

Roberval Pereyr

# A POESIA DE ANTÔNIO

Brasileiro e os caminhos  
para a unidade da lírica



<http://iss.uu.com/e-book.br/docs/pereyr>

**e-book.br**

EDITORA UNIVERSITÁRIA  
DO LIVRO DIGITAL

Este e-book de Roberval Pereyr, intitulado *A Poesia de Antônio*, constitui a parte aplicada do livro *A Unidade Primordial da Lírica Moderna*, publicado no ano 2000 pelo autor, através da Coleção Literatura e Diversidade Cultural, da UEFS.

Doutor pela Unicamp e Professor Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana, Roberval Pereyr harmoniza a atividade docente com a Poesia.

Foi esta condição exemplar de poeta que constituiu o método do professor. Método fundado na paixão medida – e, às vezes, desmedida – pelos inventos da inteligência e pelos desvãos da sensibilidade.

## A POESIA DE ANTONIO

Tipologia Garamond corpo 12  
Formato 12 cm x 18 cm

Endereço deste e-book:  
<http://issuu.com/ebook.br/docs/pereyr>

Roberval Pereyr

# A POESIA DE ANTÔNIO

Brasileiro e os caminhos  
para a unidade da lírica

**e-book.br**

EDITORA UNIVERSITÁRIA  
DO LIVRO DIGITAL



EDITORA UNIVERSITÁRIA DO LIVRO DIGITAL  
Universidade Estadual de Feira de Santana

Conselho Editorial:  
Cid Seixas  
Cláudio Cledson Novaes  
Flávia Aninger Rocha  
Juraci Dórea  
Rubens Alves Pereira

Planejamento editorial: Cid Seixas  
Montagem da capa  
com base em temas de Juraci Dórea

2ª edição  
2015

# Sumário

Uma apresentação .....	9
Aspectos temáticos .....	13
Aspectos semânticos e estruturais .....	29
Referências .....	45
O que é e-book.br? .....	51



Escultura de Juraci Dórea

# A MODERNIDADE E SEU ULTRAPASSE

Cid Seixas

Este e-book de Roberval Pereyr, *A Poesia de Antônio*, é uma aplicação das questões teóricas que erigiram o fulcro do livro *A Unidade Primordial da Lírica Moderna*, publicado no ano 2000 pelo autor na Coleção Literatura e Diversidade Cultural, da UEFS.

Doutor pela Unicamp e Professor Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana, Roberval Pereyr harmoniza a atividade docente com a Poesia. Foi essa condição exemplar de poeta que constituiu o método do professor. Método fundado na paixão medida – e, às vezes, desmedida – pelos inventos da inteligência e pelos desvãos da sensibilidade.

O livro acima referido, embora na sua estrutura aparente privilegie a teorização, mal escondo

de as marcas da grei. Fruto do trabalho acadêmico de um professor de Teoria da Literatura, a retomada de pensadores e teóricos de extração corrente não se prende à repetição de um saber consolidado, mas procura se inscrever no naipe de *produção do conhecimento* – ambicionado resultado da pesquisa universitária mais consequente.

É aí que importa a condição de criador, de poeta, do autor; que, ao longo dos anos, conquistou um lugar significativo entre os escritores brasileiros da sua geração. Roberval Pereyr surgiu no contexto do mais importante movimento de grupo gerado na Bahia dos anos setenta: os então jovens artistas feirenses congregados por Antonio Brasileiro em torno das Edições Cordel e da revista *Hera*. Numa Feira de Santana exclusivamente voltada para a pecuária e para o comércio, onde a Universidade não passava de um devaneio visionário, os jovens rebeldes de *Hera* e *Cordel* se opunham corajosamente aos estilhaços mediocrizantes da contracultura. Quando hordas de poetas marginais desconheciam a tradição, sustentando o “novo” na ignorância do *dejá vu*, esse grupo feirense fundava seu trabalho inovador na discussão de prosadores e poetas do cânone e do seu ultrapasse, estabelecendo uma linha capaz de

unir a poesia incorporada pela tradição a alguma coisa que ia além da moderno, embora chamando a si mesma de modernidade.

Nesse contexto da lírica, Roberval Pereyr não faz distinção entre o moderno e o pós-moderno, buscando a *unidade primordial* em espaços de interseção. Muitos acreditam que a alta modernidade, remontada a Mallarmé, por exemplo, toca os fios nervosos da pós-modernidade poética, tornando indissociável a quebra da prática iniciada nos fins do século XIX com o que é operado pela contemporaneidade.

De tal modo, o texto de Pereyr recupera a teoria da lírica moderna, a partir da experiência vivida pela sua geração, enquanto consequência do ultrapassee – *modernidade / contemporaneidade* – tomando como ponto aglutinador a obra poética do mesmo Antonio Brasileiro que serviu de elo entre os artistas feirenses da Geração da Revista Hera.

É verdade que a criatura excedeu o criador: importantes artistas definiram seus próprios caminhos, a partir daí. Cientistas, pintores, escritores e outros estudiosos em formação encontraram na liderança do criador do grupo o estímulo necessário ao desenvolvimento de trabalhos das

mais variadas matizes. É inegável, portanto a importância do então professor de ciências sociais Antonio Brasileiro para os jovens que mudariam o quadro intelectual da Feira de Santana, no limiar do novo milênio.

De modo coerente e com justeza irretorquível, Roberval Pereyr toma a lírica de Brasileiro como manifestação de uma tônica da qual sobressaem muitas notas modulares.

A POESIA DE ANTÔNIO  
Brasileiro e os caminhos  
para a unidade da lírica



Pintura de Juraci Dórea,  
com referência à obra de Brasileiro.

