

Leonardo Antunes. *Regressos*. Goiânia: Martelo, 2023. 127p.

A sobrecapa vazada da bela edição de *Regressos*, publicada pela editora Martelo, compõe um conjunto de seis “molduras”, sobrepostas ao painel ilustrado por Paloma Portela, que irão estabelecer uma comunicação hermenêutica com as partes que integram o livro: *Poética, Amor, Saudade, Noturno, Tempo e Família*. As figuras “modulares”, por conseguinte, serão reproduzidas como uma espécie de epígrafe pictórica antes da apresentação de cada conjunto de poemas, sugerindo que as “telas” individuais, assim como a organização do livro, estão integradas à totalidade que constitui a obra, na qual a voz lírica intersecciona as várias dimensões de um eu em sua relação com o tempo, atravessadas pelo espaço que plasma as suas memórias e percepções acerca do exercício poético.

Em *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait* (Paris: Seuil, 1980), livro que integra a coleção *Poétique*, dirigida por Genette e Todorov, Michel Beaujour explora o conceito de autorretrato, distinguindo-o da autobiografia: “O autorretrato se difere da autobiografia pela ausência de uma narrativa contínua. E pela subordinação da narrativa a um desdobramento lógico, reunindo ou bricolando elementos sob títulos que chamaremos provisoriamente ‘temáticos’” (p. 6 – tradução nossa). Enquanto a autobiografia se apresenta “confinada” à duração de uma memória individual e a lugares individualizados, o autorretrato transcende um eu em particular. Os objetos que se instauram, de forma metalinguística, em uma poética, o sistema de lugares e as figuras encenadas, se transformam em uma memória intertextual, que “produz a mimese de outro tipo de anamnese, que poderia ser chamada de ‘metempsicose’” (id. p. 26). Esse tipo de memória simultaneamente “escava” a dimensão mais arcaica do sujeito e se alia as suas percepções atuais, pela qual os eventos de uma vida individual são eclipsados pela memória de toda uma cultura, o que ocasiona, assim, um paradoxal esquecimento de si mesmo.

Para Beaujour (p. 9), o autorretrato se opera pela seguinte fórmula: “Não vou contar o que fiz, mas vou dizer quem eu sou”. Esta declaração se apresenta como uma variante do final do capítulo 3, livro X, das Confissões, de Santo Agostinho, em que o filósofo contrasta a confissão do que cometeu com o desvelamento de “o que eu sou, no exato momento em que escrevo estas Confissões (...)” (São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 261). Este décimo livro é uma meditação sobre a memória e o esquecimento, e sobre a memória do esquecimento, mas Agostinho não diz nada nele de “si mesmo”. Isso ocorre porque, para Beaujour, a experiência inaugural do autorretratista é a do vazio, da ausência de si mesmo. Assim que começa a escrever qualquer coisa, em síntese, o autorretratista vê o “nada” se transformar em uma “infinidade”. Sob sua pena fluem amenidades; fantasias; fantasmas cuja relevância, limites ou valores nada asseguram o código moral de seu tempo ou classe; a propriedade; as convenções psicológicas e culturais.

Leonardo Antunes, autor de *Regressos*, tem uma trajetória profundamente estruturada no universo literário que, igualmente, se apresenta em múltiplas faces: é professor de língua e literatura grega, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; tradutor de clássicos, como Sófocles, Homero, Anacreonte e Lord Byron, tendo sido agraciado, em 2023, com o Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional, obtendo o 3º lugar em Tradução por *Fragments completos, seguidos das Anacreônticas*. O seu livro de estreia como poeta, *João e Maria: dúplice coroa de sonetos fúnebres*, rendeu-lhe o Prêmio Açorianos 2017, nas categorias Poesia e Livro do ano.

Sob a matriz clássica, exaustivamente estudada por Antunes em seu já experiente e renomado trabalho como tradutor, são moldados os poemas de *Regressos* que, muitas vezes, se apresentam na forma de versos de cinco ou seis pés jâmbicos, ou versos de oito pés trocaicos, sonetos italianos ou ingleses, quadras, dísticos e tercetos. Outrossim, as questões que permeiam a sociedade contemporânea são continuamente evocadas pela voz lírica que, ressignificando o espírito do flâneur baudelairiano, projeta, sobretudo nas onze composições de *Poética*, primeira “tela” de *Regressos*, o seu olhar, não resignadamente contemplativo, mas incisivo. Nuances de acidez, ceticismo e ironia, são lançadas sobre as imagens de uma cidade que, se por vezes é revestida de percepções sinestésicas que acariciam os sentidos, em outros contextos, causam medo, repulsa e expõem as fendas sociais instaladas no espaço da urbe. O poema “Domingo no Parque

