

METAFORMOSE: DA "FONTE SEM LIMO" À "SOPA DE MENTIRAS"

Lígia Savio

Mestranda em Literatura Brasileira, UFSC

A literatura é realmente aquele campo plástico, aquele espaço curvo onde as relações mais inesperadas e os encontros mais paradoxais são, em cada instante, possíveis.

Gérard Genette

1. Introdução

A produção literária do escritor Paulo Leminski, embora centrada na poesia, surpreende pela diversificação. Há uma série significativa de ensaios e depoimentos críticos, traduções das mais diversas línguas de obras clássicas e modernas, um romance experimental, uma novela, letras de música.

Partindo das vanguardas, considerado *cria* dos concretos, Leminski, na verdade, tem várias filiações literárias, o que, de um certo modo, garantiu sua independência e fez dele uma presença de marca inconfundível, pessoalíssima em nossa literatura. Quando começava a ser rotulado, inovava, buscava outras formas, multifacetava-se, numa atitude que talvez fosse a sua maneira de se preservar de qualquer desgaste ou cristalização. Fruto de várias raças, pôs em prática em seus escritos esta mestiçagem de que tanto se orgulhava. Leitor insaciável, deixa transparecer em sua obra, citados, digeridos ou assimilados, muitos nomes da literatura ocidental e oriental das

Anuário de Literatura, 1996, pp. 249-271

mais diversas épocas.

Para melhor contextualizarmos Leminski, é preciso que nos remetamos à década de 50. A crescente industrialização do país, o desenvolvimento urbano e tecnológico, dão margem a uma euforia desenvolvimentista que privilegia o que é moderno. Nessa esteira surge, no campo da estética, o *Concretismo*, com o intuito de rastrear o novo, de buscar os “poetas inventores”, em qualquer época da história da literatura. Quem não se encaixasse nesta característica vanguardista - inclusive os participantes do movimento modernista de 1922, com exceção talvez apenas de Oswald de Andrade - estava excluído do famoso *paideuma poético*. Apesar de dogmático, enquanto discurso, e redutor, do ponto de vista estético, o *Concretismo* explorou aspectos fundamentais da arte contemporânea, como a importância do visual na criação literária, a apropriação do *design*, da propaganda, as relações arte X consumo.

Os concretistas também tiveram um papel importante como teóricos da literatura, já que tinham grande preocupação em legitimar seu trabalho e, na maioria das vezes, destacaram-se mais nesta atividade do que propriamente na produção poética.

Muito do que estava sendo feito seduziu o jovem curitibano Paulo Leminski, já no final da década de 50, preocupado que estava em superar as lacunas deixadas por sua formação provinciana. Sua vantagem foram os anos passados em mosteiro beneditino, o que lhe garantiu o primeiro contato com os clássicos.

Dizendo que os concretistas não haviam começado concretos, mas ele sim, Leminski verá essa época, mais tarde (década de 80), já de modo crítico, caracterizando este tempo como “um serviço militar prestado à poesia concreta”¹. Um pouco antes, numa carta a Régis Bonvicino, afirmara que os

concretistas estavam certos, mas que tinham que ser lidos num modo relativo². Isso já é o Leminski autocrítico, renovando-se continuamente.

Sua produção começa a ser divulgada a partir de 1964, com a publicação dos primeiros poemas na revista “Invenção”, dos concretos paulistas. Onze anos depois, o livro *Catatau* revela um escritor singular, dono de uma prosa experimental e fascinante, ainda que hermética em muitas passagens. Sente-se ali a presença de Guimarães Rosa e James Joyce. *Catatau* atingiu um pequeno círculo. Atualmente, vinte anos depois da primeira edição, com tantas transformações e ampliações no código linguístico, na literatura e na crítica, o livro começa a ser melhor compreendido. Ou, pelo menos, melhor apreciado e saboreado, ainda que não totalmente decifrado, se é que isso importa.

Em 1980 acontece a publicação do primeiro livro de poemas: *Não fosse isso e era menos/ Não fosse tanto e era quase*.

A partir daí, dedica-se a intensa atividade com a música: compõe, faz parcerias importantes, tem suas músicas e/ou letras gravadas por Caetano Veloso, Cor do Som, Paulinho Boca de Cantor, o que torna seu nome bem mais conhecido. A revista *Veja*, de 13 de Janeiro de 1982, numa entrevista com Leminski, afirma que este se tornou “uma das citações indispensáveis da temporada entre a juventude de São Paulo e do Rio de Janeiro” graças à gravação da música “Verdura” por Caetano Veloso. A divulgação do nome de Leminski através da música talvez tenha contribuído também para a publicação de um outro livro de poemas, desta vez pela Brasiliense, *Caprichos e Relaxos*, em 1983. No mesmo ano, o lançamento da biografia do poeta japonês Bashô dá a público seu interesse pela cultura oriental e pelo Hai kai, tipo de composição poética valorizada e apontada como exemplo pelas vanguardas, desde Ezra Pound até os concretos brasileiros.

2. “Metaformose”: ecos de ecos

O estudo de várias línguas e de suas culturas também foi um modo de tentar escapar do fantasma do provincianismo e sentir-se cosmopolita, atitude tão ao gosto das vanguardas. O jogo entre o nacional e o universal está incorporado à produção de Leminski, e analisado em alguns de seus ensaios, numa busca consciente de multinacionalidade.

