

**NOVA TEORIA PROSPECTIVA
DE LEITURA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA
E SUA APLICAÇÃO NO SONETO “ACROBATA DA DOR”**

Juan Marcello Capobianco (UFRJ)
juanmarcello@id.uff.br

RESUMO

Uma nova proposta teórica prospectiva – para o futuro – de leitura poética da obra do poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898) é o que propomos desenvolver por meio deste artigo, aplicando-a, em seguida, a um soneto deste autor. Conjugando o pensamento pós-moderno de autores como Peter Bürger e Giorgio Agamben; as concepções poéticas de Octávio Paz; as teses performáticas de leitura de Paul Zumthor; bem como as propostas de “leitura psíquica” das neurociências, buscamos construir uma forma de ler Cruz e Sousa que possa se atualizar constantemente, tomando a individualidade criativa do leitor como crisol onde a obra é re-criada a cada leitura. Demonstrando a ambiência emocional em que vivia o poeta simbolista, através de seu cotidiano de superexcitação da sensibilidade, objetivamos demonstrar, com embasamento, que nossa proposta se aproxima do “mecanismo” com o qual o próprio Cruz e Sousa deveria, provavelmente, interpretar seus textos.

Palavras-chave: Teoria prospectiva. Leitura poética. Cruz e Sousa. Acrobata da dor.

1. Construção da teoria prospectiva de leitura poética de Cruz e Sousa

Quando Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, inicia seu capítulo sobre as “Reflexões preliminares a uma ciência crítica da literatura”, cita Jünger Habermas como epígrafe, que havia escrito: “O mundo do sentido transmitido oferece-se ao intérprete apenas na medida em que o informa sobre o seu próprio mundo” (HABERMAS, *apud* BÜRGER, 1993, p. 27). Cruz e Sousa não pode dar ao seu leitor o que dentro deste não se encontra em gérmen, porque o caráter simbólico de sua escrita extrai as texturas intra-humanas que o receptor precisa doar, o quanto tiver. Por isso muitos não o leem: por não poderem ou não se disporem a um desdobramento de si na entrega para a interpretação.

Mais adiante, Peter Bürger explica que não cabe ao receptor de uma obra de arte apenas captar-lhe o mero sentido, e nem mesmo o sentido das partes em relação ao todo, mas posicionar-se em outro nível de interpretação, em que se alargue o caráter de enigma e na base da estrutura da obra buscar-lhe “a chave do caráter enigmático da criação” (BÜR-

GER, 1993, p. 132). Naturalmente, Peter Bürger se refere a uma expressão personalíssima, de vanguarda, quicá inexprimível, eis que o próprio estabelecimento de regras, sobre uma arte que já rompeu com a admissibilidade de regras, seria, por si só, um paradoxo. O intelectual sugere um nível mais aprofundado da interpretação, em que o leitor possa submergir até o fundo de seu mar imaginativo, e de lá extrair um sentido seu, pessoal, ou o “caráter enigmático da criação”. O enigma, assim emerge na/ da recepção. Essa direção nos pode levar adiante.

Para Giorgio Agamben, o leitor contemporâneo depara-se com a luminosidade ofuscante do presente, que entendemos como as exegeses que vão *brilhando* sobre a obra, mas, malgrado, paralisando-a em visões cronotopicamente definidas. Alerta o teórico que “o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Adiante nos explica que essa “escuridão” não consiste em uma passividade inerte ou em uma imobilidade, mas na “habilidade particular” em que o intérprete é capaz de “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Sim, a apreensão de uma leitura prospectiva não pressupõe ignorarmos o patrimônio historiográfico-crítico elaborado ao longo das décadas, mas capturar a reflexão dessa luz e perceber seu futuro – ou sua escuridão – que nessa mesma luz está engendrado. Por isso, Giorgio Agamben dirá, adiante, que essa percepção de “escuro” é também a capacidade de apreender a luminosidade que nele subjaz, permitindo ao intérprete que caminhe “dividindo e interpolando o tempo”, e assim fican-do “à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, [e] de nele ler de modo inédito a história”. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Desse modo, a autonomia do intérprete toma paisagem de percurso no já-construído, mas deve, nele, alcançar dimensões mais profundas. Não apenas “sentir”³ e explicar ao outro em palavras, pois, vejamos atentamente que, para Octavio Paz, “a poesia não se sente: se diz [...] não é

