Sétima dimensão”: são mortos-vivos, anões ou mesmo uma ilegítima *Dona Flor* com dois embriagados. Eis que, novamente, o apreço pelo cinema aproxima a literatura de Tatagiba à sétima arte: “a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa (...). Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve” (ROSENFELD, 2007, p. 31), todos esses passos ritmados pelas personagens.

Há, ainda, complexa personagem em “Convulsão”: um morto cismado e incôscio de sua morte. Paralelamente a isso, podemos pensar nessas personagens como tipos: “alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. [...] Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser *caricatura*” (BRAIT, 1990, p. 41, grifo da autora). No caso de Fernando Tatagiba, suas personagens alcançam a caricaturização, principalmente, quando estão inseridas ironicamente num contexto religioso. Como é o caso de Nazário Oliveira, o “Cavaleiro da Fome”, “louco de pedra”, um justiceiro de Deus que, bêbado, mata mendigos em sinal de salvação. Outro exemplo está no conto “Avenida Vênus” (TATAGIBA, 1980, p. 41-44), no qual se apresenta uma personagem descrita segundo seus hábitos estranhos, “um funcionário esquelético, esquisito e corcunda” (TATAGIBA, 1980, p. 41). Essas personagens parecem mesmo sofrer

---

<sup>28</sup> RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 24.

*metamorfoses*, são praticamente insetos feito *Gregor Samsa*<sup>29</sup>, bichos que precisam fugir de toda e qualquer burocracia.

Assim como os *Tipos populares de Vitória* (1985), de Elmo Elton, essas personagens são modelos vivos de muitos que viveram (e dos poucos que ainda vivem) pelas ruas da Vila Rubim, de Santo Antônio, da Rua Sete, da Praça Costa Pereira, etc. Como Adolfinho, cuja característica principal “era salientada no carnaval [...] encarnava-se na burrinha, virava a própria burrinha, era a burrinha” (ELTON, 1985, p. 32); e Agapito, que estava sempre a postos na Praça Oito, observando todos que por ali passavam e sabendo detalhadamente os passos de cada um, de onde vinham e para onde foram. As personagens de *O.S.C.B.* não deixam de ser Dona Romaninha, Alcebíades, China e demais ambulantes, “vendedores de pirulito, quase sempre rapazolas, assim como os vendedores de amendoim, esses meninos, lépidos e saltitantes, [que] eram vistos em toda parte” (ELTON, 1985, p. 57)<sup>30</sup>. Não deixam de ser João Peitudo, Cambão, Emília Coruja, Maria Rasteirinha, Bernô, entre muitos outros que fizeram parte da vizinhança extravagante da Vitória urbana, de “Um painel exposto na via pública: figurantes vivos e saltitantes à espera de um pincel para retocá-los” (TATAGIBA, 1980, p. 70).

Há, portanto, uma ligação íntima entre as personagens de Fernando Tatagiba e os tipos populares da Grande Vitória. Ligação essa que não ultrapassa o objetivo social e crítico do autor, o qual demonstra absoluto conhecimento da matriz fictícia em sua obra. Daqueles que viveram a época dos anos 70 e 80 na capital do Espírito Santo, podem surgir aproximações entre personagens e pessoas, de acordo com suas funções e trejeitos, talvez, mas a ficção elaborada até mesmo por meio da atmosfera muitas vezes fantástica leva em conta o mimetismo da linguagem (porque não se representa a realidade sem se valer dela própria), como Beth Brait sugere em seu livro, tendo em vista as palavras de Ducrot e Todorov:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente no livro (“O que fazia Hamlet em seus anos de estudo?”).

---

<sup>29</sup> Cf. *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka.

<sup>30</sup> Na quinta parte do prefácio de *Rua* (1986), Fernando Tatagiba diz a quem dá voz: “Vendedores ambulantes, travestis, loucos, operários, caixeiras de lojas, prostitutas, passageiros de ônibus, vendedores de cafezinho, empregadas domésticas, balconistas, catadores de papel, garçons, motoristas de coletivos, espectadores do Cine Santa Cecília, engraxates, tipos populares, crianças-pedintes” (TATAGIBA, 1986, p. 16-17).

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT; TODOROV, 1972 *apud* BRAIT, 1990, p. 10-11).

Ao “entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade” (BRAIT, 1990, p. 31), Tatagiba cria condições para a existência de suas personagens. A “personagem”, afirma Brait, à luz do pensamento de Aristóteles, é o “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAIT, 1990, p. 31). Para Antonio Candido, a personagem da ficção precisa “manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida” (CANDIDO, 2007, p. 65), mas isso não se manifesta de maneira direta e integral. Por isso, Tatagiba não mais faz do que atribuir às suas personagens uma “forma própria de existir” (BRAIT, 1990, p. 51).

Assinala Antonio Candido que “há uma relação estreita entre a personagem e o autor” (CANDIDO, 2007, p. 67) e, como foi visto até aqui, isso é facilmente comprovado em *O.S.C.B.*. Falar do livro é também divagar, vez ou outra, acerca da mentalidade do escritor. Segue-se compreendendo que cada autor cria sua personagem “de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance [ou a ficção em geral, acrescento] transfigura a vida” (CANDIDO, 2007, p. 67).