O livro “Fogo e água na terra dos deuses” é bastante significativo neste sentido. Leminski aí traduziu poemas egípcios, utilizando versões do francês e do inglês, mais o próprio conhecimento que tinha do egípcio antigo e de hieróglifos. No artigo “Poesia a gente encontra em toda a parte”³, ele compara essas primeiras manifestações líricas do Egito com as da Índia e as do México, todas elas ligadas à religião. Revela assim seus conhecimentos de sânscrito e náhuatl, língua dos astecas. Há uma frase interessantíssima neste estudo, que vale a pena registrar: “Todo o texto é, desde o princípio, um osíris, um morto destinado a ressuscitar à luz do ritual de sucessivas leituras, traduções e interpretações (Osíris, para os Egípcios, não era apenas o deus dos mortos, todo morto é osíris, é um osíris)”⁴

Raúl Antelo, no prefácio a “Desencontrários”, referindo-se aos poetas ali reunidos, menciona a “fala do fora”, a “escrita nômade” dos que, driblando a tradição diacrônica, surgem como “passantes arlequinalis” em busca de um outro novo. Embora o estudo esteja centrado na poesia, aplica-se muito bem ao que Leminski faz em *Metaformose*. “A máscara do estrangeiro”, a busca explícita da cultura antiga em livros alheios (no caso, nas *Metamorfoses* de Ovídio), abre caminho dessa maneira, a uma atualidade instigante⁵.

Também podemos aqui nos referir à tradução que o escritor curitibano

faz do “*Satyricon*”, segundo ele, a primeira tradução da obra de Petrónio feita para o português diretamente do latim. Consegue recriar o latim de Petrónio, uma língua do “baixo ventre”, diferente por exemplo da língua utilizada por Ovídio alguns anos antes. São óticas diferentes na maneira de narrar e, antes disso, de selecionar o narrado. Petrónio revela parentesco com a sátira menipéia, texto misto em prosa e poesia, de acordo com estudo do próprio Leminski no posfácio de *Satyricon*. Júlia Kristeva estuda amplamente a menipéia em seu *Introdução à Semañálise*. Vê as origens desse gênero no diálogo socrático e no folclore carnavalesco. Inclui na menipéia, além do *Satyricon*, as próprias *Metamorfoses* de Ovídio, as sátiras de Lucânio, de Horácio e identifica-lhe características como a convivência do cômico e do trágico, a invenção filosófica, a linguagem livre, profanadora do sagrado, excêntrica, buscando um universalismo filosófico. E elementos fantásticos e estados patológicos da alma (a loucura, os sonhos, a morte) anunciando (já!) uma perda de totalidade, o que corresponde ao abandono do texto monológico⁶. Tudo isso resulta nesse estilo misto chamado “*prosimetrum*” em que a prosa e a poesia mantêm um diálogo intratextual. O monólogo também é característica da menipéia.

Bem menos nobre que Ovídio e nem tão burlesco quanto Petrónio, o Leminski de *Metaformose* vai digerindo o que lhe interessa. Será possível escutar nesse texto misto ecos de uma menipéia?

Entrando mais diretamente no estudo de *Metaformose*, escrito em 1986, temos de lembrar que o texto parte de um poema concreto (reproduzido na página 12), publicado pela primeira vez na já citada revista *Invenção* de 1964, e depois em *Não fosse isso e era menos/ Não fosse tanto e era quase*.

Ao final do livro (final proposto pelos editores...) encontramos, com o título de *Nova corpora, mutatas formas*, o primeiro verso das

Metamorfomoses de Ovídio (traduzido como “O espírito leva a dizer das formas mudadas em novos corpos”) em cinco diferentes versões, de acordo com a ordem das palavras na frase latina. Num pequeno texto explicativo, Leminski associa a liberdade das palavras na frase ao tema permutatório das metamorfoses.

Podemos nos referir a este trabalho de Leminski com a expressão que Haroldo de Campos utiliza para caracterizar o resultado das devoradoras investidas dos “novos bárbaros” latinos com relação a uma herança cultural consagrada: “transmutação paródica de sentido e valores”⁷.

No próprio Ovídio, já se percebe a leitura de outros autores. A crítica americana Sara Mack identifica no texto ovidiano inúmeras citações da Eneida, vendo naquelas uma resposta a Virgílio, dentro de uma relação dialógica⁸. Leminski, por sua vez, na segunda parte do livro *Metaformose* (“Quase ser é melhor que ser”), enfatizando o tema das transformações, caracteriza a obra de Ovídio como o “refazimento (a re-meta-morfose) de idênticas coleções greco-alexandrinas de ‘casos’ de transformações, as *Metamorphoseis*”, de Didimarcos, das “Aloieses”, de Antígono, as “Heteroiúmena”, de Nicandro. Leminski também menciona uma “Ornitogonia” alexandrina, onde são tratadas exclusivamente transformações em pássaros⁹.

Na modernidade, a assimilação de Ovídio se faz sentir nos *Cantos* de Ezra Pound. Haroldo de Campos também identifica a ressonância ovidiana em Paul Valéry no seu aproveitamento do mito de Narciso, numa linha mais apolínea, e em Lezama Lima de modo mais dionisíaco no “Preludio a las eras imaginárias”¹⁰.