³ Escreve Fernando Pessoa que “Para o homem vulgar, sentir é viver e pensar é saber viver. Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento de pensar” (PESSOA, 1982, p. 262). Articulando nossa leitura ao fragmento do bardo português, na leitura prospectiva de Cruz e Sousa, tensionaremos o sentir e o pensar na representação grafológica de que dispomos: o texto acadêmico.

uma experiência que depois as palavras traduzem, mas as próprias palavras constituem o núcleo da experiência [...]”. É na própria poesia que está a essência, e não no que podemos sobre ela relatar ao próximo, mas a experiência estética “se dá como um nomear aquilo que, até ser nomeado, carece propriamente de existência” – aduz Octavio Paz. “Então, a análise da experiência inclui a da sua expressão. São a mesma coisa” (PAZ, 2012, p. 164). Ora, o ato da escrita, então, é a própria expressão, e o leitor – quando encontra o texto – é como se “repetisse” a própria escrita em seu campo sensorial, extraindo da experiência um mundo individual, que coincide com a leitura, e, por isso, não é “um momento posterior”. Tanto assim, que o próprio Octavio Paz nos explica que, “depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros, os leitores, que agora vão criar *a si mesmos recriando o poema*” (PAZ, 2012, p. 175. Grifos nossos). Perguntamos: não é um mesmo processo, mas em sentido inverso? Octavio Paz nos diz: “A experiência se repete, só que ao contrário: a imagem se abre diante do leitor e lhe mostra seu abismo translúcido. O leitor se inclina e se precipita”. O convite da poesia é para os substratos que jazem dentro do próprio leitor, não são algo – entendemos – que ele vá colher fora, do alheio. Por isso, explica Octavio Paz na mesma passagem, o receptor que se doa à poesia, “ao cair – ou ascender, ao penetrar nos aposentos da imagem e entregar-se ao fluir do poema – se desprende de si mesmo para internar-se *em outro ‘si mesmo’*, até então desconhecido ou ignorado”. Sim, entendemos que tal fenômeno é a própria “re-poesia”, em que a recepção não será “uma explicação para o próximo”, mas trabalhará dentro de quem a experimenta. Completa Octavio Paz: “O leitor, tal como o poeta, torna-se imagem: algo que se projeta e se desprende de si e vai ao encontro do inominável”. (PAZ, 2012, p. 175)

Em Cruz e Sousa, simbolista, o “inominável” a que se refere Octavio Paz articula-se com a indizibilidade e a intraduzibilidade da imagem em palavras. É o encontro do eu-leitor com o que nele justifica sua própria sensibilidade, intuição, sensorialidade, enfim, vida. “Leitor e poeta *se criam* ao criar esse poema, que só existe por eles e *para que eles existam* de verdade”, diz Octavio Paz (2012, p. 174. Grifos nossos). Se isto atinge a camada do intraduzível, como os pesquisadores e o próprio poeta mexicano nos dizem, entendemos que essa “imprecisão” é para o mundo externo – de quem a vê de fora –, não o interno – de quem a sente. O escritor de *O Arco e a Lira* nos diz, e assim permitimo-nos dialogar com o poeta mexicano: “a imagem não explica: convida a recriá-la e, literalmente, revivê-la [...]”, e, por isso, quando Cruz e Sousa nos mostra o *inominável*, revivemos essa Arte em nosso íntimo. Não para o *outro*, mas

para nós. Dessa forma, tudo se funde e se transfigura, e, dessa forma,

o universo deixa de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma incessantemente, um mesmo sangue corre em todas as formas, e o homem afinal pode ser o seu desejo: *ele mesmo*. A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: *volta-o para si*. (PAZ, 2012, p. 119. Grifos nossos)

Mas essa forma tão personalíssima de recriar a imagem intraduzível nos substratos da nossa psique, não seria “demasiado contemporânea” para ler Cruz e Sousa, e não esbarraria nos paradoxos de “nominar o inominável”, ou “dizer o indizível”?