Com efeito, uma ficção transmite sensações reais devido a muitos aspectos que não se relacionam somente com a realidade, como é a linguagem que compõe o perfil das personagens. A linguagem é autêntica, a literatura também, mesmo em se tratando de contos de fadas. Em suma, o que faz a literatura de Tatagiba é demonstrar a impossibilidade de desvincular personagens fantásticas de personagens da vida, de uma vida miserável que é a dos excluídos. Nesse sentido, utiliza-se a linguagem para finalidades menores, para deslocar o papel dado à minoria opressiva. E é com essa compreensão que chegamos ao último ponto deste trabalho.



### 5.3 CRÍTICA E SOCIEDADE

Há algum tempo alguém disse que a única coisa que conta é a linguagem das metralhadoras. [...] Cada um tem suas metralhadoras específicas. A minha, no momento, é a literatura.

Julio Cortázar

Quando opta por descrever a brutalidade com a qual vivemos hoje, Fernando Tatagiba apresenta um repertório significativo: não há como abordar a violência excludente por meio de uma linguagem rebuscada e tradicional. Assim como Rubem Fonseca (1925-) e João Antônio (1937-1996), Tatagiba adota uma linguagem coerente com seu objetivo principal que é, como já foi dito, dar voz aos marginalizados, à escória social. Por isso, não mede esforços para articular sua crítica com os “seres de papel”, a subversão da escrita e o deslocamento espaço-temporal.

Permito-me a uma digressão para compreendermos o que vem a ser “marginal” neste contexto. *O.S.C.B.* coloca-se na marginalidade já que é elaborado na periferia urbana, em oposição ao centro. Isso não significa que a obra não faça parte do quinhão literário brasileiro, da linhagem chamada “literatura marginal”, que é aquela não-convencional – ou até mesmo “anormal”, para relembrar o conceito de insólito que é tão incerto quanto a definição de literatura marginal. Como já se disse, Francisco Aurélio Ribeiro<sup>31</sup> discute que a literatura produzida no Espírito Santo é marginal porque não se encontra no círculo editorial existente no Brasil e, principalmente, no eixo “São Paulo-Rio de Janeiro- Minas”. Veja-se, no entanto, que o que Tatagiba procura é mesmo a produção do fora, longe desse circuito pré-estabelecido pela tradição literária capixaba. Então, estamos diante de uma literatura que se quer marginal, colocando-se em posição oposta.

O rótulo de marginal acompanhou Tatagiba até o fim de sua vida, pois no próprio cenário capixaba seu trabalho ganhava ferrenhas críticas. É indispensável relacionar o sentimento de insegurança e de temor pelo qual passou a cultura (portanto, a literatura e, principalmente, os novos escritores) durante o movimento de censura brasileira com a obra aqui analisada<sup>32</sup>. Uma obra que possui essencialmente o povo como manobra

---

<sup>31</sup> Cf. RIBEIRO (1996).

<sup>32</sup> *O.S.C.B.* é publicado posteriormente a esse momento, mas Tatagiba já convivia com os temores compartilhados na cidade de Vitória. Em 1966, por exemplo, o escritor vai trabalhar como datilógrafo no Instituto Médico Legal.

ideológica precisa recorrer a muitos elementos para despistar uma sociedade moldada na censura (política e cultural, tradicional e secular). Torna-se necessário, então, romper com o conceito de escassez, já que o povo ainda é maioria, ou seja, concentra maior força – assim, pode-se dizer que a margem também produz riqueza, visto que se baseia no que é múltiplo. Paradoxalmente, a maioria é considerada minoria porque essa “força maior” não tem valor diante da capacidade elitista. A riqueza, então, só é importante como fator econômico.

A marginalidade, do ponto de vista filosófico, encontra em Gilles Deleuze e Félix Guattari importante contenda. Precisamente em *Por uma literatura menor* (1977), compreende-se que aquela literatura cuja escrita é desconjuntada de um determinado poder é chamada “literatura menor”. Produzida por uma minoria, mas em língua “maior”, essa literatura “faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26). Mas o individual faz parte também do coletivo porque está sempre vinculado àquilo que é comercial, econômico, burocrático, jurídico, determinando o âmago do individual. Um exemplo está em “Perplexidade” (TATAGIBA, 1980, p. 68-70):

A mulher compra o peixe, manda a doméstica ao seu lado colocá-lo na sacola juntamente com as verduras e, ao chegar perto do carro, nota o menino de óculos atrás da pilha de caixas de isopor. Aproxima-se e indaga o que ele está vendendo.

– Nada. – diz a criança.

Satisfeita a curiosidade, a madame entra no carro e parte.

O peixeiro conversa com o mendigo que sempre acompanha a feira. Aquele homem já fora uma atração, mas, hoje, quase ninguém presta atenção em suas histórias monótonas e repetitivas. (TATAGIBA, 1980, p. 69).

