

Poesia Lírica e Sociedade

Évila de Oliveira Reis Santana*

Este trabalho pretende mostrar como a poesia, notadamente a lírica, é capaz de retomar o fio das ações sociais que compõem o registro da História umas vezes corroborando, outras vezes questionando e, ainda outras, complementando a sua letra. Como testemunho histórico que parte das impressões pessoais, pois subjetivas, o poema lírico é aqui apresentado como a forma mais despreziosa, menos comprometida e mais íntegra da representação da realidade.

A modernidade, período que se estende desde os finais do século XIX, deixa contido no rastro das invenções fantásticas, nas conquistas de ordem material, o legado da desintegração das virtualidades do ser humano - traço que torna o indivíduo um ser completo. Esse processo constitui-se em um estágio em que a poesia Lírica debate-se em aparente decadência, tentando operar o resgate do encantamento que o indivíduo moderno perde, paulatinamente, à medida que se distancia da sua essência de ser humano. Esta constatação é sublinhada por Theodor Adorno no consagrado ensaio “Lírica e sociedade” quando se vê obrigado a afirmar que [...] à medida que cresce o predomínio desta sociedade sobre o sujeito, vai-se tornando mais precária a situação da lírica¹. A preocupação com a poesia em não se coadunar com certos princípios que regem a praxis social, bem como a dificuldade em se fazer escutar, registra-se em quase todos os teóricos da literatura e também compõe o imaginário dos próprios criadores. O poeta Carlos Drummond de Andrade exprime esta preocupação em um poema intitulado “Os ombros suportam o mundo”² no qual afirma como a lamentar:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu deus.

Tempo de absoluta depuração.

Tempo em que não se diz mais: meu amor.

[...]

Porque o amor resultou inútil.

E os olhos não choram.

E as mãos tecem apenas o rude trabalho

E o coração está seco³.

Não que a industrialização e toda a conjuntura da modernidade tenham o poder de aniquilar a poesia lírica; mas se há de convir que a pressa do indivíduo moderno não lhe dá tempo para ouvir a voz social que emerge do seu interior. É este ambiente, marcado pelo frenesi da pressa, pelo rolamento do progresso, que vai se constituir no locus de onde se elevará a voz lírica que, ao confessar o seu mal-estar em uma sociedade que passa a vislumbrar o homem como coisa, um produto de compra e venda, põe em perigo a sua natureza encantatória e a correspondência com o rito e as palavras sagradas; o poeta perde o estatuto de um deus e ganha o de “maldito” e a sua poesia passa a peça de escândalo. A exaltação da poesia lírica contra este novo *modus vivendi* que é imposto pelo progresso faz com que o mesmo Theodor Adorno esboce o seguinte ponto de vista: A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida⁴.

Assim, o contexto social passa a funcionar para o poeta como um não-lugar, pois uma vez deslocados poesia e poeta passam a manter com a sociedade uma desconfiança recíproca, acaba deslocado, e o mal-estar instaurado no seio da sociedade, a mesma sociedade que a gerou.

A poesia sempre esteve presente nos primórdios das sociedades testemunhando os seus fatos sociais dos mais comuns aos mais vultosos, desde as rezas de curas, os cantos sacros, às cantigas de ninar. Segundo o filósofo Octavio Paz “Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa”⁵. Essa observação só fortalece o entendimento de que a poesia, notadamente a lírica, encontra-se presente em todos os momentos da história de um homem, sendo o seu testemunho individual sempre se encaminhando para, também, ser testemunha e expressão dos fatos sociais. O poema, segundo T.S. Eliot⁶, diz para um povo aquilo que este pode sentir na língua do seu uso. O modo de sentir varia de um povo para outro, de geração para geração e, embora a poesia seja uma “arte obstinadamente local, nacional”⁷ a expressão de sentimentos peculiares, não se deve esquecer que estes também são gerais. Ao romper as barreiras da expressão de sentimentos pessoais, o poema lírico vai se constituir, seguramente, no instrumento da expressão dos caracteres da alma comuns a qualquer indivíduo.

Perguntar-se-ia então: como pode a poesia lírica reter o caráter de universalidade, se trata tão somente do particular? Do que fora esquecido pelos demais discursos precisamente por ser de pouca relevância?