Creemos que não, enquanto experiência íntima, estrutura completa de *feito*, no entender de Wolfgang Iser (1996, 1999). Isto, em essência, equivale a dizer: a leitura pós-contemporânea, ou melhor dizendo: prospectiva⁴ – que poderá ser realizada, por exemplo, dez anos depois deste artigo – não tomará como paradigma modelos acabados de interpretação. É o ser, voltado para sua abissal interioridade, que tem a sua única, momentânea e furtiva percepção, como “um lampejo em um momento de perigo”, nas palavras de Walter Benjamin (1987), ou uma forma mais direta: cada um constrói e destrói, cria e recria, faz e refaz *seu próprio Cruz e Sousa*. Os versos são os mesmos dos manuscritos, não mudaram, mas o tempo decorre e os críticos leem de formas cada vez mais diferentes, antagônicas, arrojadas, obsoletas, iluminadas, lúcidas, filosóficas. Nós também lemos diferentemente se nos agarramos a uma cronologia: hoje ou há 20 anos. Não foi a obra do catarinense que mudou: *nós mudamos*. Nós, críticos, ensaístas, escritores, acadêmicos, leitores, intérpretes, hermeneutas, pesquisadores. Mudamos e a poesia de Cruz e Sousa se transfigura porque é nela, em seu cerne, que jaz o mistério inefável, o elixir secreto que nos arrebatava décadas após décadas. E é sempre nova. Essa era a aura que o motivava, a atmosfera em que sua estesia vibrava. Impressionismo crítico? Não. Realidade.

Um exemplo traduz o que dizemos, para podermos seguir adiante na construção da leitura prospectiva. Detenhamo-nos por um momento, então, em um caso. Já narramos, alhures (CAPOBIANCO, 2014, p. 83-

⁴ Por “leitura prospectiva” entendemos não uma situação propriamente pós-contemporânea ou de dissolução do sujeito, tal nos dizem as mais atuais teorias, mas uma leitura realmente voltada para o futuro, que, de alguma forma, possa nutrir a visão de quem venha a recepcionar Cruz e Sousa de nosso contemporâneo em diante.

85), a ambiência em que os adeptos do “sacerdócio simbolista” viviam, sobretudo o autor de *Faróis*. Não falavam apenas de um *mero estilo literário*. Em reportagem de jornal, testemunhos, há várias descrições do magnetismo pessoal de Cruz e Sousa. Era a “forma como ele lia” sua arte. Nos últimos anos de vida, o poeta reunia-se, quase sempre, na miserável pobreza do “Antro, assim chamado um quarto alugado num casarão de dois andares na Rua do Senado [...], cuja vista desembocava num quintal com um tanque de lavagem e galinheiro coberto de folhas de zinco”. (CAPOBIANCO, 2014, p. 83)

Era como uma seita de *Iniciados*, pois Cruz e Sousa gravitava em uma psicofera tão pessoal, intraduzível, que foi capaz de deixar rastros a ponto de ter “quase toda” sua obra publicada depois de morto. Era uma devoção mágica, e no “Antro”, “Cruz e Sousa vinha sempre com novos trabalhos, que lia em voz alta sob uma atmosfera de ‘inviolabilidade e segredo’, louvado em seu engenho criador nas reuniões que Carlos Fernandes chamou de ‘conciliábulos indevassáveis’” (CAPOBIANCO, 2014, p. 83)

Ao traçar vasto panorama histórico em seu *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Luiz Edmundo descreveu com humor (embora o espírito do local fosse outro) o “Antro”. Era, diz o memorialista:

impenetrável. *Turris ebúrnea*. Reduto de entonados sonhadores. Loja maçônica. Grande Oriente da literatura nacional [...], onde esses cardeais do simbolismo, primazes da nova ideia, o arrebatado Carlos Fernandes à frente, cabalisticamente, se encontram a desoras, em tertúlias memoráveis (EDMUNDO 2003, p. 447-448)

José Cândido de Andrade Muricy (1976, p. 126) nos relata um episódio em que fica clara a rara estesia e extremada sensibilidade de Cruz e Sousa, que transcrevemos diretamente de nossa dissertação de mestrado:

Eis que, certa feita, Cruz e Sousa declamava “Emparedado” em voz alta, absorvido pela atenção extática dos companheiros. Embora concentrados, Carlos e Tibúrcio, que estavam próximos à janela, se deixaram distrair alguns momentos por duas meninas da casa, que lá embaixo faziam gestos e lhes mandavam beijos. Cruz e Sousa percebeu a desatenção dos amigos e pediu desculpas, interrompendo a leitura. Tibúrcio, diante do incômodo da situação, sugeriu que saíssem. Já no Campo de Sant’Anna, depois de longos minutos em que o autor de *Faróis* permanecera num “mutismo estúpido”, tomado de uma carranca de mágoa que jamais os amigos haviam presenciado, por fim é interpelado por Tibúrcio, como rememora Carlos Fernandes:

– Cruz, que tem você, que lhe fizemos nós? Isto não pode ser. Precisamos

explicarmo-nos, disse, imperativo, peremptório.