## ASPECTOS TEMÁTICOS



rocederemos agora a uma aplicação daquilo que constitui, em sua essência, o nosso enfoque teórico em torno da lírica moderna. Para tanto, traremos à cena a questão da “sede de origem” - ou da busca da unidade primordial - na obra poética de Antônio Brasileiro. A opção por este poeta deve-se fundamentalmente ao fato de a leitura de seus poemas ter sido fator decisivo na escolha do tema, bem como na inspiração de muitos dos nossos argumentos ao longo desta dissertação. Tomaremos como base aspectos e amostras relevantes dos três livros mais importantes do autor, entre os já publicados. São eles, pela ordem de publicação: *Os três movimentos da sonata* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980), *A pura mentira* (Rio de Janeiro: Philo-

bihlion, 1984) e Licornes no quintal (Salvador: EGBA, 1989).

Para facilitar a nossa exposição, o presente capítulo constará de duas partes interdependentes. Deixando para o final uma abordagem mais abrangente, de caráter semântico-estrutural, trabalharemos, nesta primeira parte, os diversos enfoques pelos quais o poeta traz à tona a questão proposta, em seu aspecto temático.

Uma das formas através das quais a poesia de Antônio Brasileiro coloca o tema da unidade primordial diz respeito a um desejo persistente de reintegração com a natureza. Isto se dá de modo tão íntimo e direto, que o poeta parece, paradoxalmente, querer prescindir do intermédio da própria linguagem no alcance do seu intento. Ou seja, em sua busca da alteridade, parece disposto - como se isto fosse possível - a abdicar da própria condição humana e até animal: “Quero ser pássaro. / Deixem-me ser girassol” (*Os três movimentos...*, p.24) - ele canta. Ou então ocorre o inverso, quando a natureza assume o poder da linguagem e a capacidade de compreender e estabelecer uma relação de completa harmonia com o homem, no universo mágico da poesia. Exemplar, neste sentido, é o Estudo 124, onde, diz o poeta (*idem*, p.73):

As árvores cochicham e olham, mudas,  
o insólito.  
As beldroegas do campo também sabem  
que é enorme o segredo.  
Uma coluna vertebral de nuvens  
medita o mundo.  
O horizonte levita.  
A brisa não move as folhas dos arbustos;  
escuta. E um calango  
brinca em meus pés pois sabe que sou puro.

E, num terceiro momento, defrontamo-nos com poemas que englobam, não raro de forma simples, os dois aspectos que acabamos de mencionar. É o que se verifica com o breve *Loucura e poesia*, que aqui transcrevemos (*idem*, p. 52):

Furtava as cores de todas as paisagens  
que colhia.  
Um dia morreu  
e um arco-íris bebia  
seus olhos.

Mas esta unidade dinâmica, obtida pelo movimento da poesia para a natureza, e/ou desta para aquela, como no poema que acabamos de ver, torna-se, inevitavelmente, em outros momentos, complexa e problemática, pela interferência

de fatores “negativos”. São fatores de ordem psico-social e histórico-cultural, característicos de um mundo desreferencializado e conflituoso. Ao assumir tais feições, a poesia de Brasileiro - considerada à luz dos nossos argumentos teóricos - firma o seu caráter basicamente moderno. Situa-se, neste caso, entre muitos outros, o também breve poema intitulado *Cactus land*, onde, nos três primeiros versos, o sentido aparentemente harmônico do texto transcorre em franca oposição ao insinuado no título, sobretudo pela evidente associação deste com *The waste land* e *The hollow man*, poemas dissonantes e fragmentários de T.S.Eliot<sup>1</sup>. Em seguida, porém, o estado de unidade anunciado sofre um repentino abalo, transformando-se em sinônimo de solidão, e talvez ressentimento, do homem para com Deus, que não apenas o abandona, como estabelece em relação a ele, o silêncio total. Esta brusca mudança configura-se precisamente no difícil instante em que a natureza torna-se áspera e indesejável,

---

1 Antônio Brasileiro. Canção. *Os três movimentos da sonata*. p.36. No poema “The hollow men”, de Eliot, existe a expressão literal “cactus land”, no segundo verso da parte 3 (ELIOT, T.S. *Poemas* (1910-1930). São Paulo: Massao Ohno, 1985, p.65.

na medida em que aquilo que tinha os atributos de um paraíso - uno, aconchegante, solidário - transforma-se, agora, em “nossa terra de cactus”.

Daí, o poeta voltar-se constantemente sobre si mesmo (através de referências explícitas ao homem e à própria poesia), redefinindo-se (redefinindo-a), muitas vezes de forma logicamente contraditória, pois sempre perseguido por um sentimento de insatisfação e ausência. (É também persistente, no conjunto de obra, o tema da *partida* de um *alguém* que só se revela, na maioria das vezes, como um misterioso *tu*). Tal sentimento permite, ou melhor, ocasiona uma oscilação constante, em poemas distintos, ou num mesmo poema, entre plenitude e carência, compreensão e revolta, re-ligação com o todo (e com todos), rejeição agressiva e negação da verdade. A atitude de ironia e repulsa - sempre marcada pela surpresa e por um humor muitas vezes cáustico - aplica-se indistintamente a Deus (que chega a ser anunciado gargalhando “com uma lira nas mãos” (*A pura mentira*, p.225), em meio a um cenário de guerra urbana) e aos seres humanos: num determinado momento, o verso final de um poema de apenas dois versos é o seguinte: “Um homem é para ser desperdiçado” (*Licorens no quintal*, p. 47).

Em relação aos homens, particularmente, o poeta chega freqüentemente a estabelecer um verdadeiro “divisor de águas”, rejeitando-os, em sua maioria, por achá-los insensíveis, decadentes, materialistas grosseiros e alienados. Em outros momentos, porém, deseja, através de seus “poemas indevassáveis”, abrir-se e abrir os “corações trancados/duros” das pessoas, no afã de restabelecer, ainda que simbolicamente, a unidade perdida em relação ao *outro*<sup>2</sup>.