O olhar moderno de Leminski é que vai selecionar as reduções e as expansões no texto original de Ovídio.

Dos 246 mitos que Ovídio narra, Leminski utiliza uns vinte, entre

narrativas e simples referência. Detém-se mais nas histórias de Narciso/Éco, Perseu/Medusa, Teseu/Minotauro e Dédalo/Ícaro, re-interpretando-as. Faz uma seleção daquilo que mais lhe interessa. Trabalha o mito de Édipo, que é apenas mencionado em Ovídio como o filho de Laio (Livro VII), insistindo em histórias e personagens em que o olhar e a visão são fundamentais, como o próprio Édipo e mais Narciso, a Medusa, Tirésias. Introduce em sua *Metaformose* Heródoto e a criação das histórias e enfatiza Cadmo, que traz o alfabeto da Fenícia, dois assuntos que o metalingüístico Leminski sempre gostou de tratar.

O que primeiro nos chama a atenção nesse texto é a figura de Narciso, estabelecendo uma genealogia diferente da de Hesíodo, na Teogonia (“Sim bem primeiro nasceu o Caos, depois também terra de amplo seio...”) e da de Ovídio (“Antes de haver o mar e as terras e céu que cobre tudo, a natureza inteira tinha a mesma aparência chamada Caos... um deus... dispôs melhor a natureza...”) Em *Metaformose* temos: “Antes do Caos, da Terra, do Tártaro, e de Eros... antes de tudo... Narciso, o filho da Náíade, deitava de bruços e se olhava no trêmulo espelho da fonte” (Leminski, 1994, p.15)

O texto de Leminski já se direciona num outro sentido, ao colocar como ponto de partida o mito de Narciso, re-interpretado-o de diversas formas. Narciso, o criador das formas, das ilusões; é seu olhar que engendra os diferentes reflexos na fonte, os vários mitos que dali surgem.

A pretensão de Leminski neste pequeno texto é comentar, em prosa poética, a passagem do mito à filosofia no mundo grego, a criação do que ele chama de “nova lógica” e o esfacelamento desta mesma lógica no mundo contemporâneo. Diferentes momentos de crise da humanidade, entre as quais estabelece uma sincronia. Trabalhando com a carga do tempo e de todas as transformações humanas, Narciso fala em várias “vozes”, todas elas

misturadas, que, afinal, é o que constitui aqui o estilo de Leminski, um tom ora sério, ora cômico, reflexivo e poético, irônico e filosófico.

3.1 A Voz dos Mitos

Para melhor estudarmos o texto de Leminski, procuraremos destrançar os fios de cada uma dessas vozes ou falas, sem perder a noção do todo. Chama-nos atenção, de saída, uma fala que podemos denominar “analógica”, em que um mito remete sempre a outro, em comparações analógicas e correspondências entre as fábulas: Esta lenda é a pedra de Sísifo...(Leminski, 1994, p. 15). O olhar de Narciso cai na água como Ícaro das alturas. Estas analogias desdobram-se por toda a narrativa que, centralizada em Narciso e Eco, com todos os possíveis significados que estes evocam, avançará através destes reflexos, dos ecos das fábulas. Se o mito de Narciso é a pedra de Sísifo, a pedra de Sísifo é a sede de Tântalo. Alice Ruiz também chama atenção, no prefácio do livro, para este voltar-se do texto sobre si mesmo, transformando-se na linha seguinte “num isomorfismo com as transformações da história grega”, os mitos como ecos de si mesmo (Leminski, 1994, p.8).

O texto se presta para isso, ainda mais nos momentos em que a linguagem é acentuadamente poética. É a facilidade que Leminski tem de trabalhar com a materialidade da linguagem, incorporando a tensão do que é narrado à própria narrativa: “Ou o cisne que possuiu Leda era apenas a metáfora de uma nave de velas brancas, uma nave, uma ave” (Leminski, 1994 p.21). Neste trecho, as repetições do A e do V vão dando a idéia de leveza e vento, vôo e movimento. O som aberto também é associado simultaneamente à cor clara do cisne e a um barco de velas enfunadas. Outro exemplo: “Em que língua falar com um eco?” Só através de ecos também. É o que ele faz:

“Uma uma língua língua lembra uma uma lenda lenda, Narciso, Narciso, Narciso. (Leminski, 1994,p.21)

É um recurso que o próprio Ovídio utilizou ao captar o “movimento das formas pela cinética da imagem”, nas palavras de Haroldo de Campos, no artigo “Uma metamorfose”, onde estuda o mito de Narciso em vários autores. Cita o episódio da revelação de Baco como um deus - uma metamorfose - paralelo ao movimento da hera se enroscando no barco e da transformação de cada parte do corpo dos marinheiros em partes dos corpos de peixes.

Assim também é, em Leminski, a referência a Argos, o gigante de cem olhos, encarregado de vigiar Io, transformada em novilha: “Argos, cem olhos, O, Argos, cem olhos, O, O, O, Argos, O, O, O, olhos” (Leminski, 1994, p. 32).

A multiplicação da vogal O corresponde à infinidade de olhos de Argos e a utilização das maiúsculas e das minúsculas (além do próprio formato da letra O) alude aos cinquenta olhos do monstro que se mantêm abertos e aos cinquenta fechados.