O autor dos *Broquéis* desfez-se num pranto convulsivo, aos soluços, abraçando-se ao peito do seu confidente. Quando pôde falar, balbuciou:

– Oh! Isto vindo de você é horrível! Foi uma desilusão, um desabar de tudo! O naufrágio da minha alma.

– Pois seríamos capazes [protesta Tibúrcio], nós, que o adoramos, que temos no seu afeto a única e suprema recompensa da nossa vida, o nosso estímulo, o nosso orgulho, a nossa felicidade?!

Considerando-se o causador do incidente, Carlos D. Fernandes, então, exclama que deve justiça ao poeta, e que isto lhe será conforto e consolo, pedindo perdão de joelhos.

Ao transcrever a passagem, Andrade Muricy deixa para quem puder ler nas entrelinhas: "era essa a atmosfera emocional que rodeava o poeta". (CAPOBIANCO, 2014, p. 83-85)

O trabalho teórico que estamos construindo e o relato do *episódio emocional* não são casuais, mas ferramentas que, articuladas à ciência, encontram caminhos diversos. Por meio das ciências neuronais, cremos, é possível vislumbrar uma posição que nos conduza a uma *forma atual* de ler Cruz e Sousa, e que não se afaste da sacralidade e da sensibilidade dos quadros que expusemos⁵. Vejamos o que nos dizem Alberto Semeler e Juliano do Carmo: “a Neuroestética, aliada aos grandes avanços das neurociências e com os recentes desdobramentos da neurofilosofia, poderá oferecer em breve argumentos contundentes para uma nova concepção de arte”. Entretanto, mesmo hoje estes cientistas podem nos esclarecer alguns dados valiosos:

o pensamento contemporâneo preocupa-se apenas com a cognição no sentido linguístico e é incapaz de reconhecer questões importantes, tais como sentimentos, emoções, as intuições e as sensações. Tais faculdades não são apenas essenciais para a nossa condição humana, mas, sobretudo, funcionam como canais vitais para a experiência plena. Os estudos da neuro-história da arte e da neuroestética buscam a compreensão de algo tratado como uma ficção para muitos pós-modernistas: aquilo que os antigos chamavam de natureza humana. [...] Para os artistas conceituais a ideia da obra precede sua execução e não raramente substitui a própria experiência da obra. Assim, ao propor a sensação e a experiência enquanto processos básicos para que ocorram novas conexões neuronais, a neuro-história da arte e a neuroestética põem abaixo as teses conceituais de que a experiência cerebral esteja necessariamente ligada a um pro-

⁵ O testemunho do melhor amigo do poeta nos parece nítido. Nestor Vitor, escrevendo o que era consenso entre os seguidores de Cruz e Sousa, afirmava “vir-nos não sei que prestigioso fluido, não sei que vaga eletricidade de todo o seu ser”. (VÍTOR, 1979, p. 116)

cesso puramente linguístico e simbólico. A arte não é e nem deve ser uma experiência inócua. Ela deve perturbar o expectador, provocar sensações corporais, prazer, estados de euforia, repulsa, inquietação e angústia. Desse modo, ela revive a sua potência mítica: a transmutação. (SEMELER & CARMO, 2011, p. 4-16)

O resgate do emocional, do psíquico, das turbulências nos substratos da consciência, tudo entra na arte. Desse modo, o posicionamento das neurociências *não se distancia*, em nosso entendimento, das considerações trabalhadas pela *performance do leitor*, por Paul Zumthor (2000); dos efeitos sobre o receptor, por Wolfgang Iser (1996, 1999); da volta para si mesmo e *recriação do poema no leitor*, de Octavio Paz (2012), do “lampejo momentâneo” em que Walter Benjamin (1987) captura o momento histórico; e tampouco da atmosfera sacrária e devota em que habitavam Cruz e Sousa e seu séquito. A neuroestética, em suma, inclui o componente emotivo, a comoção, a mudança fisionômica, a alteração de ânimo, a agitação e todas as expressões que o corpo manifesta através do psíquico, no próprio cerne da fruição da obra de arte, apontando para uma visão atual que – de certo modo – relega a um plano secundário as autópsias gramaticais e dissecações morfossintáticas.

É, em síntese, uma coisa só: cada um, a seu modo, acolhe e colhe suas individuais “eflorescências” através de Cruz e Sousa. Hoje, são “flores negras do tédio”; amanhã, cristais e neblinas.