Farroupilha” é bela síntese de todas esses matizes coordenados pelo eu poético, pois vale-se da rima e da forma clássica do soneto para reconstituir, com recursos plásticos bastante apurados, a diversidade de elementos capazes de se combinar no cenário de um dos espaços públicos mais representativos de Porto Alegre:

Domingo no Parque Farroupilha

Na feira de domingo há cor e som e cheiro.
Casais, cachorros e mercantes argentinos
Almejam ser ouvidos mesmo enquanto os sinos
de um templo antigo e triste dobram altaneiros.

Crianças pobres, junto a um velho violeiro,
entoam cantos de seus ancestrais andinos
com olhos melancólicos e clandestinos,
perdidos entre o vai e vem dos domingueiros.

Sentado sobre um banco à sombra na calçada,
eu tento reverter a vida em poesia
com versos jâmbicos e rimas alternadas.

Alegro-me com vê-lo feito em primazia
e vou-me embora assim sem ter comprado nada
nem feito nenhum gesto de filantropia.

A evidente ironia do eu que, metalinguisticamente, encena o exercício da escrita poética e simula regozijar-se por ter alcançado a medida precisa, capaz de “reverter a vida em poesia/ com versos jâmbicos alternados”, não deseja recriar, aos moldes de um suposto espírito parnasiano, a ilusão de que a arte lírica se sobrepõe ao *corpus* social, sugerida pela alegria de um sujeito ao atingir os seus propósitos estéticos, mas que jamais aliena sua percepção das incongruências da sociedade, infiltradas na cena em que vozes clamando atenção se dispersam no dobre triste dos sinos. Os precisos versos da suscinta “Elegia para a Praça da Matriz”, de modo semelhante, realizando a convergência entre a forma clássica e a cena contemporânea, não destituída de sarcasmo, são capazes de evocar a representatividade de um dos nomes mais emblemáticos da história do estado do Rio Grande do Sul, que se inscreve, igualmente, em um dos locais mais importantes da capital gaúcha. Na imagem se conjugam o poder político, a religião e a cultura, mas são “violados” pela miséria que, promiscuamente, ali se infiltra e imprime os seus estigmas:

Elegia para a Praça da Matriz

Azinhavrada estatuária da esperança
(o velho sábio Júlio de Castilhos,
Coragem & Constância, Civismo & Prudência)
à luz dos Três Poderes, do São Pedro,
da Catedral: ali defecam os mendigos.

A dezena de poemas que compõe o “quadro” *Amor* apresenta uma entonação lírica sobre a qual o eu explora tanto o exercício metalinguístico, como mostra em “Poética”, ao refletir, figuradamente, sobre as técnicas clássicas que circunscrevem a elaboração de um “bom poema”, como os recursos que julga serem os mais elevados na realização desta tarefa. Isso é possível verificar no contraste apresentado em duas estrofes que marcam esse movimento, opondo a definição do fazer poético, o qual a voz lírica recusa – “Do fato junto ao qual sucede, um bom poema/ extrai o seu vigor a ponto de tornar-se/ independente, como um ser parasitário” – e a despreziosidade, que defende: “Mais nobre me parece todavia aquele/ poema circunspecto e simples, quase pobre, vestido de palavras sem nenhum excesso”. Nessa articulação, o amor e, subsequentemente, a figura amada, embora sejam concebidos a partir de uma perspectiva clássica, como em “Promessas do amor cotidiano” – “Prometo, amor, as juras dos amantes/ antigos, com a mesma força pura/ com que juraram outros porventura/ na língua de Camões ou de Cervantes” – não escapa de uma certa dose humorística, revestida de leve ironia, que modula as sutilezas da convivência cotidiana entre um casal: “Talvez sonâmbulo eu te empurre leito/ afora, ou mesmo sobre o criado-mudo,/ ou durma te esmagando um pouco o peito”. A perspectiva do amor, para a voz que entoia os versos, opõe-se de forma sublime à eloquência romântica, em seu vigor e intensidade, mas é concebida como “a delicadeza das coisas cotidianas”, título que nomeia outra composição deste segundo conjunto de *Regressos*, e a leveza, não sem gracejos e trocadilhos afetivos, que se mostra em “Receita de família”:

Receita de família

Eu faço o pudim de leite moça
para a moça que gosta de pudim,

mas, se ela quer saber com qual receita
a sobremesa é feita, eu faço doce,

que trunfo não se entrega fácil assim.