A mulher rica, o menino “de olhos famintos”, o peixeiro e o mendigo compõem parte da história de Tatagiba que, embora apresente cada personagem em sua individualidade, mostra que há sempre uma ligação entre elas. Basicamente comercial – uma feira é composta de gente que vende e de gente que compra –, essa relação é banalizada no conto a fim de enfatizar o que há “por trás” disso. Ou seja, o problema da minoria não pode ser apenas uma “curiosidade”, mas é um problema de todos. É uma questão, pois, política, lançada pela literatura porque se trata de um enunciado coletivo, revolucionário e, como dizem Deleuze e Guattari, “é a literatura que produz uma solidariedade ativa (...) a literatura tem a ver é com o povo” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27, grifo dos autores). Para os autores, isso significa que uma literatura menor provoca a

“desterritorialização da língua”, a “ramificação do individual” e o “agenciamento político de enunciação”. Acrescentam:

Vale dizer que “menor” não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto. Houve muita discussão sobre: o que é uma literatura marginal? – também: o que é uma literatura popular, proletária, etc? Os critérios evidentemente são muito difíceis, na medida em que não passamos antes de tudo por um conceito mais objetivo, o de literatura menor. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28-29).

Pode-se considerar que Fernando Tatagiba praticou a desterritorialização da expressão na medida em que entendemos que a “língua” utilizada em *O.S.C.B.* é mesmo culta, mas o autor não é um culto, ele *desencontra* a sua autoria. Cria, inclusive, o seu deserto: não foi aclamado, tampouco fez seguidores. Assim como Franz Kafka, falou pela minoria e, ainda como o escritor tcheco – sempre cabisbaixo, rude e enigmático –, utilizou a voz de outros seres que não somente humanos. E com esses seres vai operar a desterritorialização de seu enunciado literário, pois produz novos significantes. Como já vimos, o Fantástico não se confunde com a metáfora ou a alegoria. Há também uma reutilização dos espaços urbanos de Vitória, os quais ganham flexibilizações, são vistos por outras perspectivas, principalmente pela perspectiva do povo, cuja marca é sempre a falta, a ausência e, por isso, precisa ser representado.

O mundo representado em *O.S.C.B.* é, então, um mundo legítimo, como se fosse mesmo um mundo. Certa feita, considerar a ficção “como se” fosse realidade equivale dizer que há, de algum modo na atitude imaginária do leitor, a intencionalidade em comparar elementos possíveis àqueles impossíveis. Isso ocorre pela combinação de códigos textuais e contextuais, de maneira que o mundo impossível (representável pelo texto) oferece a possibilidade de formulações específicas do mundo possível, já que a posição em que ambos os mundos estão postos no texto é de equivalência. Mas, assim como afirma Irlemer Chiampi, “a noção de mundo real inclui o bom senso, a convenção social, de modo que, ao lado do que é válido cientificamente para todas as épocas e imutável em sentido trans-histórico e transcultural, há o ‘natural’ histórico” (CHIAMPI, 2012, p. 54), que oscila de acordo com o tempo e o espaço. Tal noção não deve ter necessariamente um ideal político explícito.

Ocorre que, embora não existam vampiros, bruxas ou duendes; os homens não possam andar pelas paredes; a própria morte não possa ser dúvida; as paredes não permitam transposições; a desigualdade, sobretudo na sociedade brasileira, é igualmente assustadora. Os humanos são igualmente bizarros em suas crueldades. E a literatura compreende tal recorrência em seus extremos. Em sua contracorrente, como é a literatura de Tatagiba. É por isso que são muitos os contos que provocam o efeito de estranhamento, mormente sem os recursos típicos dessa produção.

Ao assumir a responsabilidade de agente social, o autor não deixa de colocar-se politicamente. No entanto, sua literatura só pode ser política na medida em que reflete valores ideológicos e permite que o leitor produza questionamentos. Portanto, ele não substitui nenhum veículo político. Também não defende, mas perturba. A maneira como isso é feito sustenta todo este trabalho. Especialmente, o insólito aqui conceituado é um dos pilares de uma literatura social e crítica. Assim é a alegoria política de J.J. Veiga, diferenciando-se de *O.S.C.B.* em diversos pontos, mas ficando uma vez mais a dúvida provocada pelas narrativas de cunho fantástico, que é “como resolver essa transgressão dos limites?” Tatagiba nunca foi nomeadamente transgressor, mas é certo que nunca esteve no meio, sempre se colocou fora do círculo:

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. (TATAGIBA, 1980, p. 22-23).

Incumbindo o Fantástico de fazer parte desse processo infrator, Tatagiba cria sua “literatura menor”. “O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26): eis, então, o sol que ilumina o céu da boca fechada. Diante de muitos impasses, temos que a lei está *no* texto. Há, sem dúvida, um grande abalo de conceitos, normas e limites ultrapassados não somente por meio do Fantástico, mas também porque o autor exige um pacto de leitura por completo. Isso significa que a realidade e as convenções culturais dividem espaço com o desprendimento religioso (o que não deixa de ter relação com o sobrenatural) e as recriações estéticas diversas.