Caberia ao gênero épico, em primeira instância, a tarefa de ocupar-se com o registro dos feitos históricos de um povo. Verdade é que a poesia épica não se furta a este papel, que por natureza é seu,

contudo esta função não se restringe tão somente a este gênero. A poesia lírica, malgrado o seu caráter subjetivo estará sempre encontrando meios, a partir do que é particular, para montar e restabelecer um quadro social. É como se juntasse de per si cada homem, com suas idiossincrasias, e reconstituísse uma situação coletiva sem, em nenhum momento, desperdiçar o que é peculiar a cada indivíduo. O particular e o geral na lírica constituem-se em entidades dialéticas, mas que coexistem no mesmo espaço, em tensão, na medida em que o seu discurso expressa uma reflexão sobre a vida e o estado do mundo⁸.

Podemos perceber o envolvimento social da poesia lírica desde composições em que o eu lírico masculino, no caso Cantigas de Amor, através de um procedimento alegórico, “dá notícias” do status quo daquela época; não exatamente pelo que estaria expresso na letra do poema, mas daquilo que é denunciado pelo “não-dito”, mediatizado pelo jogo analógico representado pela alegoria da vassalagem amorosa. A não correspondência de sentimentos por parte da senhora (símbolo da nobreza ativa e inacessível) revela não só os degraus hierárquicos dessa sociedade, como também a impossibilidade - imposta como fato predestinado pelas leis e protocolos sócio-religiosos da época - de um vassalo ascender na escala social. Caso fosse possível esta mobilidade, poderia, o vassalo, fugir ao jugo das duas ordens opressoras: a nobreza e o clero. A primeira, também constituindo-se em um instrumento de exploração porque, através do pseudo apoio religioso, manteve aprisionado à base da pirâmide social, o espírito dos vassallos: manobra que lhe conferia tanto um lugar de prestígio entre os vassallos, como uma forma de obter favores da nobreza; a segunda, o clero, sendo o próprio poder constituído e legitimado pela força (a expressão mais exata da visão de mundo de então que, embasada em um teocentrismo radical), imposto como uma linha vertical que marca inexoravelmente: em cima quem manda e, embaixo, quem obedece. O poder soberano.

Mas os trovadores foram bem mais longe nas suas denúncias, com a ousadia das suas canções, o que veio a marcar uma nova cultura poética. Além de elaborarem uma poesia dirigida a mulheres casadas (daí a explicação para a omissão do nome da “senhora”) estremeceram os princípios matrimoniais quando puseram em dúvida a compatibilidade entre amor e casamento. Este fato acabou por levantar uma questão que se transformou em um problema social. As cantigas de amor pareciam trazer uma justificativa para o problema que colocavam: a espontaneidade no trato amoroso, ou seja, o livre arbítrio na escolha do parceiro. Dessa forma, defendiam o ponto de vista de que enquanto amantes, a relação de dever e de direito tornar-se-ia nula, um princípio de liberdade segundo o qual a mulher tornava-se livre para dar o seu amor a quem quisesse. Esse posicionamento audacioso para a época não deixou de se constituir em uma rebelião para os cânones da Igreja. E assim, por causa desse posicionamento revolucionário a respeito dos protocolos sociais da época tiveram, os trovadores, de entrar em confronto com a Instituição Clerical.

Nos seus estudos a respeito do galego-português, M. Rodrigues Lapa⁹ adverte que só pode chegar ao verdadeiro entendimento do lirismo galego-português, aquele que a este deseja chegar mediatizado pela compreensão da vida e da cultura desse momento. A “Poesia de Amigo,” cultivada longe da corte, reflete um ideal de vida menos elevado e muito mais humano. O tratamento do ambiente familiar e dos costumes simples emprestam a essa canção um caráter de encanto e veracidade. As “Cantigas de Amigo”, da mesma forma que as de Amor, expressam aspectos sociais da sociedade de então. As relações de família são as mais corriqueiras, os amores das donzelas, ainda sob a guarda de suas mães, a expressão de incidentes psicológicos de sua vida sentimental, do seu namoro ou de uma paixão.

Registramos, ainda, na lírica trovadoresca, outra composição menos

sutil, de cunho mais objetivo, cuja intenção é a de refletir a opinião do trovador a respeito dos homens e dos fatos sociais. Apresenta caráter ao mesmo tempo moral e satírico: o gênero serventês. Este admite três dimensões que, em verdade, representam as atitudes do trovador diante da vida: o serventês moral ou religioso, o político e o social. Esses níveis vão das queixas sobre a cavalaria e rudezas dos barões às sátiras contra mulheres, aos ataques contra a corrupção e desmandos do clero. De sorte que foram os trovadores que tomaram para si o ofício de reportar os acontecimentos - na maioria das vezes os menos nobres - da sua época. São os seus cantos testemunhos que servem de subsídios à historiografia, dos quais os historiadores não podem prescindir. É possível que nem desconfiassem que, inconscientemente, estavam a escrever a história do seu tempo.