A “tela” *Saudade*, formada por um conjunto de oito poemas, estende a entonação lírica sobre diversas formas de ausências, as quais podem se expressar na falta da figura amada: “Coração, coração, não desanimes./ Por mais que a moça amada esteja ausente/ e que dos teus tu tenhas tão somente/ notícias que, de ouvir, o peito oprimem (...)”; no vazio projetado sobre uma idealização que não se consuma: “sem ouvir dos teus lábios que me amas,/ é um dia que não vivi, mas sim/ morri, e eu já morri por tantos dias (...)”; nos vestígios de efemeridade, que recupera os traços arcades, com as tintas que desenham “A flor do campo”: “Mas ao cair da tarde é finda/ a tinta de Hebe que se embebe,/ e como um sonho some, extinta”. Também evocam as memórias do passado, que remetem às texturas idílicas da infância e aos espaços por onde se viveu nesta fase, às pessoas que partiram “deste mundo ou de si mesmas” e que, portanto, jamais poderão ser reencontradas; e, também, aos elos rompidos que, por um tempo, uniram a voz poética com outros com os quais estabeleceu algum vínculo, como ilustram os versos de “Saudade dessas coisas que não voltam mais”: “Saudade das memórias que eu já tive um dia/ em comunhão com outros, mas que, pouco a pouco, já dizem nada ou muito pouco exceto a mim”.

No “quadro” *Noturno*, constituído por onze poemas, a voz lírica recupera a tradição baudelairiana, que pode rescender nas *les fleurs du mal*, de “Aidôs” – “Aguardo os teus carinhos como quem/ aguarda a flor mais rara florescer: num misto de esperança e de terror (...)/ e logo a minha fonte de palavras, melíflua, plena de canções de amor, amarga-se-me à boca qual veneno” - com notas que também remetem à lírica de Augusto dos Anjos – “os vermes – dizem – somos parasitas/ incompetentes todos, incapazes (...)/ imundos – dizem -, todos excrescentes,/ enquanto nos ocultam entre os dentes”. Nesse quadro, opera-se a imersão nos abismos que são impostos à condição humana, onde se desnudam as suas faces mais abjetas, de modo que logo o primeiro poema se apresenta como uma dedicatória: “À musa mórbida compete um horrído/ poeta (se não tento convencer-me/ que esta tristeza minha tem sentido, / buscando na frieza um traço tórrido, nas mágoas, que me roem feito vermes, / a certeza onde apenas me duvido.”

O *corpus* social, com suas mazelas incontornáveis que se projetam sobre o indivíduo, é engendrado pelo poeta na forma como ele compõe uma “Notícia de óbito”, na qual um evento trágico é visto como uma banalidade cotidiana, que reduz o eu a sua

insignificância, miséria e abandono e recebendo, ao mesmo tempo, a apreciação irônica da voz poética que sobrepõe a perda dos víveres à importância de uma vida que, banalmente, se esvaiu: “Voltando do mercado certa vez à tarde/ com quatro sacolinhas excessivamente/ carregadas, João morreu atropelado (...)/ rasgando as quatro sacolinhas de mercado/ e vertendo no asfalto um litro de cerveja, dois sacos de bolacha, arroz, feijão e leite,/ em que se imiscuiu o sangue de João/ Não houve dano ao patrimônio estadual,/ os víveres infelizmente se perderam/ e João foi velado por um tio distante/ que acaso estava de passagem na cidade”.

O poema “o cubo”, formado por nove partes, alegoriza, a partir da imagem do “cubo” a exploração do trabalho engendrada pelo sistema capitalista alienante e o imperialismo comercial, como bem ilustra a terceira parte do texto poético, ao distinguir dois tipos de ser humano:

III

Há somente dois tipos de ser humano

primeiro, os cidadãos
que trabalham na construção e na manutenção do cubo,
cada um responsável por uma mínima parte de seu imperioso
[funcionamento
(ainda que nenhum, em hipótese alguma, deva conhecer a função
[de seu trabalho
cumprindo contratos para a confecção de parafusos, porcas,
[engrenagens,
planejando a miríade de cômodos cúbicos que compõem o cubo,
ora vazios e assépticos,
ora perfilados pelas mais mortais armadilhas que a tecnologia
[permita,
a fim de eliminar

o segundo tipo de ser humano, os parasitas,
vândalos anarquistas que questionam o funcionamento do cubo,
inúteis incapazes de produzir novas peças para o cubo
a fim de assegurar a sua imperiosa expansão

A tonalidade irônica se presentifica, novamente, na VIII parte de “o cubo”, formada por um único verso que desdenha a falácia da meritocracia, pois “há êxtase em ser um dos melhores”, assim como a IX parte, também constituída por apenas um verso, sentencia que “a morte dos piores purifica o cubo de potenciais parasitas”.