Na ótica de Deleuze e Guattari, pode-se mesmo afirmar que não há transgressão, mas sim uma “literatura do fora”, produzida fora do eixo elitista ao qual pertence a Literatura dita capixaba. No último trecho citado, temos “Baleiro”, “Biscoito-paulista”, “Amendoim”, “Picolé” e “Pipoqueiro”, personagens sem nomes próprios, reconhecidas por suas funções. O lugar ocupado no grupo é mais importante que a própria identidade. Então, essa é uma questão identitária, à qual Tatagiba dá importância na posição de escritor deslocado, desajustado ao nicho produtor que prevalecia na Ilha de Vitória – pois era mesmo como ilha que se comportava: distante e alheia aos movimentos culturais do restante da região Sudeste. Segundo a percepção do autor, os capixabas precisavam se conectar ao restante do mundo, à literatura urbana brasileira que naquele momento vigorava. Assim, era um autor deslocado e descolado de sua cidade, produzindo à margem, mas à margem de um território quase sempre inexistente, pois inabitável para o próprio. Por analogia, diz-se de um “escritor nômade”:

Pois, nestas novas práticas literárias, fundadas sobre territórios flexíveis, sem margem, de fronteiras negociáveis, privilegiam-se estatutos do impuro, do bastardo, do mutante, porque as experiências de separação, de desenraizamento e metamorfose transformaram-se em metáfora válida para os indivíduos contemporâneos que as vivenciam em sua experiência cotidiana de mundo. Este novo princípio de inquietude radical que dá perfil ao escritor nômade questiona de modo enfático ideias unitárias, legitimáveis pela suposição da existência de culturas homogêneas, privilegiadas e contínuas. (KRIEGER, 2012, p. 43).

Nesse contexto, o insólito é ainda mais apropriado, “na sua força de tornar visíveis e instáveis sistemas normativos vigentes naturalizados e provocar a sua reformulação de forma inovadora e criativa” (KRIEGER, 2012, p. 45). Esses sistemas fazem parte da vida humana, como bem assinala Roy Wagner, e é a *Invenção da cultura* (2012) que proporciona uma reavaliação de uma cultura autoevidente. Wagner explica que só a partir de uma invenção uma cultura pode ser apreendida. Ao antropólogo reserva-se a capacidade de inventar essa “cultura” por meio de experiências perceptíveis, sendo, assim, uma prática cultural: “Invenção, portanto, é cultura” (WAGNER, 2012, p. 108, grifo do autor). Quando temos a ideia de que certa atitude é inata, natural ou básica<sup>33</sup>, é porque o elemento simbólico inserido nesse contexto cria a chamada ilusão cultural:

E, no entanto, trata-se de uma ilusão necessária, que faz parte do viver em uma cultura e do inventá-la “de dentro”, tanto quanto a pressuposição do antropólogo de regras firmes e rigorosas é uma muleta para a sua invenção da cultura a partir “de fora”. A expressão significativa sempre envolve o uso de

---

<sup>33</sup> São os “arquivos”, o domínio das “coisas ditas”, diria Michel Foucault (*A arqueologia do saber*, 1969).

“muletas” desse tipo, e por isso sempre se move em um mundo de ilusão cultural – um mundo, ademais, que ela continuamente “traça” para si mesma, como um tanque de guerra deitando seu próprio rastro. Nossos símbolos não se relacionam com nenhuma “realidade” externa; no máximo referem-se a outras simbolizações, que percebemos como realidade. (WAGNER, 2012, p. 120).

É nesse sentido que podemos compreender a realidade na qual nos inserimos, assim percebida a partir de elementos simbólicos criados – como já fora dito a respeito dos simulacros. Uma “realidade cultural” por assim dizer, produto de um conjunto de controles bem definidos, agenciados por meio de “família”, “escola”, “igreja”, etc. São divisões disciplinares, confinamentos. É a partir disso que lançamos mão da literatura, que é desconfinadora e criativa. Em *O processo* (1925), de Kafka, há um “jogo” com tal modelo, que coloca em cheque os “blocos” de uma sociedade disciplinada. Do mesmo modo, em *O.S.C.B.* grandes modelos institucionais são desterritorializados, como a Igreja. Certo “desmascaramento” pode ser percebido sutilmente com “Uma enfermeira, corcunda e sem uma das pernas” que lê a Bíblia dentro de um hospital caótico, cheio de mortos e enfermos, em “A sombra do cão” (TATAGIBA, 1980, p. 33-26). Mais explícito é “O ex-operário Jeová e sua agonia” (TATAGIBA, 1980, p. 37-40), do qual trasponho um trecho:

Moscas pousam em cima de meu corpo mole e distorcido. O Cristo na parede impassível com sua dor, com minha dor. Viro a cabeça e olho o crucifixo. Um Cristo torto, de madeira rude, feito por mim mesmo. Ele parece sentir as mesmas dores que eu. O suor escorre de minha face, de nossas faces. A dor me prostrando na cama.

Mas o médico do Instituto disse que não era nada, apenas escoriações. E agora eu agonizo neste colchão de palha, olhando para o teto: o Cristo na parede, o único consolo.

“Não é nada”, disse o médico a mim, o cristo. (TATAGIBA, 1980, p. 37).

O segundo tópico do conto evoca a transposição de um mártir para Cristo, como se ele sofresse dos mesmos estigmas, da mesma dor do profeta. Pode-se dizer que a esse conto compete a dessacralização do tema da morte miserável. Assim, sagrado e profano se encontram em *O.S.C.B.* para confrontar a tradição secular cristã. Seja com o anão “davi” (Davi, segundo rei de Israel, está no Antigo Testamento) que vive na “Sétima dimensão” (TATAGIBA, 1980, p. 65) – onde somente quem habita é Deus, este “grande deflorador das criancinhas”<sup>34</sup> –, seja com o próprio “ex-operário Jeová”, que morre torcendo para que o enterrem como o “Outro” crucificado, o tema religioso é incisivo na diégese tatagibiana sendo, em sua maioria, satirizado.