O fato, contudo, é que a aterradora solidão cósmica e essa ausência - que não é apenas a au-

---

2 Antônio Brasileiro. Concerto para a mão esquerda. In: *A pura mentira*, op. cit., pp 37-8. É importante observar que, neste poema, o poeta deseja uma comunicação autêntica com o *outro*, mas, paradoxalmente, *estando só*, com seus poemas. Ou seja, por meio da poesia. E mais: por meio de seus poemas “indevassáveis”. Ele não faz concessão. Em última instância, o motivo que o leva a querer restabelecer a comunhão, num nível, é o mesmo que, em outro, o leva a romper com o (ou com certo) leitor. É a condição da poesia moderna: não pode haver unidade sem haver ruptura. A propósito, transcrevemos abaixo este trecho de um poema contido em *Licomes no quintal* (Os dentes cor-de-rosa do ilusor), p. 114:

Tenho um amor cruel pelo meu próximo:  
 um dia ainda hei de libertá-lo.  
 Hei de libertá-lo para vê-lo perdido.  
 E então compreenderá quem sou: mínima  
 fração de mar, no mar.

sência de Deus, mas, em sentido amplo, de valores estáveis a que se ater - constituem-se no preço de uma ilimitada liberdade de criação. Liberdade que resulta - tal como ocorre com o que há de mais representativo na produção lírica moderna - numa poesia multifacetada e marcada por uma simbologia fragmentária, ora advinda da essência do cristianismo, ora da filosofia mística oriental, ou ainda do universo mítico da Grécia antiga<sup>3</sup>. Além, acrescentamos, de referências constantes a elementos cósmicos primordiais, tais como estrelas, galáxias e ventos. Também este movimento multidirecional (e em muitas dimensões) em busca de uma origem perdida dá-se quase sempre de forma “negativa”, por meio de poemas interrogativos (“Ó sideral galáxia de mil sonos! / Onde os primeiros poetas, onde / os domadores indômitos de nuvens?” (*Os três movimentos...*, p.120)); ou, de forma mais radical, como no Estudo 213, quando o sujeito poético afirma fazer-se “de mil nãos”, definindo-se em seguida como

---

3 Os exemplos a que recorremos agora são do livro *Os três movimentos da sonata*: Calvário, p.130 (essência do cristianismo); Meditações do avatara Maitreya, p.37; Zarathustra, p.57 e Kalpas, p.62 (referência à filosofia mística oriental); As asas do pássaro fênix, p. 31 e Estudo 199, p. 95 (referência à mitologia grega).

“Um ponto de interrogação / circunscrevendo o mundo” (*Licornes...*, p. 96).

Esta dúvida, que não se limita apenas a ser *do* poeta, mas que é já *o ser* do poeta, estabelece e resolve um tipo de paradoxo característico e definidor na (e da) poesia de Antônio Brasileiro, situando-o, sob este aspecto, na linhagem de nomes como T.S.Eliot, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade. Ou seja, como todos eles, também o autor de *A pura mentira* produz uma poesia em que a dúvida (isto é, a negatividade, enquanto categoria fundamental na constituição do *eu poético*) conduz a um processo de ruptura que, em alguns de seus níveis, estabelece a contradição, o choque e o caos.

Vista deste ângulo, a poesia de Antônio Brasileiro revela-se como reflexo do seu momento histórico: muitas faces (quase sempre difusas), ausência de identidade fixa, incerteza, metamorfose constante (*A pura mentira*, pp 104-5):

Na ensolarada manhã do homem  
desfaço-me em mil partes  
para melhor poder saber quem sou

Como vemos, porém, o desdobramento do sujeito poético dá-se, não como mero abandono

à autodestruição ou ao alheamento da realidade, mas, ao contrário, resulta de uma arriscada aventura criadora na busca do autoconhecimento. Mas autoconhecimento, neste contexto, é também conhecimento do “mundo”. E se o mundo é fragmentário e contraditório, não lhe resta (ao poeta: à poesia) outra alternativa, senão deslocar-se, multiplicar-se, impulsionado (a) por uma inquietude e uma “dor” que não cessam, na medida em que, apesar do esforço empreendido, a reconquista da unidade não é aí obtida. Pois afirma, continuando:

mas sou perdido,  
em cada fragmento de mim um olho vesgo  
mostra bem claro que não vi o mundo,  
que vi o mundo com um olho vesgo.  
E a dor grassando no abdômen.

Aqui, no entanto, indagamos: “Quem é esta voz que nos fala? Esta voz que ecoa, inteira, por trás da dor e da dúvida? E que mundo é este que o poeta almeja enxergar, não com “olhos vesgos”, mas com “olhos de lince?”. Talvez possamos, de acordo com ele, responder: é uma voz que persiste, uma voz que sabe: não apenas os olhos do poeta são vesgos: também o seu mundo é obscu-

ro, caótico e injusto, embora disfarçado sob a forma de uma “ensolarada manhã do homem”<sup>4</sup>. Um falso paraíso - “orquestra desafinada” - antagônico àquele que o poeta está sempre almejando e que só lhe é possível vislumbrar pela evocação de uma *memória poética*. Então, em seu périplo, ao acaso, ele vaga deste mundo dos fatos e da história (onde “os bons ficam de lado” e “os maus regem a orquestra”) para o *terreno mágico e mítico* da Recordação. Ao mergulhar em sua memória individual, encontra a memória do Homem. Não são poucos os poemas, no conjunto da obra, em que o assunto é tematizado. Um dos exemplos mais ricos é o Estudo 202, cuja primeira estrofe transcrevemos abaixo (*a pura mentira*, p. 41):

---

4 Este fragmento de imagem, bem como os que aparecem entre aspas até o final do parágrafo, estão contidos no poema identificado na referência anterior. (*A pura mentira*, pp 104-105). Quanto ao que acabamos de descrever em relação à poesia de Antônio Brasileiro, corresponde precisamente ao nosso enfoque teórico sobre o processo de fragmentação da lírica moderna: o poeta, ao lançar-se sobre um mundo fragmentado, fragmentando-se também, *confere sentido* ao caos, interior e exteriormente. Este sentido representa, no nosso entender, o sinal recôndito da unidade perdida no nível explícito. Na segunda parte deste capítulo, quando analisamos a poesia de Brasileiro em seu aspecto semântico-estrutural, esclarecemos (isto é, aplicamos) melhor este ponto-de-vista.