Para ilustrar como a poesia lírica, parte de uma impressão individual e termina expressando uma situação coletiva, tomaremos três poemas líricos que identificaremos como poema 01, “Liberté”, de autoria do poeta francês Paul Éluard, poema 02 “A cidade é nossa”, de João Melo, poeta angolano e poema 03, “Pai João”, do poeta brasileiro Jorge de Lima. Os três poemas tratam da questão da liberdade em três distintas situações, constituem-se na voz daquele que, tácito, deixa-se falar pela poesia sendo ao mesmo tempo o seu testemunho e a sua expressão.

O texto 01 (Liberdade) é um poema lírico, embora apresente uma dicção épica, não só apenas por ser longo, mas pelo dinamismo que se impõe através das ações que são realizadas, todas referendadas pelo ato de escrever/inscrever um nome à guiza de “selo”, o que é exaustivamente repetido pelo refrão “Escrevo teu nome”. Só após a XXI estrofe, em um verso singular, pois todo o poema é composto de estrofes de quatro versos, é proclamado, e todo o poema funciona, até esta altura, como um segredo de esfinge, como “um processo de tornar manifesto algo ainda não delimitado, não apreendido, a antecipa-

ção de algo pelo espírito¹⁰. A sonoridade do refrão propicia, no percurso da composição, a sensação de se estar caminhando e, ao mesmo tempo ouvido o soar de um canto que se dá através de uma espécie de litania que só sossega no instante da revelação do nome mágico. Assim, a premonição de liberdade, neste poema, é forjada por uma narrativa inusitada em que se observa apenas uma voz que relata ações, todas elas possibilitadas pelo verbo escrever: “Escrevo teu nome”, que busca materializar em palavras a experiência de quem acaba de tomar posse de um bem que lhe é inalienável: a liberdade.

Neste poema observa-se facilmente a seleção do vocabulário composto de substantivos comuns e, literalmente, os objetos familiares (*les objets familiers*). A reunião de objetos de natureza comum, trivial, empresta ao poeta a qualidade de *bricoleur*¹¹, ou seja, aquele que constrói algo a partir do aproveitamento de coisas comuns, particularidades, neste caso específico, as palavras que representam as coisas do cotidiano e que compõem este poema. Com estas palavras comuns o poeta forja imagens que vão representar uma percepção particular, uma nova visão daquilo que é familiar: a singularidade, o estranhamento¹². As ações se realizam ao longo de toda a composição, todas respaldadas no ato de escrever, uma atividade que se inicia na infância: “Nos meus cadernos da escola” (p.01, est. I, vs.1), iniciando-se de elementos extraídos do circuito familiar e alcançando outros mais próximos ou mais difíceis como se estivesse descobrindo a complexidade das coisas. O pronome de segunda pessoa “teu” que se repete nos refrões bem reforça a situação de intimidade com o objeto do canto: a liberdade, ao mesmo tempo que assegura a idéia de recuperação de algo familiar. Como em close uma nova forma de ver eventos, verdade e coisas habituais é imposta como se estes magicamente se mostrassem novos, em função do também novo olhar que sobre estes repousam. A forma como os objetos vão sendo batizados, cada alusão como sendo uma

conquista que obedece a uma gradação a partir do que se encontra mais próximo, ou seja, a inscrição da palavra “liberdade” sobre objetos mais à mão como “cadernos” (“as páginas lidas”, as ainda “em branco”, esta expressão sugerindo uma situação de futuro), papéis quaisquer, a “carteira...” O olhar alongando-se para o exterior e aí teremos a “areia”, a “neve”; estendendo-se mais ainda, para as “florestas”, o “mar” o “deserto”, e aos poucos despreendendo-se como se estivesse, ao mesmo tempo, caminhando ao encontro da liberdade e estendendo o seu manto sobre tudo. E, nessa gradação, a ação de escrever continua: “nas armas dos guerreiros”, “nas coroas dos reis”, “na frente dos amigos”.