---

<sup>34</sup> Cf. *O grande deflorador e outros contos* (2000), de Dalton Trevisan.

No quarto ponto de “O ex-operário Jeová e sua agonia”, sabemos que o nome completo da personagem é “Jeová Jesus de Deus” e que possui o “rosto parecido com o de Cristo”. Assim, afirma: “Eu era uma raridade, mas era a pura realidade” (TATAGIBA, 1980, p. 38). A ironia aqui alcançada vai depender, de certa maneira, de um olhar interpretativo capaz de compreender a fertilização que a ironia causa diante de um tema assaz complexo que é a moral religiosa. Em *Teoria e política da ironia* (2000), Linda Hutcheon afirma que, no contexto da pós-modernidade, a ironia não é mais apenas um “tropo retórico”, mas a “estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)” (HUTCHEON, 2000, p. 27), funcionando a serviço da influência de posições e interesses políticos, com o intuito de reforçar atitudes estabelecidas.

Assim, também se torna estratégica a composição de uma história em versículos, como em “A compaixão segundo...” (TATAGIBA, 1980, p. 29-32), na qual “Nazário Oliveira” protagoniza como assassino de mendigos. Para Deneval Siqueira de Azevedo Filho, a forma bíblica, “mantendo um vínculo estreito com a forma (fôrma – Livro) do que contém o Verbo, a Regra e a Lei”, exerce a função de paródia, “quando denuncia e transgride o uso da linguagem convencional (de fôrma, de modelo) da justiça de Deus e dos homens” (AZEVEDO FILHO, 2003, p. 83). A articulação irônica alcança ambiguidade no trecho abaixo:

### 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. (TATAGIBA, 1980, p. 31).

Nazário mata, mas não há crime. Vitória está em ruínas, mas os capixabas pouco se importam. Tudo se resume em vergonha, eis a *Palavra* proferida, que ganha ares invioláveis. De outro modo, a fé arrebatadora – tal qual a “poluição” que chega com a modernidade – mostra-se na qualidade de privação racional, deslumbramento cego, alucinógeno que mata pela salvação. São “templos e siderúrgicas” que chamam a atenção de Nazário, suposto miserável em busca de emprego. Dessa maneira, o conto entrelaça crítica e banalização, religião e violência, regidas por fina e atalhadora ironia.

Aqui, dá-se consideração ao modo “afiado” da ironia, pois, segundo Hutcheon, “o fio da ironia é sempre cortante” (HUTCHEON, 2000, p. 33).

Sendo a ironia um resultado da relação interpretativa histórica, cultural e social, em *O.S.C.B.* ela é mais um instrumento de indagação de princípios, normas e estatutos da ordem religiosa. O autor utiliza, com frequência, figuras populares como beatos, neopentecostais ou os chamados “loucos religiosos” (como Nazário) que habitam o cenário literário, desde a década de 30, com, por exemplo, Raquel de Queiroz, ou, muito antes, com Gregório de Matos. Quer dizer, quando “Idiota”, de “Inquilinos do Vento” (TATAGIBA, 1980, p. 86-89), com “Suas mãos cheias de chagas vivas”, “faz hóstias para a igreja local”, configura-se um sentido escarnecedor àquilo que é visto como o sagrado. O êxtase exacerbado de figuras moribundas, vagantes em busca de qualquer espécie de salvação – seja econômica, espiritual ou social – ampara o jogo irônico, já que o nível de intertextualidade com elementos bíblicos enfatizam esse êxtase em detrimento do imundo, aquilo que só é visto na escuridão, como a imperfeição de meninas paráliticas e anões irreais envolvidos com o número da perfeição divina (sete).

“Morte no supermercado” (TATAGIBA, 1980, p. 52-54) também aborda a temática de maneira pungente: “se tratava de um caso igual a tantos outros – de um desesperado sem ter o que fazer a não ser retirar-se desta vida como quem se retira de uma festa chata” (TATAGIBA, 1980, p. 52). Ora, a ironia como aspecto politizado é facilmente encontrada nesse último trecho, em que se compara a vida a uma “festa chata”, tendo um peso crítico que “certamente contribui para o sentido de que a ironia é muitas vezes desesperadamente ‘afiada’: ela tem seus alvos, seus perpetradores e sua plateia cúmplice, embora não precisem ser três entidades distintas e separadas” (HUTCHEON, 2000, p. 67). Vê-se também, claramente, qual é o alvo irônico de “Avenida Vênus” (TATAGIBA, 1980, p. 41-44), pois satiriza com acidez o poder excessivo da burocracia: “Informo que, segundo pesquisas realizadas por nossos robôs-mirins, o funcionário em apreço é o próprio Diretor da Divisão de Ocorrências Correntes” (TATAGIBA, 1980, p. 42).

A visão cética de Tatagiba sustenta o recurso irônico na medida em que labora o teor crítico-social dos contos, incorporando os princípios dos direitos civis. Tendo que o pós-moderno transforma a busca por direitos econômicos e civis em tabu, o autor torna-se um invisível. *O.S.C.B.* mostra-se como denúncia e protesto mediante a sociedade presa



a ideais de consumo e viva à falsa liberdade. O logro sobre a descoberta da insuficiência humana é o alvo de Fernando Tatagiba na medida em que a ironia preenche as lacunas do místico e pode revelar o sórdido que a beleza do misticismo tende a disfarçar. As figuras desprezíveis são vítimas desse desespero que destrói a visão de liberdade e, em seu lugar, coloca-se uma lente disforme capaz de fragmentar a consciência.