Minhas lembranças  
sempre minhas lembranças  
como se não fossem mesmo minhas lembranças.  
O evocá-las é doce. E ausência.  
Minhas lembranças  
e seus infinitos elos  
deslembrados.

No momento seguinte (segunda estrofe), o poema - isto é, a poesia - é o meio explícito pelo qual o poeta evoca esse estado em que sua mais genuína verdade há de vir à tona. Trata-se de algo que se dá para além da “mente” - aqui tomada como sinônimo de consciência e razão -, “empanzinada/de idéias, memórias, planos”. O verdadeiro ser do sujeito poético será revelado a partir do “coração”, simbolizando, no caso, os valores eternos do homem. Finalmente, após o ritual evocativo das duas primeiras, a terceira e última estrofe, onde se instaura a noção do tempo cíclico e vem à tona uma série de símbolos significativos:

E tudo volta,  
como volto do meu antigo sono,  
do nome que um dia tive, do que fui  
no tempo ignorado - como volta  
esta lembrança informe, círculo mágico,  
bola de fogo.

É o poder sagrado do *nome* (palavra que funda o homem), no universo mágico do poema, cristalizando uma imagem arquetípica em que se entrelaçam, numa só figura, a esfera (uma “bola”: elemento representativo do todo) e o fogo, elemento ativo/primitivo/purificador.

Muitas vezes, porém, a poesia de Brasileiro remete a situações que, ao contrário da configurada no Estudo 202, realçam essa lembrança, ou melhor, essa herança de um passado imemorial como algo nem sempre desejável, por tratar-se justamente do passado dos homens. E os homens, afirma, “não passam: os homens doem” (*Os três movimentos...*, p.77). Estamos, no caso, diante de uma situação - comum, aliás, à produção lírica moderna - em que as imagens da origem negam o paraíso. Apontamos, neste sentido, o poema intitulado *Dos documentos da quarta caverna* (*idem*, pp 43-4). Aí, o poeta já não fala de si, na primeira pessoa: evoca uma misteriosa irmã - a quem está sempre se dirigindo em momentos diversos - para falar dos homens, como aqueles que, vindos da “aurora”, “...trazem estas lembranças amargas de nós mesmos. / E tangem numa flauta opaca / memórias que pensáramos esquecidas”. E conclui adiante:

poderiam deixar-nos sós com nosso riso,  
não o fazem; preferem andar no escuro  
- como um cão debaixo da memória -  
e não se lembram jamais que somos fracos,  
pobres, nus. São os homens, irmã,  
e vêm da aurora  
por alamedas de signos indecifráveis,  
irmã, são eles; e nos pedem um carinho  
na noite e a noite se faz súbito  
mais noite.

Deparamo-nos ainda com poemas em que o sujeito poético se envolve de forma mais direta com toda uma gama de símbolos-entidades de natureza arquetípica, como que tomado por eles, que despertam e afloram das camadas mais fundas do seu ser, configurando-se naquilo que já denominamos de uma “linguagem esquecida”. São “imagens, enigmas, esfinges”, que o assustam porque (“anjo?/bandido?”) (*Os três movimentos...*, p. 91-2):

... impelem-nos a prosseguir e prosseguimos  
dominando fantasmas inventando (vãs)  
filosofias, mas cumprindo  
os vinte ou trinta mil dias que nos cabem -  
ou coagindo  
a mente

a procurar outros caminhos, embora  
embora  
não sejam senão os mesm(os) disponíveis.

E mais adiante, também ao final do poema, aparece explicitamente a questão da origem - mistério que, evocado, gera mais mistério - resolvendo-se o problema da unidade buscada nas profundezas míticas do ser, através de uma imagem em que o poético e o sagrado configuram-se, a um só tempo,

como o ato de construir o templo: pedra  
sobre pedra sobre  
dor/

até o encontro, no alto, das ogivas.

Sintetizando, talvez, os principais aspectos observados até aqui, há poemas em que o estar em silêncio na solidão abre espaço para um raro instante de unidade. Instante cuja harmonia com o todo não se desfaz nem mesmo mediante a interferência consciente do poeta, na tentativa de expressá-lo com palavras. É o que ocorre com o *Estudo 175*, de onde escutamos de repente (num contexto marcado por dissonâncias e desencon-

tros) algo semelhante à voz de um sábio ou um iluminado<sup>5</sup>:

Estar com o rio não é molhar-se na água.  
Nem ser leito.  
É ser a água e o leito.  
E ser as nuvens do céu.

Nosso destino é o que somos. Somos  
o destino, o olho d'água  
e a foz.  
Somos a foz  
e o ruído das águas se encontrando.

E as nuvens do céu e o homem  
sentado numa pedra. E a pedra.

Queremos finalmente reafirmar que, em cada um dos três livros tomados como base para este

---

5 Antônio Brasileiro. Estudo 157. *Os três movimentos da sonata*, op.cit. p.82: Um outro exemplo que merece transcrição é o Estudo 188 (p.89):

Faz silêncio em mim.  
As sensações não cabem neste instante  
nem me agito em busca das respostas.  
Os infinitos se cruzam no meu peito  
e o ponto em que se cruzam me define.  
Eu sou o centro do mundo.  
Sou o perfeito e sou a perfeição.  
Não me agito em busca das respostas.



## ASPECTOS SEMÂNTICOS E ESTRUTURAIS



Considerada sob o aspecto estrutural (ou melhor, semântico-estrutural), a poesia de Antônio Brasileiro, no que se refere à questão específica da busca da origem, estabelece basicamente o mesmo processo da lírica moderna, tal como a temos definido no curso deste trabalho. Em outras palavras: não estamos diante de uma poesia que apenas diz algo, veicula uma mensagem, mas que é um *ser-dizendo-se*, em suas consonâncias e em seus paradoxos. A consideração de alguns poemas, exemplares neste sentido, lançará, certamente, alguma luz sobre o teor da nossa afirmação.