A analogia com o batismo é sugerida pela idéia que expressa o substantivo plural “frontes” que remete ao próprio sinal da cruz praticado nos rituais de batismo. Donde se depreende a liberdade como um bem e um legado que se encontram no plano do sagrado. Às vezes a fala lírica abandona seres ou objetos que denotam concreticidade, como os acima citados, trocando-os por outros que exprimem abstração, contemplação e convicção como: “as maravilhas das noites” (p 01, est.V vs.1), “o horizonte” (p.01, est.VII, vs 1), “o sopro da aurora” (p. 01 est.VIII vs. 1), “a espuma das nuvens”, “os suores das tempestades” (p. 01 est.XIX, vs 1-2) e, finalmente sobre a “física verdade” (p.01 est. X, vs 3), só para citar alguns. Após esses enunciados o olhar se recolhe e a gradação se realiza em direção aos aspectos mais individuais: “quarto”, “cama”, prossegue até chegar aos espaços da alma: “Nas paredes do meu tédio” (poema 01 est. XVIII, vs 3), “Na solidão despojada” (poema 01 est. XIX, vs 2), “Na esperança sem memórias” (poema 01 est. XX, vs 3), desfilando a liberdade como um manto que estivesse a recobrir o universo exterior e o seu próprio. Pode-se perceber que o recurso de singularização defendido pelos formalistas russos¹³ encontra-se bem visível neste poema que o realiza a partir da gradação umas vezes evolutiva e outras involutiva no que tange ao que se contempla nos espaços de imaginário aberto e fechado.

O poema de número 02, “A cidade é nossa”, embora não tão longo como o primeiro, é uma composição que traz uma forte marca épica, precisamente porque o eu lírico se camufla na primeira pessoa do plural de um pronome, “nós”, ao mesmo tempo em que pretensamente se distancia quando realiza uma observação que, aparentemente, se faz de fora. Esta observação exposta por uma narração descritiva da cidade e dos fatos, pode ser observada logo no início do poema: “Os homens reencontram a cidade” (p.02 vs 1) :

*Antigamente a cidade era
Como
Um enorme sanatório
De cristal. Hoje
É um velho mapa
Familiar e acolhedor:*

A idéia de familiaridade é fornecida, quase que literalmente quando da referência ao objeto reconquistado: a cidade, acrescida do pronome possessivo “nossa”. (A cidade é nossa (p.02, vs 23). A exemplo do poema anterior, este trata de uma conquista, a conquista da liberdade política até então perdida e, diferentemente do poema 01 que canta esta conquista a partir da expressão do que ocorre no universo individual -o que é percebido pelo uso reiterado do pronome eu - e da gradação que parte do que está mais próximo, ganhando mundos mais exteriores e mais distantes, em “A cidade é nossa” a expressão da liberdade evolui do exterior para o interior, ou seja, de ações coletivas como mostram os versos abaixo,

*A cidade é nossa. Na verdade
Sempre conhecemos as linhas viciadas
da sua quadratura. Enfim
destruímos os fios invisíveis e dramáticos
que nos mantinham acorrentados
(p. 02 vs 23 a 27; grifos nossos)¹⁴*

em direção ao individual. A exemplo do que ocorre no poema Liberdade, o desenrolar das ações forja situações para chegar à apresentação do inusitado do objeto do seu canto. Para isso vale-se de recursos umas vezes metafóricos tais como os que se registram nestes versos: “destruímos os fios invisíveis e dramáticos/que nos mantinham acorrentados” (p.02 vs 26 e 27) ou alegóricos: “E os tambores já podem “cantar” no coração da cidade” (p.02 vs 29 e 30; grifo meu). Neste último verso a liberdade é externada pelo signo “cantar” que, pelo recurso da personificação sugere liberdade, ufanismo, euforia, (re)conquista, em substituição ao verbo rufar, que é próprio aos tambores.

Enquanto a posse da liberdade se realiza, no poema 01, a partir do restabelecimento de aspectos de ordem biológica, “A saúde recobrada” (p.01, est.XX vs 1) ou sensitiva: “na esperança sem memórias” (p.01, est. XX, vs 3), como se, por partes e dos destroços fosse possível, pela força de ser e de estar livre encontrar-se inteiro, renascido por e pela liberdade como fica patente nas últimas estrofes do poema,

*E ao poder de uma palavra
Recomeço minha vida
Eu nasci pra te conhecer
E te chamar*

Liberdade

no poema de número 02 a assunção da liberdade se concretiza a partir da reconquista ou reconstrução daquilo que se encontra em espaço aberto, das coisas que constituem o mundo físico, ou seja, a própria cidade:

*Esta cidade os homens
a ergueram sobre
a sua dor secular, Há
sangue nas ocultas artérias de
pedra
da cidade. Mas só
agora os homens a
reconhecem
no brilho de seus olbos e
no novo roteiro
das suas pernas rejuvenescidas
A cidade é nossa.
(p. 02.us. 11-22; grifo nosso)*