As impressões visuais, auditivas e passagens em que podemos sentir uma narrativa cinematográfica se fazem presentes na linguagem poética deste texto:

“A brisa da tarde arrepia a pele da fonte, ao longe, a voz da ninfa geme como a pomba, Narciso, Narciso” (Leminski, 1994, p.31).

“Venho de tempos muito mais antigos, dos murais azul-claro dos palácios de Cnossos, nos tempos do rei Minos, as damas de peito de fora, os adolescentes saltando sobre as costas dos touros, os dias doces como o óleo de azeitona.” (Leminski, 1994, p. 28)

Às vezes, é o som das palavras que “puxa” o sentido: “Mito, rito, minto mundos, enquanto vomito três mil deuses por segundo...”

(Leminski, 1994, p. 36)

“Mito” leva a “minto”. Uma palavra tão ampla como mito pode se prestar a este trocadilho com minto, num jogo do qual fazem parte verdade/ mentira, ficção/ fingimento.

Do entrecruzamento das lendas, surge uma mitologia re-criada: “Teseu, novo Minotauro, agora habita as profundezas do labirinto.” (Leminski, 1994, p.19) “Por que foi sob a forma de chuva de ouro que Zeus seduziu Danae, para gerar Perseu? O lampejo do ouro traduz o brilho dos raios de Zeus? Ou o brilho do ouro já prefigura o brilho do espelho onde um dia Perseu verá a Medusa, antes de matá-la?” (Leminski, 1994, p. 26).

Neste contexto de linguagem analógica, Leminski inclui a astrologia, o sistema de signos criados a partir das constelações. Em Ovídio, encontramos referências às constelações no livro II, quando Febo tenta dissuadir Faetonte de dirigir seu carro, mostrando-lhe os perigos no caminho celeste - “a boca feroz do leão”, “os chifres do odioso touro” são tomados como obstáculos concretos. Em Leminski, é clara a consciência de que se está lidando com “formas deste mundo projetadas no azul celeste”, o Zodíaco como a roda de animais que conta “uma história sem fim”, os doze signos associados aos doze trabalhos de Hércules.

Em seus “Anseios Crípticos”, no artigo “Tema astral”, Leminski fala desta linguagem celeste, sibilina, que paradoxalmente não vem do céu e sim do desejo humano de emprestar significado às coisas, nomes aos bois. Vai mais longe, no entanto, e relaciona ai céu estrelado e página escrita.

3.2 A voz reflexiva

Esta linguagem analógica é acompanhada de uma voz que

reflete e se manifesta em três tons diferentes: o que usa rudimentos de psicanálise, outro filosófico e outro metalingüístico.

O primeiro deles introduz nesta composição elementos de psicanálise, leitura possível ao homem atual. Para os gregos, as funções psíquicas eram representadas pelos deuses. As analogias com mãe e pai são inevitáveis: “A Medusa seria a imagem da mãe?”, “O Pai é arbitrário. Todas as mudanças são arbitrárias” (Leminski, 1994, p. 32). “Teseu e Minotauro são uma pessoa só”, duas (entre tantas) faces de um mesmo ser. Leminski utiliza a interpretação que considera o Minotauro o animal escondido em Teseu, que só poderá ser controlado pelo fio condutor da razão. Quase ao fim de “Metaformose”, Narciso narrador se pergunta: “Reis se transformam em deuses ou deuses se disfarçam em reis?”. E logo a seguir: “Minos, meu rei, faz-me justiça, liberta-me desse rosto-minotauro” (Leminski, 1994, p.37). Mas paralela a esta, outra interpretação possível, decorrente das próprias alusões sexuais que o autor faz:

“... a espada, vibrando como um pênis...” e o labirinto de onde Teseu, “cada vez mais dentro”, a treva cada vez mais espessa pelo cheiro de esterco cada vez mais forte” (Leminski, 1994, p. 17 - cfr. com as maternas forças noturnas do interior da vagina... a serpente, o verme, o fedor...)” sairá vitorioso, como afirmação do princípio masculino. Ou será que Leminski quis além disso (ou ainda) dizer que o conhecimento sexual é também conhecimento de si?

O outro tom desta voz é o tom filosófico que se perguntará sobre o ser e sobre a natureza de suas transformações: “Todo o diverso em idêntico se converta, toda a diferença consigo mesma coincida” (Leminski, 1994, p. 19).

E o último tom desta fala reflexiva é o que discorrerá sobre a natureza dos mitos, das fábulas, numa verdadeira metafabulação. Leminski usa o mito para se perguntar sobre o poder das histórias enquanto narrativas orais, mas acaba falando sobre a narrativa em geral, o narrar, referindo-se, assim, à literatura, num sentido bem amplo. Aqui, encontramos o investigador, o teórico, ao mesmo tempo, amante das fábulas.

A maneira como Leminski introduz a figura de Heródoto nos remete ao texto de Ovídio, quando apresenta Pitágoras: “Houve um homem, de Halicarnasso, grego da Ásia, por nome Heródoto, que percorreu muitos países e visitou muitos povos, por amor às histórias que tinham para lhe contar” (Leminski, 1994 p. 24). Este é o texto de Leminski. E Ovídio: “Ali viveu um homem nascido em Samos, mas que fugiu de Samos e de seus senhores, e, por ódio à tirania, exilou-se por sua própria vontade”.