A “tela” do *Tempo*, formada por doze poemas que se apresentam em versos e estrofes concisas, é densa na exploração dos sentidos hermenêuticos que, novamente,

voltam a dialogar com a metalinguagem, como em “tardíloquo”, que abre a quinta parte de *Regressos*:

tardíloquo

o primeiro poema do ano

incomposto
inescrito
mas expelido

tirado a fórceps
de escuro ventre
como um dia eu mesmo fui

não há quem queira
(nem humanos nem bichos nem poemas)
vir ao mundo

exceto por coercitiva condução

Conceber o poema, assim como dar à luz a existência de um novo ser, se torna, para a voz lírica, um exercício coercitivo, pois nada, na vida ou na arte, nasce de forma espontânea, destituída de dor ou sofrimento, como “o primeiro poema do ano”, que desde a sua origem se mostra falho, inacabado e, para existir, precisa ser extraído à fórceps, mesmo processo que, conforme confissão do eu poético, trouxe-o ao mundo.

Em “tempo”, a natureza cíclica da existência apresenta-se condicionada a verbos no infinitivo: “vir”, precede a “nascer”, abrindo o poema, que encerra com “morrer”, antecedendo a “ir”. Em um *corpus* constituído por três estrofes simetricamente dispostas em seis, dois e, novamente, seis versos, cabem todos os ciclos do que se supõe uma existência transcorrida em sua plenitude, no que se refere às fases que permeiam o aprendizado até se alcançar a sabedoria e, por conseguinte, atingir o envelhecimento e a consequente evasão da memória, até que a vida seja extinta. Outra imagem deste percurso é apresentada no igualmente compacto poema “viver” que, por sua vez, contrapõe a dimensão incognoscível que há entre o “eu” e o “outro”: “mover-se por caminhos/ entre o incomunicável/ (volátil signo de si mesmo) / e o incompreensível/ (labirinto de alteridades”.

A equação do tempo, que engendra a existência, é permeada pelas perdas inevitáveis, como a voz poética revela em “Saldo tardio de um ano que se finda”, que se sustém em uma única expectativa: “há súbita esperança de mais anos/ nos anos que

planejo ter contigo”. Mas a dor, sobretudo, plasma a existência, como se diz nos poemas “vivendo aprendo coisas dolorosas”, “Meus fracassos se erigem como monumentos” e “são duas lições da vida”, condicionadas pela “dúvida e dor”. O ceticismo que subjaz à declaração de que “inexiste aprendizado” também reverbera em “*mathesis*”, o qual mostra a discrepância que há entre a passagem do tempo e a maturidade do indivíduo: “lentamente/ conforme o tempo passa/ eu me torno inteiramente pronto/ para tudo aquilo cujo tempo/ inevitavelmente/ já passou”. E, inevitavelmente, como sentença o poema “logo será noite”, o percurso da existência, bem como a extensão e intensidade de tudo o que foi realizado, será apagado e “ninguém se lembrará”.

Por fim, o quadro “Família”, formado por dezessete poemas, adentra-se nas memórias da voz poética e não são poucas as dedicatórias que, nesta parte, se inscrevem: “O jambo dos dinossauros”, “*para minha irmã, sob encomenda*”; “Para minha irmã”; “Para o meu irmão”; “Para minha mãe”; dois poemas, dispostos em sequência, “Para meu pai”; “Elegia para João Bosco”; “Elegia para minha avó Zelinda”; “Elegia para meu avô Edgard”; “Elegia para meu avô Mário”. O eu, que no presente encontra-se em uma significativa distância espaço-temporal em relação aos seus afetos primordiais, emerge nas “Memórias da infância”, que se revestem de uma nostalgia idílica: “Por estes caminhos do mundo, tão vários, / não tive problemas além do ordinário, / nem muitas tristezas de que me recorde. / Mas algo em meu peito por dentro morde/ e eu choro sentindo a primeira lembrança/ dos dias felizes quando era criança”. Mesmo a dor e a saudade, desencadeadas pela perda dos entes que já partiram, ou da melancolia que se instala pela impossibilidade de estar presente junto aos seus em eventos significativos – “Meu pai, queria celebrar teu dia,/ mas longe eu hoje apenas testemunho/ a dor de envelhecer sem teu suporte” -, são sempre acompanhadas por memórias felizes, revestidas de aprendizados essenciais ou experiências permeadas de tonalidades alegres, sons melódiosos, sabores peculiares e fragrâncias que seguem impregnadas nos arquivos dos sentidos: “Sabes, vó, tu sabes, vó, que poucas vezes fui feliz/ como nas férias que passamos juntos n’Atibaia,/ empinando pipa, pedalando bicicleta muito/ cedo para ir à padaria comprar pão quentinho (...)”.

