

LIVROS

onais, voltados para um público-leitor com enorme potencial de expansão no Brasil. Mas, daí a tentar destruir a validade literária da produção ficcional de uma geração inteira, apenas porque os adolescentes a detestam, vai uma distância enorme. E, ainda, para agravar o caráter preconceituoso da resenha, Felinto nem se digna explicar a presença, em sua lista negra, de autores de *best-sellers*, como Rubem Fonseca e Fernando Sabino.

Outra generalização pejorativa de Felinto, que igualmente se mostra insustentável, diz respeito aos "mestres" dos ficcionistas citados: todos eles, sem exceção, se inspirariam no Mário de Andrade prosador, e, também, no Machado cronista. Como nem esses improváveis "mestres" são poupados pela articulista, resta aos leitores da *Folha* lamentar que se lide assim com a tradição literária brasileira, tentando destruir o que pouco se conhece.

Certa vez afirmei que a história da leitura é essencialmente faltoza, porque nenhum leitor leu todos os textos, assim como nenhum texto foi escrito para todos os leitores. Porém, mesmo sem a pretensão de ter lido tudo, cabe ao crítico ler o suficiente para instaurar sua fala num horizonte cultural mais amplo, em que seus próprios leitores se reconheçam e se identifiquem. Nesse ponto, pelo menos, a tão "oficial" crítica universitária ganha em coerên-

cia da jornalística: afinal, quais leitores da *Folha* de fato considerariam Mário de Andrade tão "ruim", Machado tão "superficial", e romancistas contemporâneos como Autran Dourado ou Lígia Fagundes Telles tão "apagados"?

Após esses equívocos lamentáveis, só nos consola saber que a nova obra de Autran Dourado acabará merecendo a atenção de seus verdadeiros leitores virtuais: aqueles amantes do jogo de renovação e tradição, como bons conhecedores dessa grande arte, a literatura, que caminha por "ruas capistranas de toda cor".

Graça Paulino
UFMG



ESCRITAS SUPERPOSTAS

ARÊAS, Vilma. *A terceira perna*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

A escrita mosaico de Vilma Arêas, em *A terceira perna*, finca alicerce em sofisticado arcabouço teórico, sob a chancela especial da paródia e citação. Especialistas em teoria literária (a própria autora leciona essa matéria na UNICAMP) poderiam citar, ainda, inúmeros outros recursos subsidiários (tais como a intertextualidade, o *mise en*

abyme, a ironia, a alegoria, o fragmento, o relato epistolar, o foco especular, etc.). A partir da metáfora do título — uma terceira perna para voar? indaga a epígrafe-prefácio de Brecht — o texto se desvencilha de amarras seculares e instaura um carnavalizado processo de anulação de fronteiras entre o narrativo e o descritivo, entre o relato e o fragmento lírico, entre o ensaio e a crônica. Esta escrita sobre outra escrita, terreno escorregadio onde muitos "rasgam sedas e treinam a medida justa da frivolidade" (p.28), possibilita a criação de uma terceira via de acesso ao invisível: *o texto reinventado*. Para tanto é preciso acolher a tradição ("as palavras de costume"), acoplar teoria e práxis, círculos e espelhos em (simultânea) interação. Daí que os textos "só podem crescer em círculos" (p.71) e os amantes de "Romeu e Julieta nas águas (furtadas)", embora saibam "que os pássaros devoram as migalhas largadas pelos caminhos e, com sua fome, inventam o labirinto" ... "desejam também a originalidade." (p.74) Ainda que às vezes tendente ao excesso e à retórica, o texto antes se posiciona como espaço de reflexão sobre si mesmo, a um só tempo assumido como ofício lúdico e especular. Aberto ao diálogo e à apropriação de traços de outras linguagens como construção de imagens — cinema, fotografia, pintura. Vejam-se, a propósito, o monumental *travelling* de "Gruppo de famiglia" e textos como

LIVROS

"Retrato de Nise da Silveira", "O rosto do herói" e "Nu feminino" entre outros.