Tomemos inicialmente o Estudo 202, já abordado na parte anterior. Neste poema, à idéia expressa de um tempo cíclico, articula-se uma série

de repetições, sonoras e lexicais, envolvendo a linguagem num movimento propício ao aflorar das imagens (e do clima) de uma unidade primordial. É importante observarmos que o poeta, numa postura aparentemente contraditória, denomina essa linguagem encenada em ritual “poema reto” - expressão que confirma o modo próprio de ser da linguagem lírica: consciente/inconsciente, inconsciente/consciente. As repetições, os rodeios, tudo enfim que poderia sugerir uma falta de objetividade, longe de significar um distanciamento e uma demora, é a própria corporificação simbólica do que o poema *diç*. Isto é, a forma mais direta, quando não a única, de dizer (dizer sendo) aquilo “...que não sabe a mente/empanzinada de idéias, memórias, planos...”.

O Estudo 202 situa-se entre aqueles poemas do autor cuja *forma* articula-se plenamente em harmonia com o *conteúdo*: nele, os procedimentos adotados geram o que poderíamos chamar de um resultado positivo: a cristalização de um símbolo - diríamos, perfeito - da unidade perdida<sup>6</sup>.

Analisemos em seguida um outro aspecto da questão na obra de Antônio Brasileiro, tomando

---

<sup>6</sup> Poderíamos, entre outros, citar, com as mesmas características, os Estudos 70 e 175, considerados anteriormente.

como ponto de partida o poema intitulado 'Techne, em que a reunião dos contrários se estabelece num contexto paradoxal (*A pura mentira*, p. 32). Ocorre, nesse poema, um processo de mútua negação da forma pelo conteúdo, e vice-versa. Estamos, aí, diante de um caso - recorrente na poesia lírica moderna - onde o *eu poético* atrai para o seu bojo aspectos antagônicos da realidade, ou do ser, sem no entanto pretender apagar a discórdia existente entre eles. Ao contrário torna-se ainda mais nítida, já que os elementos díspares e/ou contraditórios aparecem atados no corpo dúbio de uma mesma imagem. Falando sempre pela negativa, o poeta  *diza*  qual  *não*  será o destino daquilo que ele cria:

O que crio não ficará perdido  
na lama no luar no lago escuro  
e frio e fétido e monturoso, o  
(o que crio) que crio não ficará assim  
ou assado, nem bem cá nem bem lá  
entre uma baiana e um samurai, (entre)  
um acorde maior e a corda bamba

Através, uma vez mais, de repetições, e do uso de elementos coordenativos e alternativos, a indicar - como já esclarece o título do poema - uma engenhosidade deliberada, a linguagem oscila e,

com uma forte dose de humor e ironia, constitui-se na negação implícita - isto é, formal - daquilo que diz. A *consciência crítica* é como que envolvida pelo *inconsciente rítmico* caracterizando assim uma “tensão dissonante”, no sentido colocado por Hugo Friedrich. Em seguida, essa oscilação descamba para um atropelamento de palavras as mais díspares, que se atraem pelo ritmo torrencial dos versos, como a indicar, por meio de um ato engenhoso, o aspecto meramente *casual* da criação lírica e, em certo sentido, da própria vida. Ao final - nos dois últimos versos -, restabelece-se o clima anterior, em nível mais básico e profundo, pela afirmação *semântica* do tempo sucessivo, mas sob uma forma que indica (via repetições) a noção oposta do tempo cíclico:

o que crio não vai ficar em teus  
 ouvidos moucos prateleiras belas cofres  
 odres podres panças antros  
 fontes cômputos gerais de insapiências, tolas  
 enarmonias, vão poeta, a vida passa e não volta  
 e não volta e não volta

Articulando, ainda que de modo negativo - ou seja, por meio de uma dissonância - as categorias do passageiro e do eterno, e, entre elas, o tumulto

to da vida e o acaso dos fatos, o poema resgata, em nível semântico-estrutural, o sentido profundo do existir. Sentido que emerge também como reflexo de um contexto histórico-cultural sob certo aspecto caótico, bem como marcado por profundas dissociações. A encenação desse quadro no poema seria uma mera imitação do real, não trouxesse consigo - em sua forma mesma de ser - aquele ponto oculto de sustentação do que explicitamente é a contradição e o caos. Embebida de origem, a linguagem lírica faz surgir, aí, o sinal da *unidade* nas cisões e nos desvios mais flagrantes do homem, numa época de crise.

O poema *Techne*, como outros anteriores e posteriores a ele, assinala uma tendência importante na poesia de Antônio Brasileiro, tendência essa que se consolida em poemas de maior extensão e mais complexos. Referimo-nos a um processo de amalgamação das diversas facetas de sua poesia, onde ocorre simultaneamente a fragmentação temática e a unidade estrutural. Dá-se, com isso, uma espécie de fusão articulada. Deste modo, o centro de atenção desloca-se - como, aliás, já ocorre com *Techne* - para o eixo magnético do poema. Subsiste, no caso específico dessas obras do autor, apenas um tema geral, que é, em última instância, e a um só tempo, a Poesia e o Homem.