O “álbum de família” de *Regressos* ressoa nas palavras de Beaujour, quando este afirma que o autorretrato é assombrado pela fantasia de uma cidade feliz, de uma

comunidade cultural estável cujo simbolismo materno ninguém representa melhor que Roland Barthes, em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015) ao colocar, no início de seu livro, uma foto borrada, ensolarada e de verão de sua própria mãe, seguida de imagens da cidade, da casa, do jardim de sua infância, retratos a partir dos quais ele desenvolve sua meditação. Assim como em *Regressos*, neste pequeno livro o autorretrato destaca-se no contexto dos lugares maternos da memória, da imaginação, bem como daqueles proporcionados pelo grande livro da cultura, com os lugares que evocam a harmonia perdida de uma ordem atemporal. Mas o autorretrato, ao contrário da utopia, afirma Beaujour, não é um sistema fechado e estável, oposto a um exterior violento e anárquico; liberta-se por dentro à violência, à ruptura, aos excessos da escrita, bem como aos da sociedade e da história.

A tonalidade confessional, permeada pela inscrição de inúmeros afetos e lembranças, que engendraram a formação do eu poético, faz uma incursão pelo espaço primordial que moldou o seu caráter identitário. Nessa perspectiva, a sua cidade natal, Atibaia, localizada no interior paulista, constantemente referida em inúmeros versos – “O tempo passa e eu envelheço em vão,/ suspenso por memórias desiguais/ das tardes de Atibaia no verão/ ao lado dos avós e dos meus pais (...)”-, demarca as geomemórias que forjaram a sua identidade, o que é demonstrado quando reflete sobre as questões alteritárias relativas ao seu deslocamento sociocultural, apresentadas em “Décima de não ser gaúcho – poemeto de alteridade”: “Eu não nasci no Rio Grande./ (...) Aqui, a terra é um destino./ (...) Eu sou paulista de origem,/ paulistano de nascença,/ do tipo que não dispensa/ pizza, garoa e fuligem/ (...) se afirmo, com razão,/ que ter nascido paulista/ me dá somente uma pista:/ a de eu não ser deste chão”. O homem, moldado pelo espaço que o concebeu e que, mesmo em outras terras, não perde a ligação embrionária com as suas origens as quais se inscrevem no âmbito da memória, adentrando-se pelas paisagens, pelas relações familiares e seus desdobramentos psicoafetivos, também é capaz de se voltar para os aspectos incongruentes, os quais subjazem a um nome que transcende a própria identidade, quando declara: “vai, Leonardo/ ser Carlos na vida!”.

As notas que adquirem características de autorretrato em *Regressos* constroem-se em torno de uma estrutura ausente, ao redor de afetos, espaços e memórias, tal como Beaujour (p. 22-23), observa: “seja para Barthes a consistência de um mundo

imaginário, ou de uma linguagem magicamente eficaz e motivada para Leiris, ou ainda a Cidade – que ‘deve estar morta’ como Veneza para Vuillemin e Roudaut, Paris para Baudelaire, a emblemática Roma de Du Bellay em *Les Regrets*, a ilha paradisíaca de Saint-Pierre na *Quinta Reverie* de Rousseau ou a Casa de Borel”. Para Antunes, a Atibaia da infância, circundada pelas suas paisagens características e sentidos peculiares é o espaço para onde a memória se direciona quando o homem se depara com a impossibilidade de deslocar-se para as suas origens. Não apenas por razões espaciais, mas, sobretudo, porque muitos elementos cristalizados em suas reminiscências já se esvaíram pelas vias da morte, ou pelas mudanças naturais intrínsecas à passagem do tempo. As seis “telas” que organizam hermeneuticamente *Regressos* edificam, diante da impossibilidade de se operacionalizar um “retorno” às origens de forma concreta, o único lugar real, o qual a utopia e o autorretrato podem atingir, que é o texto: o livro em sua materialidade e linguagem.

Tatiana Prevedello

Doutora em Letras (UFRGS)