Como isto se dá, então, na *vida real da poesia*; como podemos ler Cruz e Sousa prospectivamente, de forma nova e que não desconsidere os avanços de pesquisadores que nos precederam? E, ainda, como não recair em meras divagações ou fugir do texto? Como “enxergar” a escuridão de um porvir sempre adiado, que permeia o brilho do momento presente, como alude Giorgio Agamben (2009)? É o que, enfim, nos cabe agora.

2. A leitura poética prospectiva do “Acrobata da dor”, de Broquéis

ACROBATA DA DOR

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta *clown*, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
Nessas macabras piruetas d'aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.

O título nos traduz pertencimento, colagem. Não é o acrobata *na Dor*; é *da Dor*, a ela pertence, está cativo, e com ela faz peripécias. É possível sentirmos a natureza humana em inquebrantável embate. Que o primeiro verso sobreponha variantes semânticas da própria risada (“Gargalha/ri/riso”) já foi dito por muitos, como a aliteração neste verso: “Gargalha, *ri*, num *riso* de tormenta”, mas o “r” rascante repassa o verso como um rugido de impreciação, uma admoestação com certo escárnio raspado, se dito em *vocalidade*. É agressivo por si, embaralha-se à língua, que acorda impressões de arrastamento, ranhura. É a sensação. Corpo.

Mas o choque com o título nos sobressalta. Wolfgang Iser, privilegiando as negações em sua teoria do efeito, explica os desnorreamentos que um novo trecho opera, quando muda ou destrói, pela negação, a ideia que o leitor fazia sobre o que lera anteriormente (ISER, 1996, 1999). Ora, o primeiro verso, picotado de vírgulas, lemos como um soluço, ou a frase entrecortada de quem vem correndo ou está em choque. As assonâncias entre o título e a “gargalhada” imagetizam a boca rindo, por ser obrigada a ficar escancarada, na aliteração das sete vogais abertas (“Acrobata *da dor/Gargalha*”). Lembra o riso de dor, que alguns têm no inusitado de um golpe trôpego ao andar, ou o riso tragicômico dos que veem o momento. Mas o verso acumula à “gargalhada” o “ri”, trazendo-nos a sensação entrecortada e ampliada de quem ri forte para ser ouvido. O “riso de tormenta”, porém, paralisa-nos, projeta-nos a imagem de carrascos, inquisidores, promíscuos das Saturnálias que Mikhail Bakhtin descreveu em sua ideia de carnavalização (BAKHTIN, 1987); enfim, seres tenebrosos que personificam a própria gargalhada do Mal (intensificada ao máximo no verso). Em essência seria um *oxímoro*, pois no campo semântico de tormenta, que inclui borrasca, temporal violento, tumulto, agitação, desordem, o “riso” parece colidir antiteticamente. Isto constatamos, mas nos interessa a face performática, pois “riso de tormenta” é expressão

que, em cada íntimo condensa um fluxo biográfico e psíquico: é o riso de quem foi assaltado e narra o fato em um gargalhar nervoso, o riso⁶ de pavor. Críticos já destacaram o riso irônico em Cruz e Sousa, mas o que sentimos ecoar em nós é um ruído satânico, reiterado e saturado, riso *hitchcockiano*, que, na expressão do poeta, soa como um espasmo luciferino.

Mas seguimos, mesmo que a vocalidade nos tenha *arranhado a garganta*⁷ pelo “r”, que o primeiro verso reitera na aliteração. Não são palavras, são forças imagéticas que vemos em turbilhão nos traspassar, penetrando-nos e fugindo. O segundo verso, na palavra “como”, sugere uma sombra de metáfora pairando, que poderá vir, mas a suposta alegria do palhaço, sua ingenuidade lírica, sua representação do ridículo divertido, já vem destruída por um “gargalhar de tormenta” em que ele nos surge “desengonçado”. Sentimos a ideia, habitual, de que palhaços se movem como esqueletos quebrados, como guiados por marionetes em um teatro de fantoches. Sim, mas esta imagem é assustadora: um palhaço movendo-se aos tropeços com uma risada maligna. É uma cena que estendemos seu fluxo temporal na demora que Paul Valéry recomendava, ao complexificar as palavras não as lendo tão rapidamente. (VALÉRY, 2007, p. 203 e 218)