Esta tendência - resultado de um esforço, em parte consciente, do autor na tentativa de reconciliar-se com seus antagonismos - não impede que, paralelamente, o poeta continue criando poemas de menor extensão, tematicamente contraditórios e sem nenhuma identificação aparente. É o que ocorre até mesmo no último livro - *Licornes no quintal* -, onde aparece, na última parte, o vasto poema síntese intitulado Os dentes cor-de-rosa do ilusor, que iremos comentar. Quanto à ambiguidade daquilo que denominamos de tema geral do autor - a Poesia e o Homem, a um só tempo -, o poeta chega a expressá-la diretamente no poema de número 11 do Banquete ilúdico.<sup>7</sup>

Para avançarmos em nossa análise, tomaremos agora o poema do livro *A pura mentira*, intitulado A flor longínqua (p. 36). Aí, conduzido por aquela “Fome da palavra”, a que se refere Barthes, o poeta procede (exceto em uma das três partes do poema, a segunda) a uma espécie de listagem de assuntos e temas: apenas indícios para um possível percurso poético. Mas o faz ao acaso, do ponto de vista de uma ordenação lógica. Não existe a intenção de passar uma mensagem

---

7 *A pura mentira*, op. cit., p. 92).

específica. Mesmo na parte de número dois, em que a linguagem aparece sintaticamente articulada em frases complexas, nada é esclarecido ao leitor, nenhuma luz vem à tona: o poeta fala de forma enigmática. Igualmente, o fato de o poema ter suas partes delimitadas por numeração nada esclarece<sup>8</sup>. Ao contrário, por aparecer invertida - na ordem 3,2,1 - concorre para a intensificação do mistério. No entanto, algo foi realizado: o poema. O poema que, para o poeta, é, como o homem, também o resultado de uma composição<sup>9</sup>.

O Estudo 165 versa, com abrangência e profundidade, sobre isto:

Compor um homem  
com suas tramas, seus dramas,

---

<sup>8</sup> Pela forma variada e *anormal* com que é utilizada, merece um estudo à parte a questão da enumeração na poesia de Antônio Brasileiro. Constatamos, por exemplo, que, na maioria das vezes, ela é empregada, paradoxalmente, contrariando a *lógica*, em benefício do mistério e da estrutura musical do poema. No caso de *A flor longínqua*, uma das inferências possíveis poderia ser a de que a numeração invertida (3, 2, 1) aparece indicando um movimento da poesia em direção à *origem* - “*A flor longínqua*”: primeiro e último verso da última estrofe, a de número 1.

<sup>9</sup> *Os três movimentos.. da sonata*, p.78.

teogonias, gramáticas, soluções;  
 compor um homem,  
 do orvalho matinal compor um homem,  
 do céu cheio de estrelas, do mistério  
 do homem  
 compor o homem; compor um homem  
 da criança que há no homem, do homem  
 a adivinhar-se em antiqüíssimas retinas;  
 compor um homem  
 com seus soluços, gramáticas, teogonias  
 - e recitá-lo perante os outros homens.

O mistério (*A flor longínqua*) e a *Techne* fundem-se no corpo de uma mesma linguagem. Ao final de uma leitura, o leitor sensível terá a sensação de estar, de fato, diante de uma realização poética: o entrelaçamento de ritmos, sons e imagens que resulta numa dinâmica (interação dos diversos elementos presentes no texto) é que conduz a essa sensação - a essa estranha razão que preside a linguagem lírica.

Afirmamos anteriormente que *A flor longínqua* exerce, entre outras, a função de uma espécie de índice (ainda que velado), ou de roteiro, para uma possível incursão poética, no que se refere especificamente ao processo de fusão das diversas facetas da poesia de Antônio Brasileiro. Sintomaticamente, esta obra situa-se no mesmo livro

que, em sua última parte (*Banquete ilúdico*), reúne uma série de vinte e cinco poemas, todos numerados, à exceção de um, de apenas dois versos, situado entre os poemas de números 14 e 15 e denominado *Coisas guardadas*<sup>10</sup>. Os 25 poemas, cujas datas de criação aparecem no índice (como ocorre com os demais deste livro e do anterior) não estão dispostos em obediência a uma ordem cronológica. Este aspecto, somado ao fato de aparecerem devidamente numerados, indica um trabalho de composição posterior ao ato criativo propriamente dito. Assim, pela reunião de poemas segundo uma ordem subjetivamente estabelecida, forma-se um *todo*. Podemos dizer mesmo que houve, num segundo momento, um

---

10 Este poema (“Florzinha branca,/quando eu me libertar de tudo isso...”) aparece num contexto em que o poeta, ao iniciar de forma mais ampla o processo de fusão a que nos referimos, desilude-se, em sentido inverso, em relação à reconquista de um paraíso perdido, enquanto instância tematicamente definida. Situado fora da cadeia tumultuada (e tumultuária) dos poemas numerados, e devidamente personalizado pelo título, *Coisas guardadas* representa, talvez, a preservação, no íntimo do poeta, de uma esperança acuada. Acuada e negada, adiante, no poema de número 23, igualmente de dois breves versos, que dizem:

A esperança, ah a esperança,  
luz no porão iluminando ratos.

verdadeiro ato criador pelo qual os vinte e cinco poemas compõem, sem perder a sua individualidade, uma única peça - polifônica, dissonante, mas una. As conexões - tanto entre os poemas, como internamente entre as partes de cada um deles - dão-se não necessariamente por meio de idéias/conceitos, mas com frequência através de palavras/imagens, de base não lógica, aliadas a um tônus geral variável que confere ao conjunto uma certa dinâmica. É essa dinâmica - que exige do poeta habilidade e vivência no manejo de uma série muito variada de recursos - que permite o trânsito, às vezes imperceptível e subterrâneo, por cada uma das esferas do universo poético do autor.

Assinala-se, com o que acabamos de ver, mais um paradoxo, atribuído por nós à poesia lírica moderna: o poeta procede, com *rigor*, ao *acaso*. Experimenta, busca, compõe, mas em obediência a um mistério: guiado, por assim dizer, pelo feitiço da Musa, que submete a razão, deslocando-a para contextos não habituais. Daí, nestes poemas, a ocorrência freqüente do humor, da surpresa e do choque, nos níveis formal e semântico.