Observe-se que a idéia de recomeço, renascimento, rejuvenesci-

mento norteia ambas composições. No primeiro poema veiculada pela palavra “recuperada”, pelos verbos “recomeçar”, “nascer” e, no segundo, pelo adjetivo “rejuvenescidas” que se alia à idéia de reconstituição sugerida nos versos “é um velho mapa/familiar e acolhedor”. A expressão substantiva “velho mapa” como figurativa de uma cidade politicamente destroçada (“caída”, como as linhas baixas de um mapa) e, apesar disso, conserva inalterados os referenciais intrínsecos que a ligam aos seus filhos e que os orientam. Seja através de uma lírica que incorpora traços narrativos e descritivos em que retrata a cidade durante a ocupação de um inimigo cuja situação está remetida a um tempo que passou: Antigamente a cidade era/como/um enorme sanatório/de cristal (poema 02 vs 4.5.6.e 7) ou à cidade depois de ocupada já em um tempo presente: Hoje/é um velho mapa/familiar e acolhedor: (poema 02, vs, 8,9 e 10),ou, ainda de uma litania que se dá em um tempo presente: “Escrevo teu nome” como ocorre no poema “Liberdade”, a poesia lírica, através do recurso da recordação estará sempre a atualizar este tempo e os fatos consagrando-os sempre em um eterno presente¹⁵, na medida em que é a sua memória.

O poema de número 03, “Pai João”, em termos de gênero é também um texto contaminado, pois é forte a marca épica, uma vez que apresenta elementos inerentes à narrativa: espaço, tempo, ações e personagens, sendo que apenas uma é portadora de nome próprio: Pai João, que é o próprio título do poema. Embora se trate de uma poesia lírica, o eu lírico comparece mascarado de narrador observador porque os acontecimentos que aí são lembrados da mesma forma que as personagens são referidas como se se tratassem de terceiras pessoas. O objeto do seu canto é centrado em uma situação de cerceamento de liberdade, um tipo de dominação que chamamos interna, pois o inimigo não vem de fora. Trata-se da falta de liberdade fruto de uma seqüela sócio-racial herdada do modelo colonial: a escravidão

no Brasil. Este poema, embora contemporâneo, traz à memória e ao mesmo tempo é a memória e a denúncia de um comportamento típico daquela época, mas que se manteve inalterado em outros momentos, ainda que a Abolição da Escravatura tenha sido proclamada em 13 de maio de 1888: este comportamento nada mais é do que a posse de um homem sobre o outro e a conseqüente coerção da sua liberdade apenas por uma questão de cor.

A história do Brasil também guarda os seus males. E quando da sua colonização caracteriza-se por uma das mais aviltantes práticas de dominação de um indivíduo sobre o outro. Práticas estas que com as novas visões de mundo, injunções políticas e sociais foram, pouco a pouco perdendo o seu caráter “legal”. Por exemplo, hoje, as leis proíbem que se vendam pessoas e o pelourinho¹⁶ já foi abolido. Todavia, da mesma forma que o poder soberano foi substituído por formas até mais sofisticadas, mas sem perder a sua natureza de poder, estas práticas se perpetuam transfiguradas, mas sem perderem a substância da perfídia.

O homem branco, o “sangue bom”, sempre se achou superior em relação ao homem de cor; seja pela questão racial mesmo, pela cultura fatores que acabam se interligando intimamente neste caso. Conclui-se que seja no seu próprio habitat - como no caso da África do Sul e outros países tomados - o lugar reservado à pessoa negra será sempre o da subservência, porque os brancos, decididamente, foram feitos para serem adorados¹⁷. Este poema mostra como o poder soberano ainda se encontra impregnado nas práticas sociais. Este aspecto evidencia-se na atuação de Pai João, não só pelas questões de terra, como era comum no mundo medieval, mas pela extração da força e produtividade dos corpos, especialmente Pai João, o que se comprova pela versatilidade e potencial de produtividade de que este indivíduo é portador:

*Pai João cavou mais esmeraldas
Que Paes Leme¹⁸*

(p. 03. vs 7 e 8)

E na diversidade das funções. Pai João atuou como remador:

Pai João remou nas canoas. -

(p. 03. vs 3)

garimpeiro e agricultor:

Cavou a terra.

Fez brotar do chão a esmeralda

Das folhas -café, cana, algodão.