Quando o quarteto segue, o terceiro verso repete, *ipsis litteris* o “ri num riso”, na mesma posição do primeiro verso, ou seja, a partir da segunda palavra. Rítmica e visualmente paralela, a expressão não é tautológica, é sobreposta, como se já gritasse. Essa gargalhada já incomoda aos ouvidos, porque agora o riso é “absurdo”, ostentativo, impressionante, crivado e cansado das tantas vírgulas soluçadas. É um riso que, ao final da estrofe, também é inflado de uma ironia e dor violentas. Traz-nos a sensação apavorante de um espasmo epilético. Assim o sentimos. Todavia, o verso traz o personagem “nervoso”, que, por isso, não se autodo-

⁶ O riso traduz também resposta ao obsceno e ao sexual, “e, a importância de que se revestem esses fatores decorre do significado de distensão da face aos tabus impostos pela sociedade e interiorizados na mente dos indivíduos”. (SANTOS & ROSSETTI, 2012, p. 188-198)

⁷ O efeito, para Paul Zumthor se dá mesmo no corpo do leitor: “o [que o] poético tem de profundo [é a] fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto” (ZUMTHOR, 2000, p. 35. Grifos nossos).

mina, podendo ser algoz e vítima da cena. O “riso absurdo” potencializa o “riso de tormenta”, mas a estrofe diz que esse riso é “inflado por uma ironia”. Como alguém se “infla” de ironia? Em nós, ecoam confusões de cenas, reminiscências, mas ao contrário de Friedrich Nietzsche, que condenava os exegetas da poesia, que tentavam apanhar o poeta-borboleta, e no instante lhes escapava (NIETZSCHE, 2014, p. 129), nós nos atrevemos ao hoje, ao agora. Ironia inflada nos acorda ritos sacrificiais nas arenas romanas, em que a espadada de misericórdia era acompanhada pela irônica multidão que suspendia o ar na expectativa sádica do assassinio. É o que vê o chute da cadeira na forca, ou solta a guilhotina de um condenado que lhe é *ironicamente* amigo ou familiar, por ordens de alguém que sequer conhece. Um pavoroso quadro mítico brota-nos dessa “ironia inflada”, que é também um tomar de ar por uma “dor violenta”. Não “lemos” os versos de Cruz e Sousa, eles nos são sensoriais, nos interrompem a respiração, a dor só é “violenta” se margeia os limites do insuportável, se ruge nas masmorras medievaescas; é a dor que ressumbra da “grandiloquência discursiva” e da ironia sarcástica das telas de Edvard Munch, pintor que certa vez declarou: “a doença e a insanidade foram anjos negros no meu berço” (VRIES, 2010, p. 272), e – em todo esse despertar expressionista-individual – paira a cena do palhaço, que vem na imagem que Augusto dos Anjos constrói, em “As cismas do destino” (e que nos sugere uma “ponte” com o “Acrobata da dor”):

Os esqueletos desarticulados,
Livres do acre fedor das carnes mortas,
Rodopiavam, com as brancas tíbias tortas,
Numa dança de números quebrados! (ANJOS, 2000, p. 24)

Esse é o *clown* que nos demoniza o poema.

O segundo quarteto é a exasperação extrema da dor, pois, além da gargalhada ser atroz, que vem saturada de perversidade cruel, do desumano e do impiedoso, é também “sanguinolenta”. Como sentimos uma risada que, em tudo isso, é “sanguinolenta”? Como? Perpassa-nos a miséria humana, tanto a surrealista imagem de quem ri com tanta intensidade que sangra pela boca, algo talvez inverossímil, mas metafórico da risada que, de tão destruidora, ri das guerrilhas pavorosas, dos corpos tombando em cascata aos tiros, as bocas ensanguentadas nas grandes guerras, é o recrudescimento da dor profunda transmutada junguianamente em um

gargalhar sombrio⁸. Hoje, agora, temos um alvoroço, uma vibração magnética dessa dor que chega a verter sangue, que – fosse Cruz e Sousa da etnia que fosse – não apaga da mente histórica a gargalhada insurrecta dos escravos açoitados nos troncos, que imprecavam com ironia para não dar prazer aos algozes. Mas, daqui a um ano, talvez a risada sanguinolenta nos apareça de outra forma. Recriamo-nos sempre. Assim lemos hoje.

O quarteto avança, mas o palhaço agita seu chocalho – o guizo – e os versos se entrecortam nas vírgulas, pela convulsão do personagem:

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado [...].