Todo este processo consolida-se, no nosso entender, no vasto poema - correspondente, tam-

bém, à última parte do livro seguinte, o *Licornes no quintal* -, intitulado *Os dentes cor-de-rosa do ilusor (Licornes..., pp 97-140)*. Aí, como o título já vem insinuando, o sujeito poético desponta, assumindo-se como um *mágico da linguagem*, ou como um alquimista que opera, em sua plenitude, a dramática fusão dos “diversos saberes” e extrai das palavras seus poderes secretos. É ele próprio quem anuncia, nos primeiros versos, a estrutura que terá o poema. E o faz ao compará-lo à imagem natural (e arquetípica) de um rio (aquele que passa mas é sempre o mesmo), associada a uma visão antagônica e perturbadora acerca dos homens, enquanto seres “perdidos” que lêem “... em livros de páginas rasuradas ou sujas ou em branco” (p. 98). Esta tensão natureza/cultura constitui-se em mais um dos traços estruturais básicos do poema, que entrelaça e reúne - isto é, encena - de muitas maneiras, forças formais e semânticas as mais diversas. Assim, num espaço de apenas três ou quatro páginas (cerca de 50 versos), são tomadas de forma *indireta*, mas recorrente, as questões do *eu* e do *outro*, do cotidiano e do insólito, da realidade e da ficção, do sentido da palavra poética, bem como os temas da memória e da natureza, incluindo-se, ainda, algumas referên-

cias intertextuais (pp 100-13). Imagens como “espelho”, “praias de mar”, “esquina” e “poças d’água”, são aí adotadas estrategicamente, na medida em que, no interior de cada uma delas, outras imagens desfilam sem a obrigação da conexão aparente. Tais imagens (re)unificadoras exercem a função de suportes para os muitos fragmentos, de origens as mais variadas, atraídos pelo (e para o) interior do poema<sup>11</sup>.

Recursos como estes, aliados ao uso criativo de sinais gráficos e à constante retomada de formas, temas e motivos, submetidos sempre a alguma variação, vão edificando o palco, o texto, o cenário, o autor e o espectador de um drama (um drama lírico!) em que mais uma vez a *criação do poema* e a *composição do homem* confundem-se no vasto bojo do *eu poético*. No caso específico deste poema, um recurso básico adotado como veículo (meio e fim) de unificação é de natureza semântico-estrutural. Vale dizer, de natureza simbólica: referimo-nos ao surgimento da figura ambígua do *ilusor*. Através dela, o eu poético que, em

---

11 Outras imagens/símbolos são tomadas, no poema, com esta função unificadora, como o *espadachim* (p. 107) e a própria poesia, enquanto imagem de si mesma (p. 116).

sentido lato, é estrutural, irrompe no nível temático como agente fundamental no esclarecimento da natureza e do processo de articulação dos diversos elementos do texto:

poças d'água  
 a refletir a lua, uma só lua, todas  
 e a realidade milpartida nunca a mesma  
 mas a mesma, e o ilusor  
 brincando de não se iludir, mas iludindo-se;  
 com esta mão reúno, com esta outra espalho  
 as cordas de uma lira as arrebento  
 o que me equilibra é ser assim

A estrofe inicia-se com uma imagem/suporte, no plural (“poças d’água”), pela qual transita a “realidade milpartida”, e na qual, podemos inferir, miram-se um Narciso (imagem dentro da imagem: “o outro:/este, eu”) e um Prometeus (aquele cujo “equilíbrio” só é obtido pela ousadia do ato transformador e rebelde), ambos reunidos no enigmático e contraditório *ilusor*: o sujeito poético. Aqui, como em todo o transcórre do poema, desempenha papel importante a noção de *jogo*, no sentido colocado por Huizinga no seu *Homo ludens* (pp133-50), e sua importância enquanto elemento intrínseco, constitutivo da operação poética.

O ilusor - que brinca “de não se iludir, mas iludindo-se” - seria, neste poema de Antônio Brasileiro, o equivalente do *fingidor*, na poesia de Fernando Pessoa. Por intermédio de sua magia, eleva o real à categoria do fictício, para em seguida elevar a ficção à categoria do real, por meio de deslocamentos que abalam as referências conceptuais do leitor. Deslocamentos de idas e vindas irregulares, que não permitem a fixação em um tema específico, mas que levam a um defrontar-se constante com os mesmos e com outros temas, sempre a partir de ângulos novos e num conjunto de articulações formais e semânticas diferentes. Neste sentido, *Os dentes cor-de-rosa do ilusor* constitui-se num poema/síntese, na medida em que reúne em seu corpo mágico e móvel - ainda que de modo fragmentário e às vezes brusco - as muitas e distintas facetas da produção anterior do poeta. Esta é uma das razões pelas quais não se pode exigir desta poesia uma coerência lógica, no sentido clássico, dispensável, quando não prejudicial no acesso àquilo que constitui a essência mesma do lírico. Ratificamos, portanto, a nossa opinião segundo a qual a presença do espírito crítico, tal como ela ocorre na poesia moderna, não destrói necessariamente o

lirismo. Ao contrário, pode até concorrer para produzi-lo, ou então torná-lo ainda mais intenso, embora, como já vimos, sob a marca de uma “anormalidade” que lhe é congênita.

Queremos finalmente afirmar que, por não se deter nas idéias - subvertendo a gramática e abalando a estabilidade dos conceitos - é que este e muitos outros poemas de Antônio Brasileiro estão basicamente centrados, como diria Barthes, na palavra. Não na palavra solta, vazia, mas naquela que, para além dos “interstícios da consciência”<sup>12</sup>, onde também se infiltra, enraíza-se nos estratos insondáveis da natureza do homem, extraíndo de lá uma força e um brilho que só podem traduzir-se cabalmente em *estados* e *climas*. São esses estados e climas que conferem a *Os dentes cor-de-rosa do ilusor* - cujos fragmentos funcionam como focos de irradiação no interior de um campo de forças - uma misteriosa unidade: a unidade primordial da lírica moderna.

---

12 Antônio Brasileiro. Os dentes cor-de-rosa do ilusor. *Licornes no quintal*, op. cit., p.123. A expressão entre aspas deriva precisamente dos versos: “Infiltra-me nos interstícios do eu consciente / e assusto-me com a barafunda que é tudo aquilo.”