Na obra de Tatagiba, o indivíduo surge em coerência com o sujeito pós-moderno<sup>35</sup>, com identidades contraditórias e inacabadas. As identidades passam a ser formadas por meio das relações com os sistemas culturais e, portanto, com os fluxos da história. Criaturas alienadas em detrimento de um povo carregado de impessoalidade, as personagens de *O.S.C.B.* não parecem ser completamente estranhas ou incomuns. O “viver para si” há muito se tornou lema, de modo que, gradualmente, o individualismo tenha evoluído negativamente para o narcisismo. Isso quer dizer que o Ser deixou de ter consciência de que faz parte da história, pois as questões são coletivas e nunca individuais, e essa fragmentação provocada pelo espírito individualista exagerado despersonalizou as relações humanas. Nesse sentido, há a necessidade de confrontar os espaços tensos e artificiais que, uma vez engessados pelo capitalismo, somente por meio de seus valores implícitos a criação de multiplicidades torna-se possível:

As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões. O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 16-17).

Ao criar linhas de multiplicidades, o livro faz rizoma (se ramifica) com o mundo, pois é estratificado, e suas linhas se conectam. Dizer que *O.S.C.B.* está exercendo essa desestabilização de forma múltipla é afirmar que sua criação provoca o natural, insere elementos sobrenaturais ao dia-a-dia, mudando paradigmas e desobedecendo até mesmo

---

<sup>35</sup> O conceito de pós-moderno aqui utilizado é de Fredric Jameson, que é um “campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural – o que Raymond Williams chamou, certamente, de formas ‘residuais’ e ‘emergentes’ de produção cultural – têm que encontrar seu caminho” (JAMESON, 1997, p. 31).

os valores do próprio insólito. Porque o sol: “Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu [Moi]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 24).

No decorrer da breve carreira, Tatagiba demonstrou a não-subordinação aos conceitos pré-estabelecidos, porque se engajou no esquecimento. Isso não significa o apagamento de suas lembranças, mas o apagamento de uma tradição. Apagar a memória do tradicional significa esquecer a tradição do oprimido, formulada por e a serviço do Estado. Nesse sentido, a literatura, *lato sensu*, parece criar espaços lisos, capazes de desvios à dominação. A literatura marginal, então, foge ao pensamento universalizado proporcionado pelos sistemas estatais, os espaços com barreiras, fortificadores de limites. Então, é possível dizer que a cultura assim se acumula, por invocação pública de certa moralidade, de um conhecimento gerado, do imperioso manejo com a máquina, fazendo do poder um artefato ambivalente e, da cidade um lugar anfíbio. Tal é a ordem necessária aos nossos dias, a qual, uma vez abalada, desmorona-se.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

o rosto dirigido para o jardim / concordava com  
o sol / e diluía o suco da amargura / ao trancar-se  
no baú móvel do claustro / sempre estas bolhas  
de sacrifício do coração.

Sérgio Blank

O primeiro capítulo deste trabalho expôs o último conto do livro para sugerir a forma disforme pela qual a literatura tatagibiana se propõe, seja em sua desordem (ou reordenação) estrutural, seja em seu conteúdo textual. Mas a posição desse conto dentro do livro também pode nos dizer algo: se durante todo percurso de escritura, principalmente para a composição de *O.S.C.B.*, o autor procurou um modo de se construir como sujeito da escrita – que é, basicamente, uma premissa defendida por meio da atividade literária, “eu escrevo porque sou, ou quero ser” –, o conto “Desencontro” (TATAGIBA, 1980, p. 90-91), que encerra o livro, mostra-nos que isso não é totalmente possível, ou seja, o escritor não está completo. O escritor é, então, um ser abalado, (de)composto de múltiplas faces, um *bricoleur* portanto. A obra também é bricolagem a partir do momento que é compreendida na sua condição complexa.

Dentro da dificuldade pertinente encontrada no decorrer do trabalho em adequar a obra de Tatagiba a uma e outra categoria, fez-se necessário reafirmar sempre o descompromisso sistemático destas análises, visto que os temas como o Insólito Ficcional, o Fantástico, a Literatura Menor, são sempre questionáveis, como é o caso da poética experimental estudada por Philadelpho Menezes, a qual “faz eco” de “uma turbulência, daí a mutabilidade frenética das suas tendências” (MENEZES, 1991, p. 15).

É verdade que o autor de *O.S.C.B.* procurou modificar uma ordem, um sistema. A julgar apenas por essa atitude, não foi eficiente quanto se fez crer. Sua força autoral é grande porque se dispõe a representar aquele que até então era irrepresentável no âmbito espírito-santense. No entanto, a atrofia desse nicho literário – evidente até os dias atuais – demonstrou completo desinteresse pela obra, embora a intencionalidade de Tatagiba tenha sido a de um agente literário, social e articulador. Assim, Encarrega-se da “arte de segregação”, assinalada por Antonio Candido, que “se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade” (CANDIDO, 2011, p. 33). Isso porque, embora tenha também em vista seu

caráter integrador, parece apenas o fazer porque o interesse ideológico de Tatagiba visava, de fato, a inserção ao código vigente<sup>36</sup>.