Quando vocalizamos, na esteira do conceito de Paul Zumthor (2000), ouvimos acordes supressivos, imprevisíveis, as repetições da anáfora “salta” parece-nos uma intensificação do grotesco literário, que, em meio a tantas vírgulas, vem entrecortado de sarcasmos, risadas cadenciadas e lentas, de quem ri ironicamente e quer ser ouvido. A ordem do “agita”, que vem de outrem sobre o palhaço, já foi mencionada por muitos intérpretes, mas, para nós, o imperativo parece varar todo o soneto pela sua própria justificação de existência. Sentimos Cruz e Sousa atravessar a ideia do palhaço inserindo moleques que saltam, travessos, sobre os despojos humanos da guerra, citando o “gavroche”⁹, personagem de *Os Miseráveis*, de Vitor Hugo, criado nesse contexto. Mas o poeta empalidece o personagem e o desnatura de sua centralidade, pois o *clown*, antigamente, era o palhaço que surgia com uma “caricatura toda branca no rosto e atendia a outro palhaço que vinha com a maquiagem normal de palhaço”. (BOLOGNESI, 2009, p. 18)

Seguimos uma imagem em movimento, caricata e macabra, que

⁸ Em um dos tantos casos que tratou e narrou, o psiquiatra suíço nos conta que uma mulher, “ao receber a notícia da morte do pai, foi acometida de uma dor estranha, que culminava em crises histéricas de riso” (JUNG, 2011, p. 47)

⁹ Sérgio Cardoso sugere que o personagem “Gavroche” tenha vindo da inspiração de Victor Hugo sobre o quadro de Eugène Delacroix, de 1830, “Liberdade Guiando o Povo”. Explica o pesquisador: “Existem vários depoimentos dos acontecimentos de 1830 que descrevem uma população tal qual vemos na pintura, que nos informam sobre sua origem profissional diferenciada, sobre a presença dos cadáveres em putrefação no calor forte do verão europeu, sobre a participação de garotos meio heroicos, meio brincalhões. A presença desses moleques foi real: mais tarde, em 1862, Victor Hugo os transformaria em mito literário nos *Miseráveis*, com o personagem de Gavroche”. (CARDOSO, 1987, p. 394)

no final da estrofe se agudiza:

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta...

O “estertor” desaba, sobre a estrofe, um suspiro entrecortado de moribundos, e a “agonia lenta” transfigura o próprio interior do palhaço, que, embora espasmódico, rindo demoniacamente, chagado de ironia sobre um metafórico monturo de soldados abatidos, sofre, porém, a *agonia lenta*, que não vem de fora, mas que atravessa seu histórico e as tessituras da psique do próprio palhaço. A cena horrenda em que o personagem está “nervoso” e sob “agonia lenta” desloca a temporalidade e duração dos estados de ânimo. Como sentimos a tensão de uma dor lenta? O verso diz que o *clown* é “varado pelo estertor”. Não o vemos exangue, mas o limite que resvala na morte aparece caricaturado, como se a morte “varasse” o desesperado, atravessando-o, seguindo adiante e retornando. “Varar” nos soa como um *através*, em que o estertor vai e volta, a morte claudica e gargalha, e a agonia se demora.

É uma cena de tonalidades expressionistas, talvez surrealistas, assim a sentimos, talvez retratando fragmentos perdidos da cinematografia, mas a realidade está nos versos, e não podemos interromper no segundo quarteto, tão saturado de vogais abertas, que, ao ser vocalizado, um orador abriria tanto a boca que pareceria estar rindo. E os dois primeiros quartetos, na quebra e irregularidade das vírgulas, imprimem pausas¹⁰ que parecem desarticulações, em que vocábulos se demoram na dicção mais do que outros – sintamos a lentidão que se arrasta na vocalidade do verso, com a anáfora “*De uma ironia e de uma dor violenta*”, que, de ordinário, a dizemos dolorosamente devagar – e, de repente, as interpolações aparecem rápidas, frenéticas, como em “Salta, gavroche, salta *clown*, varado”.

No primeiro terceto, a busca pelas palavras raras e da mais expressiva feição semântica, como tivemos até aqui, desaparece, irrompendo o grito coloquial, prosaico, que soa como um brado perverso, com o

¹⁰ Sentimos as pausas no soneto como pontos reflexores de imagens e ideias, negações ou afirmações. Alfredo Bosi trabalha as pausas nesta dualidade que lhes é intrínseca: “A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um sim, ou para um não, ou para um mas, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos”. (BOSI, 1977, p. 100)

palhaço-gavroche já transfigurado no meio do picadeiro, ensurdecido com as sandices da gritaria em volta: “Pedem-te bis e um bis não se despreza!” Nesta atmosfera é que este grito eclode em nossa mente. Destrói-se o prosaísmo típico oitocentista (que não vimos neste soneto) e surge um verso que poderia ter sido escrito hoje, agora.