Além da semelhança no estilo, podemos dizer que Heródoto e Pitágoras têm funções semelhantes: O Pitágoras de Ovídio é o sábio insigne que dá lições de vida e filosofia sobre a impermanência de todas as coisas; o Heródoto de Leminski, possuído de uma loucura sagrada, busca a explicação de tudo pelas fábulas que recolhe. Interessa aqui não o historiador e sim o caçador de histórias. Mais uma das tantas faces do homem moderno, perseguindo uma unidade na utopia da Fábula Total. Sentimos aí a presença de Borges e de Umberto Eco que trabalharam seguidamente este tema.

O narrar - aqui representando também a imaginação criadora - acena ainda por vezes ao homem com a possibilidade de encontrar a si mesmo, de ver-se refletido, de buscar um centro. O cogito ergo sum aqui se transforma em “narro, logo existo”. O valor dos antepassados, da origem - o tal pai, tal filho - transforma-se em “tal homem, tal fábula”. Mas esta busca de referencial nas histórias (ou na arte) também se revela uma ilusão. Heródoto

- narrador, ao voltar de suas peregrinações, encontra é a “vida” das histórias que, “sozinhas se contam entre si. A fábula do Minotauro narra a saga de Perseu para um público de Medusas. Os homens são apenas órgãos sexuais das fábulas” (Leminski, 1994, p. 23). As histórias se confundem com a História, cujo conceito parece ser aqui o de um conjunto de “verdades e imaginações”, construído a partir de subjetividades. Heródoto não chega à unidade e sim à dispersão. A disseminação de sentidos e significados é a única realidade “palpável”. “Não há Proteu. Proteus. A palavra plural” (Leminski, 1994, p. 38). Não há mais um sentido único para nada, o centro pode estar em toda a parte, o que poderia ser uma liberação, o lance de dados instaurando a novidade. Mas Leminski prefere registrar, em muitos momentos deste texto, o que há de angustiante nisso, o sofrimento de Narciso “na eterna sede de uma imagem que nunca consegue senão se transformar em imagem” (Leminski, 1994, p.19), embora Narciso reconheça também, em passagem posterior a essa, um elemento mágico na “força que une a imagem e a origem, a figura e o figurado, a letra e o seu sentido” (Leminski, 1994, p. 38). Além de usar continuamente a metáfora, também discute o seu papel.

A idéia de intertextualidade aparece sempre , comentada e praticada. Utilizando termos comparativos que se repetem e o conetivo temporal “quando”, Leminski constrói a frase: “Como quando uma história tem dois finais, como quando uma história conta outra história: fugindo de Minos e do Labirinto, Dédalo...” (Leminski, 1994, p.20). Interessa-nos mais mostrar que o jogo de paralelismo na linguagem serve aqui para se referir às várias possibilidades que as histórias abrem e é um procedimento que volta a se repetir, como veremos mais adiante.

Assim como as fábulas se alimentam do cadáver de outras fábulas, o texto de Leminski se alimenta de outros autores: Heráclito, com o rio onde

nunca se bebe de novo, Bashô, com o velho tanque que se confunde com a fonte de Narciso em suas ressonâncias, Camões com o amador que se transforma na coisa amada...

“Déia, idéia, erra uma vez”: a frase inicial das histórias - era uma vez - transforma-se em “erra uma vez” (Leminski, 1994, p. 32), aludindo outra vez aos múltiplos significados que as histórias vão adquirindo e ao erro como elemento de imprevisibilidade. De criatividade. No artigo “Arte = reflexo” dos “Anseios crípticos”, Leminski trabalha com essa idéia de erro como criação, contrapondo-se às teorias que vêem na arte mero reflexo da realidade.

Outro exemplo: “Que significam fábulas além do prazer de fabular?” (Leminski, 1994, p. 32). “O que é, o que é, que não serve para comer, não serve para guerrear, não serve para nada e a gente não pode passar sem ela?” (Leminski, 1994, p. 34). Leminski afirma a liberdade da arte e da própria literatura, comprometida antes de tudo com a imaginação criadora: “Que ganham os povos cultivando fábulas desse tipo? Ou será que a fantasia se compraz a si mesma, no exercício intransitivo de seus poderes de tornar o impossível, senão real, pelo menos, imaginável? (Leminski, 1994, p. 25).

Narrando o mito de Cadmo, que semeou dentes de dragão que se transformaram em guerreiros, Leminski faz uma analogia destes dentes com as letras do nosso alfabeto que o mesmo Cadmo teria trazido da Fenícia, utilizando uma frase nominal, cheia de sujeitos que se equivalem, separadas por vírgulas que os equivalem: “Letras do alfabeto, dentes de dragão...” Esta primeira vírgula subentende uma comparação. E continua a mesma estrutura: “... o aleph, o beit, o gama, delta, zaleth, sementes, poeiras de sons, átomos soltos, épsilon...”. As letras são sementes que se multiplicam, ínfimas partículas que fecundam e transformam toda a história humana (Leminski, 1994, p. 31).

3.3 A voz cristã

Correndo paralela a estas reflexões, insinua-se uma outra voz que estabelece um diálogo com o cristianismo, através de frases e termos do Velho e Novo Testamento, fala esta que subverte muitas vezes o tom sério do texto, até chegar aos trocadilhos: “Zeus me livre, Zeus todo poderoso” (Leminski, 1994, p. 37).