(p. 03. vs 4, 5 e 6)

companheiro dos filhos de ioiô¹⁹, às vezes assumindo as ações do pai o que se encontra sugerido no título:

Pai João foi cavalo para os filhos de ioiô montar.

Pai João sabia histórias tão bonitas que

Davam vontade de chorar.

(p. 03. vs 24, 25 e 26)

A fala deste poema mostra os dois opostos da relação social colocando de um lado o opressor: (ioiô) e do outro, o oprimido (Pai João e toda a sua família). Ao mesmo tempo ressalta como esta relação se estabelece por uma forma hereditária envolvendo três gerações subjugadas:

Pai João e sua mulher:

A mulher de Pai João o branco

A roubou para fazer mucamas

(p. 03. vs 19 e 20)

a filha de pai João:

A filha de Pai João tinha um peito de

Turina para os filhos de ioiô mamar:

Quando o peito secou a filha de Pai João

Também secou agarrada num

Ferro de engomar.

(p. 03. vs 9 a 13)

e o neto, cuja presença está implícita nestes últimos versos.

Este poema ainda põe em relevo a inobservância dos direitos mais elementares de um indivíduo como: a falta de condição física para o trabalho, idéia que faz a abertura do poema no verso “Pai João secou como um pau sem raiz” e a forma cruel com que a se mantinha a disciplina:

A pele de pai João ficou na ponta

Dos chicotes.

(p. 03. vs 14 e 15)

E, finalmente, a forma como o homem branco, abastado, se utiliza de outro negro para dele extrair toda a sua vitalidade e, depois, aniquilá-lo.

O sangue de Pai João se sumiu no sangue bom

Como um torrão de açúcar bruto

Numa panela de leite. -

(p. 03. vs 14 e 15)

* Évila de Oliveira Reis Santana é mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal da Bahia e professora de Teoria da Literatura nas Universidades do Estado da Bahia (UNEB) e Estadual de Feira de Santana (UEFS). Nesta, é também Diretora do Departamento de Letras e Artes.

¹ Theodor Adorno. Discurso sobre lírica e sociedade. In: Luiz Costa Lima. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p.347.

² Carlos Drummond de Andrade. Poeta lírico contemporâneo conhecido entre a crítica brasileira como “O Poeta Maior”.

³ Carlos Drummond de Andrade. Os

ombros suportam o mundo. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967, p. 110.

⁴ Adorno. Theodor. “Lírica e sociedade”. In: Benjamin, Walter et al.. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 195.

⁵ Octavio Paz. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 12.

⁶ T. S. Eliot. A essência da poesia. Rio de Janeiro: Artenova, 1971, p. 33 e ss.

⁷ T. S. Eliot. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1971, p. 33.

⁸ Hegel, Estética. Lisboa: Guimarães Editores, s.d. p. 223.

⁹ Manuel Rodrigues Lapa. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Editora Limitada, 1966.

¹⁰ Theodor Adorno trata desta questão no Discurso sobre lírica e sociedade. In: Costa Lima, Luiz. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 344.

¹¹ Este assunto Gérard Genette trata no capítulo Estruturalismo e crítica literária no livro *Figuras* editado pela Perspectiva, em São Paulo; 1982. às págs.. 143-65.

¹² Chklovsky, V. A arte como procedimento. In: Toledo, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. P. 50

¹³ Em um ensaio intitulado Sclovdky trata da questão da singularidade ao que chama de estranhamento. CF. Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura; formalistas russos*. Lisboa: Europa-América,

¹⁴ A cidade é nossa. João Melo.

¹⁵ Octavio Paz trata do tempo arquetípico da lírica em um ensaio Verso e prosa

¹⁶ Pelourinho. [do fr. Pílori] S.m.coluna de pedra ou de madeira em praça ou lugar público, junto da qual se expunham ou castigavam criminosos. Note-se que esta definição fornecida pelo mais importante dicionário brasileiro de língua portuguesa, o Aurélio, traz um equívoco no que tange ao emprego do termo criminoso. A História do Brasil dá conta de que não era preciso que o indivíduo fosse criminoso para merecer o Pelourinho, era-lhe suficiente ser apenas negro, escravo.

¹⁷ Barthes, Roland. Bichon entre os negros. In: *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand. 1989. p 44.

¹⁸ Personagem da história do Brasil caçador de Esmeraldas no sertão brasileiro.

¹⁹ Pronome de tratamento, diminutivo de ‘Sinhô’, corruptela de Senhor, cujo sentido é aquele que é senhor de bens, o dono.