O sujeito narrador mantém "conversinhas ao por do sol não apenas com Clarice Lispector, mas também com Drummond, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Dyonélio Machado, Mário Quintana e Graciliano Ramos. Vale mencionar que as conversas com Guimarães se afastam do mau gosto dos imitadores congêneres (a criação de neologismos). O sujeito narrador não esconde sua especificidade (a tirania familiar, a servidão) e seu outro rio, o Paraíba do Sul (Cf. "Boi boiada").

Um dos traços mais interessantes dessa escrita concebida como tarefa roedora de outros textos vem expresso na abertura de "Crayon e Grafite", em que o narrador explícito afirma ter escrito uma introdução que acabou não mandando pelo correio (trata-se de uma carta). O texto primeiro (não enviado, mas escrito) deixa no texto segundo suas marcas: afirmar que não envia a introdução não seria uma evidência de que não consegue se livrar de uma *lembrança encobridora*? Não é esse o mecanismo da libido, substituir as coisas ao invés de eliminá-las?

Mosaico de experimentações — da impressão miúda à crônica, desta ao conto — o texto entrelaça aos fragmentos da memória reiteradas alusões ao corpo (obsessivas em "Estudo a ponta seca" e fluidas nos subsequen-

tes), responsáveis pela sensualidade difusa, às vezes grotesca, em que as pulsões se mostram ambíguas ou intercambiáveis. A aderência ao corpo, pulverizada na segunda parte do livro para dar lugar à paisagem social, não constitui opção pelo erotismo nem elimina a postura crítica, quase sempre atrelada ao componente corrosivo da sátira. Sobretudo quando reivindica, na esteira de Dyonélio Machado, a metáfora dos roedores: "Às três horas em ponto os ratos começam a entrar devagarinho nos poemas e nas cidades." (p.48)

Como os ratos, os autores de textos superpostos não conseguem se desvencilhar da necessidade vital de roer outros textos — "seus incisivos têm crescimento contínuo." (p.48)

Pode-se falar, em sentido amplo, em terceiro estágio de paródia a propósito do texto de abertura — "Estudo a ponta seca": o contraponto de duas situações se presta à expressão da realidade dual, com intenção satírica. A relação sexual com uma possível empregada doméstica, narrada por um narrador segundo que não consegue apagar detalhes grotescos do primeiro relato (as alusões à cadela Naná, o clássico xingamento de galinha à garota) tem o intento de questionar o preconceito e funciona como espelho de outra relação entre dois irmãos, esta, porém, constrangedora e que se mostra rasurada, com rápidos borrões e indícios no texto/palimpsesto.

Essa técnica de escritas superpostas tendendo ao palimpsesto cultiva a recriação e não escamoteia o gosto pelo texto paralelo. O Aurélio informa que palimpsesto era o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes, mediante raspagem do texto anterior. A emoção dominada, visível até mesmo nos títulos permeados de tiradas ensaísticas, participa de uma narrativa contemporânea dada à metalinguagem e ao gosto pós-moderno em desreferenciar os fenômenos. O apagamento do sujeito narrador, decorrência do excesso de construção, torna-se relativo. Aqui e ali ele se revela numa epígrafe, numa dedicatória, num adjetivo aposto a uma citação, numa revolta. Numa constatação amarga — "nada podemos fazer — por isso escrevemos textos" (p.71). Ou no fascínio por miudezas conceituais: "...também do que se desiste se vive" (p.19), "qualquer que seja a paixão é imoral apenas versejar" (p.28), "não há progresso estético, ou amoroso, sem esquecimento".(p.23) Que não são miudezas assim ("O túnel da memória é de terra solta, escorrem os objetos esquivos do cotidiano", p.96) e se postam como enigmas e palimpsestos, à espera do interesse dos analistas em recuperar o sentido dos borrões originais e ocultos.

Edgard Pereira
UFMG