*O.S.C.B.* saiu do comum e percorreu a diferenciação, ou seja, “o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros” (CANDIDO, 2011, p. 33). Não há como dizer que houve equilíbrio entre a integração e a segregação da estrutura literária tatagibiana, sobretudo porque o próprio autor abandonou sua característica segregante explosiva (não dando continuidade à obra, por exemplo). De fato, o autor foi capaz de alterar os “esquemas tradicionais”, como relembra Azevedo Filho: “Por sua própria postura contestadora (e nisso me parece residir sua grande força escritural), seu texto literário inscreve-se na história e na sociedade como texto que o escritor lê e se insere nelas ao reescrevê-las” (AZEVEDO FILHO, 2003, p. 83).

Também há que se perceber que a leitura de *O.S.C.B.* pode desencadear sensações outras que aqui não tiveram destaque, como o tom nostálgico do autor, elemento-destaque, sobretudo quando se fazem declarações acerca da obra e da posição saudosista do autor. O livro, publicado em 1980, permite o contato direto do autor enquanto escritor engajado, como já se apercebeu. Com o passar dos anos, a nostalgia ligada diretamente às mudanças urbanas decorrentes do avanço tecnológico ganha intensidade – Alessandro Darós Vieira considera um efeito estético a “memoração” (VIEIRA, 2008, p. 81) – e pode-se afirmar, inclusive, que ao autor Fernando Tatagiba associou-se a ideia de uma capital violada pela máquina, pelas declarações nos jornais sobre a substituição do bonde pelos carros, dos bares e salas de cinema pelos shoppings, etc. Curiosamente, após a publicação de *O.S.C.B.* – seu primeiro livro, vale lembrar –, o escritor cogitou abandonar a vontade de publicação, ressaltando ainda mais sua posição política quando afirma “o livro é elitista” (MEMELI, 1998, p. 14). No entanto, dois anos depois, publica *Invenção da saudade* que, desde o título, é nostalgia.

Com efeito, a percepção de uma realidade materializada, pós-moderna, que Jameson indica ser um conceito que “busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo” (JAMESON, 1997, p. 13), provoca aversão ao esvaziamento, à desumanização,

---

<sup>36</sup> Em entrevista ao jornal *A gazeta* (ES) a Aldi Corradi, na data de 8 de maio de 1986, Fernando Tatagiba afirma que “quer ser compreendido”. Sua experiência com a linguagem em *O sol no céu da boca* parece deixar claro ao autor que não foi bem sucedida, já que não consegue “integrar” sua obra à recepção local. Há, portanto, a consciente intenção de que sua literatura precisava atingir instâncias simbólicas vigentes.

à insensibilidade, aguçados pelo capitalismo. Então, a cidade, vista cada vez mais fria e impessoal, transforma-se na multiplicação de prédios, no estreitamento das ruas, no aumento do fluxo das gentes que mal se olham. O lirismo aparece em doses intensas, mas, principalmente em *O.S.C.B.*, o “eu-lírico” é expresso, por vezes, com muita revolta e desespero diante dos hábitos cosmopolitas. Em paralelo, a “loucura institucionalizada” também é “mote”, considera Vieira (2006), da mesma forma que é interesse do Surrealismo, segundo a justificativa:

Uma das armadilhas da teoria burguesa do conhecimento – inclusive a que se pretende transformadora da sociedade – é tentar impor uma determinada visão da realidade, uma determinada posição epistemológica como sendo o real, alegando sua concretude e presença. Há, porém, uma jogada ideológica nesta percepção da realidade – tão ferozmente combatida por Breton, tanto na sua versão de realismo burguês como também na do “realismo socialista” – já que, na medida que é proposta uma aceitação ingênua e submissa de uma dada realidade, também está sendo proposta a aceitação da sua normalidade e sua veracidade. Ou seja, a crença no real torna-se uma crença em um real socialmente produzido, levando à aceitação, como normais, verdadeiras e justas, da ideologia e da linguagem que legitimam e justificam essa realidade, bem como da sociedade que a produziu.

Daí a atração dos surrealistas pelo maravilhoso, pelo delírio, e sua cumplicidade com a loucura. (WILLER *apud* BRETON, 1985, p. 18).

Ora, ir contra a aceitação de uma realidade imposta é a principal razão para a literatura tatagibiana. Transgredir os limites da ficção, permanecer na rua insistindo em suas “realidades abafadas”, negar a camisa de força, tudo isso pode soar até mesmo moralista: “Os humanos, enquanto vivos, nunca puderam decifrar a complexidade da vida e, por séculos, se perguntam de onde vieram e para onde vão (...)” (TATAGIBA, 1980, p. 27). Em “O circo chegou” (TATAGIBA, 1980, p. 20-23), vemos que o local “mágico” da infância contrasta com o descaso humano, pois há uma cultura popular que visa diversão, mas há muita infelicidade por detrás das lonas. O próprio título “Inventário” (TATAGIBA, 1980, p. 45-46) que pressupõe um procedimento burocrático feito após a morte de alguém que deixa seus bens, no conto os bens e direitos transferidos são ínfimos, miseráveis, porque nada se tem, a não ser sangue, doenças, trapos e infortúnios.