O cristianismo é dessacralizado ao ser comparado com o paganismo. O sacrifício do herói que queima numa pira, no alto do monte, é semelhante ao de Cristo. E as palavras que se seguem são: “Perdoai-os, eles não sabem o que fazem” (Leminski, 1994, p. 29). O mesmo processo temos em: “Ninguém vê o meu rosto e continua vivo, diz o Senhor, diz a Medusa” (Leminski, 1994, p. 31). O mesmo verbo de elocução nivela os dois emissores. A impossibilidade de contemplar diretamente a manifestação divina (como no caso de Sêmele, destruída pelo esplendor de Zeus), um dos tantos mitos antiquíssimos de que a tradição bíblica se apossou. O mesmo processo, o mesmo efeito. Lembramos aqui o poema “Natal”, de Fernando Pessoa:

Nasce um Deus. Outros morrem. A verdade
Nem veio, nem se foi: O erro mudou.
Temos agora uma outra Eternidade,
E era sempre melhor a que passou.

Leminski parece mesmo querer nos dizer que “um novo Deus é só uma palavra”.

A Medusa, já tendo sido associada à mãe, também é comparada ao

pai, à face terrível de Jeová. É interessante observar como essa personagem se metamorfoseia, ela que está ligada à idéia de paralisação, de estagnação. É que nenhuma metáfora é fixa neste texto, tudo é metamorfose. Um mesmo personagem ora remete a uma idéia, ora a outra, contrária. O olhar da Medusa que congela - "lembra que és pedra" (também palavras de Cristo a Pedro) - está sempre presente e a ele se relacionam os termos "estátua" e "pedra". A Medusa (que se desdobra na Esfinge) quer paralisar a história, quer impedir a transformação. Às vezes símbolo de um destino individual ("o irremediável amor dos homens pelas mães, o olhar que congela todo homem na estátua líquida de seu destino" (Leminski, 1994, p.26), a Medusa também está associada ao mundo primordial das Mães, às maternas forças noturnas que são vencidas pelo princípio luminoso de Zeus, do pai - "a nova lógica corta a garganta da velha", quando Palas Atena, a razão, mata o gigante Encelados. Nova lógica que, por sua vez, também já teve sua falência decretada. Mas por um bom tempo, ela se impõe com seus heróis apolíneos, e aí Leminski utiliza símbolos como o sol, o ouro, os lampejos dourados do escudo de Perseu, as maçãs de ouro, esse mesmo ouro que em outros momentos do texto é associado à morte, à paralisação, quando trata de Midas, outra imagem de Medusa, que Leminski expressa num paralelismo de expressões: "Midas implora ao deus que o livre da maldição de transformar tudo em ouro, Medusa, tudo em pedra, tudo em morte" (Leminski, 1994, p.30).

3.4 A voz que brinca

A outra fala que se insere neste discurso é a linguagem coloquial, familiar, feita de trocadilhos, gíria. É uma voz que através de chavões, frases feitas e adivinhas, brinca e ironiza motivos recorrentes neste texto, em outros

momentos, tratados de modo sério: a fonte, o olhar de Narciso e outros, as fábulas, as mães. “O que é verdadeiro em cima, é verdadeiro embaixo, isso sei de fonte segura Hermes, três vezes grande, Trimegisto” (Leminski, 1994, p. 37). A frase “isso sei de fonte segura” como comentário ao axioma iniciático, empresta-lhe um outro caráter, modifica o contexto de revelação divina dogmática, introduzindo a dúvida e o tom coloquial. É uma frase-clichê, que se abre, por sua vez, para várias indagações: o que é uma fonte “segura”? Qual a utilidade de uma fonte destas hoje em dia?

Outros exemplos deste tipo: “A fome também é um deus, irmão da sede. Mas desta água não beberei. Eu quero minha Mãe Géia, Gaia, Dêmeter, Liríope... A mim, Gigantes, Cíclopes e Titãs, grandes filhos da Mãe.” (Leminski, 1994, p. 35). A dupla interpretação está sempre presente. “Aqui nesta água, tudo é paz, tudo é simples, tudo é claro, narciso mais narciso igual a narciso, elementar minha cara Eco” (Leminski, 1994, p. 27).

Um tema já abordado surge de novo, num outro tom, menos sério: “Fábulas não são parábolas, nenhum sentido oculto, toda a fábula é feita de luz, moral da história, histórias são amorais” (Leminski, 1994, p. 34). Toda a narrativa - e a literatura, portanto - tem sua luz própria, o esplendor da coisa em si, sem qualquer comprometimento com coisas externas a ela. A moral da literatura é ela servir a si própria.

O tom humorístico e a irreverência estão sempre presentes e nascem, muitas vezes, da mistura de todas estas vozes. As narrativas de lendas e as reflexões vêm entremeadas de trocadilhos, o próprio Leminski colocando-se como Momo que sempre ri diante das peripécias dos homens e dos deuses. Esta é uma marca do escritor que necessita sempre da irreverência, principalmente ao tratar de assuntos mais sérios, pois ele faz questão de mostrar sua diferença com relação a intelectuais acadêmicos. Nas cartas a

Regis Bonvicino, Leminski enfatiza essa sua preocupação. Diz numa delas que já tinha sido um erudito e que, às vezes, ainda surgia-lhe um “ego mandarínico de letrado e de escriba” cobrando-lhe ensaios sérios ou colocando-lhe dúvidas quanto à mediocridade das massmídias, com as quais lidava. E acaba afirmando o valor desse mesmo jornalismo (cultural ou contracultural) que o libertara de “vícios letrados”.¹¹ Há sempre uma crítica à cultura oficial e canônica, e ao mesmo tempo a busca de ocupar espaços nesta cultura sem abrir mão de posturas e de uma linguagem a um tempo irreverente, forte e comunicativa.