Escultura de Juraci Dórea

# REFERÊNCIAS

## TEXTOS TEÓRICOS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s.d.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*; textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassol. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BECKER, Idel. *Pequena história da civilização ocidental*. 7.ed. São Paulo: Nacional, 1975.
- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).
- BERGSON, Henri & BACHELARD, Gaston. *Cartas, Conferências e outros escritos / A filosofia do não, O novo espírito científico, A poética do espaço*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva et al. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores).

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CAPRA, Fritjof. *O tao da física; um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, s.d.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. Trad. Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, s.d.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 2.ed. Trad. J. Guinsberg e Mirian Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Coleção Debates, 50).
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Mirian Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973 (Coleção Estudos, 16).
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Mizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Coleção Debates).
- EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura; formalistas russos*. 4.ed. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et. al. Porto Alegre: Globo, 1978.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1986 (Coleção Debates, 52).
- ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *O que é pós-moderno*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Coleção Primeiros Passos, 165).
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 4.ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise, A história do movimento psicanalítico, O futuro de uma ilusão, O mal estar na*

- civilização*. Trad. Durval Marcondes et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna; da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FROMM, Erich. *A linguagem esquecida; uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. 4.ed. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- GARCÍA MORENTE, Manuel. *Fundamentos de filosofia; ILições preliminares*. Trad. Guillermo de la Cruz Coronado. São Paulo: Mestre Jou, s.d.
- GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982 (Ensaio, 79).
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. 2.ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978 (Biblioteca Tempo Universitário, 1).
- HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – a filosofia? / Identidade e diferença*. 2.ed. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOISEL, Evelina. *Supervãos; os estilhaços da cultura em “Pan América” e “Nações Unidas”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980 (Coleção Vera Cruz).
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens; o jogo como elemento da cultura*. 2.ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980 (Coleção Estudos, 4).
- JUNG, C.G. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JUNG, C.G. *Memórias, sonhos, reflexões*. 2.ed. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chain

- Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Biblioteca Tempo Brasileiro, 7).
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. 5.ed. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, s.d.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal; ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Moraes, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O anticristo*. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Moraes, 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- PAZ, Octavio. *O arvo e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2.ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Debates, 48).
- PLATÃO. *Diálogos*, Vol. III – A República. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1964 (Coleção Biblioteca dos Séculos, 56).
- PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970 (Biblioteca Tempo Universitário, 25).
- PORTELLA, Eduardo. *Fundamentos da investigação literária*. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981 (Biblioteca Tempo Universitário, 33).

- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. 2.ed. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Coleção Primeiros Passos, 124).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social/Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os Pensadores).
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982 (Ensaaios, 86).
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Biblioteca Tempo Universitário, 16).
- SUZUKI, D.T.; FROMM, Erich; DE MARTINO, Richard. *Zen-Budismo e psicanálise*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970.
- WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoria literária*. Trad. castellana de José María Gimeno Capella. Madrid: Editorial Gredos, 1959.

## TEXTOS LITERÁRIOS

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BRASILEIRO, Antônio. *Os três movimentos da sonata*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BRASILEIRO, Antônio. *A pura mentira*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

- BRASILEIRO, Antônio. *Licrnes no quintal*. Salvador: EGBA, 1989.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Antologia Poética*. 7.ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
- ELIOT, T.S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ELIOT, T.S. *Poemas – 1910/1930*. Trad. Idelma Ribeiro Faria. São Paulo: Massao Ohno, 1985.
- LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 4.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

## O que é **e-book.br**

A Editora Universitária do Livro Digital é identificada como **e-book.br**, um projeto editorial compartilhado por universidades e instituições de ensino e pesquisa voltadas para o trabalho de difusão do livro. Conta atualmente com a participação do CEDAP e da UEFS, com vistas ao apoio da Biblioteca Nacional.

Os trabalhos publicados pela Editora Universitária do Livro Digital são de acesso gratuito aos leitores.

Concebida pelo CEDAP, Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, com participação de docentes da Universidade Estadual de Feira de Santana, a Editora Universitária do Livro Digital propõe-se a funcionar de modo integrado, com núcleos independentes, ou **unidades editoras**, em instituições de ensino e pesquisa que aderirem ao pro-

jeto. Na qualidade de universidade pioneira, a UEFS será a sede da **e-book.br**, em cujo *campus* funcionará a Coordenação do projeto.

Cada Universidade que venha a integrar a **e-book.br** terá sua própria **Unidade Editora**, com **Coordenador, Conselho Editorial e Equipe de Produção**.

Caberá a cada Unidade Editora, que venha a ser instituída, criar suas próprias coleções de livros que, embora com linha editorial e *design* gráfico independentes, deverão utilizar a marca da **Editora Universitária do Livro Digital | e-book.br**.

## **Coleção e-poket**

**As publicações da editora e-book.br visam, inicialmente, contemplar, através da Coleção E-Poket, trabalhos de professores da Universidade Estadual de Feira de Santana.**

**Neste primeiro momento, estão sendo publicados textos de docentes do Departamento de Letras e Artes, no âmbito do qual surgiu a proposta, como consequência dos trabalhos realizados em conjunto com o CEDAP.**

**Posteriormente, a iniciativa será estendida aos demais departamentos e a outras universidades brasileiras, conforme o projeto de trabalho proposto.**

# A POESIA DE ANTÔNIO BRASILEIRO

## CAMINHOS PARA A UNIDADE DA LÍRICA

Constituindo mais uma publicação da Coleção E-Poket, o também poeta e professor da UEFS Roberval Pereyr analisa a obra de Antonio Brasileiro, a partir de premissas teóricas que nortearam sua investigação literária.

Este e outros e-books podem ser lidos através de livros eletrônicos publicados nos Estados Unidos na plataforma [issuu.com](http://issuu.com), o mais conhecido site de livros disponibilizados gratuitamente ao público de todos os países do mundo.

Endereço deste e-book:

<http://issuu.com/e-book.br/docs/pereyr>

Os livros eletrônicos da [e-book.br](http://e-book.br) também são impressos em pequena tiragem destinada a divulgação e leitura em bibliotecas.

Visite nossa página:

<http://e-bookeditora.blogspot.com>