Iniciado com um verdadeiro “Começo de batalha”, *O.S.C.B.* parece representar uma batalha daquilo que não é (mas deve ser) dito. A ficção se comunica com o sujeito para mostrar-lhe a realidade, diz Iser, pois a ficção “é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável” (ISER, 1996, p. 102). *O.S.C.B.* – uma obra-enciclopédia que multiplica caminhos à medida que se descobrem “os outros lados” –

comunica-nos a realidade mais suja e cruel da qual se vive, com mortes no supermercado, com operários à beira da morte e com mortes duvidosas. A realidade “real” encontrada, enquanto sol, investe-se no reconhecimento e na luz das maiores contradições humanas, de uma batalha, assim, sem precedentes, deixando a personagem ir embora, inventando crianças a descer ladeiras – ou a desentupir descargas –, pulando os muros brancos em busca do carnaval ou das lembranças, tornando-se inquilinos de ventos e invertendo papéis, com empregadores-empregados, bêbados-palhaços, e vice-versa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### a) Sobre o autor e a obra

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo*. Tese (doutorado) – Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

CARVALHO, José Augusto. *Panorama das Letras Capixabas*. Cap. IV: A quarta fase. A fase atual (1963...). In: *Revista Cultura – UFES, FCAA, Vitória*, ano VII, nº 23, 1982, p. 69-106.

DIAS NETO, Diolino Tavares. *Fernando Tatagiba, deambulando nos limites da ilha de Vitória*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

ELTON, Elmo. *Tipos populares de Vitória*. Coleção Estudos Capixaba, vol. 6. Fundação Ceciliano Abel de Almeida – UFES, 1985.

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

\_\_\_\_\_. A crônica urbana de Fernando Tatagiba ou a luta contra *Krónos*. In.: OLIVEIRA, L. R. de. et al. (Org.) *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/Mel; Flor&Cultura, 2006, p. 58-66.

NEVES, Reinaldo Santos. Quinta parte: A modernidade. In.: *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*. 2000. Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-espírito-santo>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

PEREIRA, Maria Rachel A.L. *O fantástico na literatura capixaba*. In: *Revista CUCA*. Vitória, DEC/SEDU, ano I, nº 3, 1985, p. 29-33.

PESSANHA, Olival Mattos. Um escritor e seu ofício. *Jornal A Gazeta*, Vitória, ES, 12 de maio. 1988.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Estudos Críticos de Literatura Capixaba*. Vitória, Departamento Estadual de Cultura; Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

\_\_\_\_\_. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: UFES – SPDC/FCAA, 1993.

\_\_\_\_\_. *Literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Literatura do Espírito Santo: ensaios, história e crítica*. Serra (ES): Formar, 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Invenção da saudade*. Vitória: Edição do autor, 1982.

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

\_\_\_\_\_. *Um minuto de barulho e dois poemas de amor*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1994.

VIEIRA, Alessandro Darós. De como coser bem as palavras d'o outro lado do céu da boca: ensaio de leitura da ficção de Fernando Tatagiba. In.: OLIVEIRA, L. R. de. et al. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/Mel; Flor&Cultura, 2006, p. 30-46.

\_\_\_\_\_. Viver e morrer *in modern times* com a convicção de não ter existido: ensaio de leitura da ficção de Fernando Tatagiba. In.: MACHADO, L.; SODRÉ, P. R.; NEVES, R. S. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 2*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/MEL, 2007, p. 16-24.

\_\_\_\_\_. A invenção da saudade em imagens de curta-metragem: análise de incertas ressonâncias em duas crônicas de Fernando Tatagiba. In.: MACHADO, L.; SODRÉ, P. R.; NEVES, R. S. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 3*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/MEL, 2008, p. 81-88.

\_\_\_\_\_. O princípio, o homendigo e um certo anúncio da tragédia existencial humana: análise de uma história curta de Fernando Tatagiba. In: DALVI, M. A.; LOPES, O.; NEVES, R. S. *Bravos companheiros e fantasmas 5*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2013, p. 33-45.

## b) Outros

ARÁÑ, Olga Pampa. *El fantástico literario*: aportes teóricos. Madrid: Tauro Ediciones, 1990.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In.: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

\_\_\_\_\_. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATISTA, Angélica M. S. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In.: GARCÍA, Flávio (Org.). *A banalização do insólito*: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 45-65.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In.: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. Obras Escolhidas v.3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.



BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Lamparina editora/ Fale (UFMG), 2005.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed.– São Paulo: Humanitas, 1999.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In.: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

\_\_\_\_\_. A personagem do Romance. In.: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 51-80.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CEIA, Carlos. Absurdo. In.: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em 22 de setembro de 2013.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, Adriane A. Vidal. Literatura e política: o Livro de Manuel de Julio Cortázar. In.: FREDRIGO, Fabiana de Souza; BITTENCOURT, Libertad Borges. *História Revista*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 295-313, jul./dez, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In.: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In.: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 13-27.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. *Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 955-987.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2 ed. Editora Ática, 1997.

KRIEGER, Heidrun. Insólito: um termo relacional. In.: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 39-45.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Série Princípios, Ática, 1988.

ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Serie Lecturas, Arco/Libros, S.L., 2001.

\_\_\_\_\_. *Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico*. Revista Semiosis, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006, p. 95 – 116.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In.: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9-50.

ROY, Wagner. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In.: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 11-28.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1968, p. 108-126.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.