4. Que Narciso é este?

E chega o momento de nos perguntarmos, que Narciso é o de Leminski? Se o Narciso de Ovídio é assimilável à letargia e à auto-suficiência, já vimos que, em Metaformose, coexistem e convivem pelo menos dois Narcisos: o mitológico, aquele que assiste à passagem à “nova lógica masculina” e o contemporâneo.

A lenda em si mesma já traz o problema da unidade perdida, da imagem dividida.

O conhecimento surge como um modo de sair de um estado inicial de ingenuidade paradisíaca, através do próprio espelhar-se na fonte. É interessante observar que, nos mitos gregos, as genealogias cobram uma “taxa” aos descendentes, uma espécie de enigma a ser resolvido. Narciso, filho de um rio, tem seu “ajuste de contas” em uma fonte, na água (assim, como Minos, gerado por Zeus sob a forma de um touro, tem de defrontar-se com o touro branco de Poseidon e depois com o Minotauro, nascido de sua mulher com o referido touro; Perseu, gerado por Zeus sob a aparência de

chuva de ouro tem que saber trabalhar com os reflexos de seu escudo para vencer a Medusa).

Muitos outros, porém, entre Ovídio e Leminski, debruçaram-se sobre esse Narciso que se debruça sobre a fonte. Herbert Marcuse, ao interpretar este mito em seu *Eros e Civilização*, busca compreender a dimensão que Freud deu ao conceito de narcisismo, indo além do sentido convencional de isolamento e egoísmo. Ele representa um elemento importante na construção da realidade, fazendo parte inclusive do sentimento oceânico, que é um sentimento de unicidade com o universo. Ultrapassando o auto-erotismo, o narcisismo começa a fazer parte de uma relação mais integrada com a vida, que acontece quando o indivíduo se relaciona de outra maneira com o seu corpo. A partir daí, Marcuse vê em Freud a sugestão de uma sublimação não-repressiva, que corresponde a uma ampliação da libido e não à sua repressão. Encontramos aí o germe das próprias idéias de Marcuse quanto ao papel liberador do erotismo, canalizado de maneira redutora na sociedade industrial, apenas para a sexualidade. Partindo da mitologia grega, Marcuse associa Narciso e Orfeu, vendo-os como símbolos desse erotismo não repressivo.

A experiência órfica e a narcisista representariam a superação do conflito entre sujeito e objeto. Em Orfeu, isto se dá através da arte, em Narciso, através do cultivo de um Eros próprio. Marcuse lê o mito de Narciso em Freud e na mitologia integrando-o a suas próprias concepções a respeito do papel que Eros deveria desempenhar em nossa civilização, intimamente ligada a uma estetização da vida.

Leminski menciona um Eros que tudo aproxima e mistura, como já observamos, mas não lhe dá esse caráter liberador.

A frase que representa o vaticínio de Tirésias (o cego que consegue

ver “por dentro”) ... “feliz enquanto não se vê”, faz com que o Narciso apresentado por Leminski identifique o espelhar-se com o sofrimento. Alice Ruiz, no prefácio de *Metaformose*, evoca a filosofia zen-budista cara a Leminski, como um dos motivos que o leva a escolher Narciso como ponto de partida. Para os budistas, o ego é o grande criador de ilusões, do mundo das aparências, onde os seres se perdem. A poeta vê neste Narciso este ego destrutivo que também (se) petrifica. O próprio jogo com as palavras Eco/Ego - que a passagem do fonema /K/ para /G/ permite- expressa isso. Sem poder responder a Eco, aos ecos, ao amor, às ressonâncias, aos outros, Narciso vira puro ego.

Donaldo Schuler, em *Narciso Errante*, expressa bem esse fato que lembra admiravelmente o Narciso de *Metaformose*: “Somos o resultado cambiante que recolhemos de múltiplos reflexos especulares, imagens que os outros nos devolvem refeitas a cada amanhecer”¹².

Em seu artigo “Três línguas” (*Anseios crípticos*), Leminski afirma vivermos “em uma era sofisticada, onde os signos imperam e as coisas desaparecem em aporias indeslindáveis”¹³.

O Narciso que Leminski nos apresenta não administra o confronto vertiginoso com a rapidez das mudanças e com a proliferação de discursos, ele mesmo portador de muitas vozes. “Quantas as fontes, tantas as respostas” (Leminski, 1994, p. 37). Não há fruição para este Narciso.

O mundo Olímpico (e os outros) convive, além do tempo, com uma “morte na alma” do tamanho do mundo, numa alusão a Sartre. A fonte de Narciso conduz à entrada do Hades.

Ao longo da narrativa, a aura poética e “imaculada” da fonte se desfaz. A “Fons inlimnis”, do texto de Ovídio, passa, em Leminski, por várias referências, sucessivas metamorfoses: ela é “espelho trêmulo” (Leminski,

1994, p. 15), “luz dentro da água” (Leminski, 1994, p. 17), “espelho das águas” (Leminski, 1994, p. 18), até começar a ser assimilada ao inferno. É então a “porta do inferno”, “entrada do Hades”. As referências, a partir daí, são mais concretas, orgânicas, escatológicas até: “fossa”, “esgoto”, “cloaca de mitos” (Leminski, 1994, p. 52), “águas de sangue”, “sangue feito de porra” (Leminski, 1994, p. 33) até chegar a “sopa de mentiras” (Leminski, 1994, p. 35) (em que a palavra “sopa” afasta a metáfora do lirismo convencional) e “abismo de ilusões” (Leminski, 1994, p. 35) com seu tom de clichê melodramático ironizando talvez traduções de títulos de filmes americanos, tipo “Torvelinho de paixões”.

A barca de Caronte, a moeda na boca do morto, Cérbero, Estige, o rio do esquecimento, todos os mitos e ritos da morte são citados por Leminski, mas sua presença se instaura também nesse tom de mundo que se acaba, que se cinde irremediavelmente. A morte está associada ao esquecimento e à Memória - Mnemósine, mãe das musas, mãe das artes. Memória e esquecimento estão intimamente ligados. As musas se transformam continuamente (“Musa, musa, musa, musa que não mais se usa...”). Narciso ora tacha a memória de “pavor”, ora pede à mãe das musas para não morrer de amnésia. Leminski trabalha aí a presença da historicidade na arte contemporânea, a memória como carga. “Lembrar é insuportável” e os deuses (Narceu, da mesma raiz de Narciso) criam Nepente, a bebida do esquecimento, que dá a ilusão de eternidade. São os humanos que lembram e deixam coisas escritas. Mas na memória, no que fica è na escrita já se insinua a morte, a impermanência. Na própria idéia e na palavra metamorfose estão contidas a idéia e as letras de morte (e mater, com sua dupla conotação de “geração” e de “paralisação”, “morte”, associação que Leminski faz). E a letra também é uma morte, “a morte da memória, no havido, havendo e por

haver" (Leminski, 1994, p. 33).

As noções, aqui, de morte e (re)nascimento contínuo são inseparáveis, assim como os tempos que se entrelaçam. Na palavra metamorfose também está contido "feto". Mas mesmo com a morte pode se brincar, e Leminski se coloca diretamente no texto, quando busca o nome da moeda que serve de passe para os mortos: Naulo? Saulo? Paulo?

Ao final, já com o texto todo em primeira pessoa (tendo começado na terceira), encontramos Narciso, que, num ritmo arfante e cansado, profere suas últimas palavras. Não é um momento dionísíaco, como o são muitos monólogos finais (Lembrar aqui Molly Bloom e Joana de *Perto do Coração Selvagem*). Aqui é um lento desfazer-se, expresso com perfeição em linguagem poética/cinematográfica: "Sinto diminuir a força de tudo, as pedras sobem lentamente como plumas já sem força para se agarrar no chão" (Leminski, 1994, p. 39). Mas mesmo nos estertores da morte, ainda faz trocadilhos, dialoga com Eco(s), é irreverente até o fim. E expressa a consciência de que estará sujeito a novas interpretações, de que será matéria-prima de outros mitos/narrativas.

O texto se fecha com a palavra "imagem", cujo objeto é a própria imagem, a noite que só se transforma em si mesma, o texto que se volta sobre seu próprio reflexo.

Notas

1. Paulo Leminski. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/ SECE, 1985, p.18.
2. Paulo Leminski. *Uma carta uma brasa através*. S.P.: ILUMINURAS, 1992.
3. Paulo Leminski. "Poesia a gente encontra em toda parte". IN: *Folha de*

São Desencontrários=Unencontraires: 6 poetas brasileiros/Nelson Ascher...[et Paulo, 6 de maio de 1994.

4. Paulo Leminski. Poesia a gente encontra em toda parte. IN: *Folha de São Paulo*, 6 de maio de 1994.

5. Raúl Antelo. "A fala do fora: uma lida". in Curitiba: LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO A CULTURA DE CURITIBA/FCC-Associação cultural Avelino Vieira/Bamerindus, 1995.

6. Julia Kristeva. *Introdução à semiótica*. S.P.: Perspectiva, 1974, pp. 80-85.

7. Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas*. 4.ed. S.P.: Perspectiva, 1992, p. 251.

8. citado por Haroldo de Campos. : "Uma Metamorfose". IN: *Folha de São Paulo*(Mais), 21 de Agosto de 1994, p.08.

9. Paulo Leminski. *Metaformose*. S.P.: Iluminuras, 1994, p.67.

10. Haroldo de Campos. Uma Metamorfose. IN: *Folha de São Paulo*(Mais), 21 de Agosto de 1994, p.08.

11. Paulo Leminski. *Uma carta uma brasa através*. S.P.: ILUMINURAS, 1992.

12. Donald Schüler. *Narciso errante*. Petrópolis, Vozes, 1994, p. 53.

13. Paulo Leminski. *Anseios Críticos*. Curitiba: Criar Edições Ltda, 1986, p. 110.

**Impresso na Imprensa Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina
em dezembro de 1997
Florianópolis - Santa Catarina - Brasil**