O manancial expressivo traduz a recriação corpóreo-espiritual do poema, no sentir de Octavio Paz, em que o mergulho em si vai “ao encontro do inominável”. Sentimos, nesse instante, que a intraduzibilidade do sentido não se dá porque não possam ser “fechados”, mas – para nós – “a dinâmica do arremesso” (a expressão é de Roger Bastide) no inominável que Octavio Paz nos mostra, deriva da multiplicidade de sentidos que emergem, os tocamos, e se transmutam na próxima leitura. O indizível é *dizível dentro de nós*, quando lemos Cruz e Sousa, mas é movente e só nosso: alguns aspectos tenebrosos que jazem nas nossas escuridões anímicas, e que talvez emergissem em sessões de psicanálise – o próprio Roger Bastide o sugeriu¹¹ –, vêm à tona nestes versos.

Mas o terceto prossegue, torturante:

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
Nessas macabras piroetas d’ aço...

Há uma força que parece compulsar as profundezas do que impele para frente e impede a interrupção: não se pode parar. O ser humano, chagado pela dor do preconceito e da violência, qualquer que seja, quando chega aqui, identifica a ironia de ser segregado sem motivo substancial, de forma “irracional”, sem justificativa, e que não pode parar, aconteça o que acontecer. A imagem do palhaço se nubla, por um instante, e vemos o poeta catarinense em incessante luta contra o meio que o excluía, seguindo em frente “custe o que custar”, porque “um bis não se despreza”, e esse “bis” não aparece, no soneto, como uma cena circense que já ocorrera e seria *repetida*: é o próprio drama que explode na cena, com o amargor palatável do que já foi vivido e revivido tantas vezes, além das extremidades do soneto, mais ainda derivado *dele*.

¹¹ Para compreender Cruz e Sousa em sua totalidade, Roger Bastide chegou a sugerir: “as imagens simbólicas situam-se em planos diferentes; há uma estratificação dos símbolos, que nos fazem descer, de camada em camada, até ao mais secreto da alma. Para compreender os mais profundos, é insuficiente a análise da obra, ser-nos-ia necessário a biografia psicológica do poeta e, principalmente, a de sua primeira infância; os métodos da crítica não vão tão longe, ser-nos-ia necessário lançar mão dos processos mais sutis da psicanálise”. (BASTIDE, 1979, p. 188)

Novamente o verso repete as palavras, mas em forma de epístrofe, em que “retesa” vem depois de duas palavras com fortíssima exclamação (“despreza!”, “Vamos!”), e fecha o verso. A mescla de sentimentos se traduz no retesar dos músculos, mas essa sensação nos acorda o que deviam vivenciar os martirologos do cristianismo primitivo, as perseguições, e a linha histórica que abarca os mefistofélicos horrores medievalescos, até a tortura da Ditadura Militar em nosso país. Quem “retesa os músculos” em toda esta ambiência de gargalhadas exponencialmente acumuladas, em catadupas de gritos irônicos entre movimentos desengonçados, são aqueles que, no “estertor de uma agonia lenta”, já perderam a força para as lágrimas e só lhes resta a última contração fisiológica antes da morte.

Retomamos a vocalidade. As cenas nos turvam os sentidos. Mas o poeta ainda não terminou. Que “macabras piroetas d’ aço...” são essas? Piroetas sobre suportes de aço não são “d’ aço”, ou “de aço”. Essas piroetas se revertem na própria indestrutibilidade dos golpes que afetam o existir, e que vão se metamorfoseando, mas não cessam, e nos exterminam no perecimento se não formos gladiadores, combatentes no palco da vida. Teresa de Jesus, a Santa Teresa de Ávila, dizia: “houve pessoas que morreram [...] não tendes medo de morrer de sede [...] pejejai como fortes até morrer na demanda”. (ÁVILA, 1995, p. 1756)

As “piroetas d’ aço”, quando as *ouvimos* em uma “segunda leitura”¹², mudam de feição, porque internalizamos que são “macabras”. O brilho do metal que, como um caleidoscópio, retratava a própria insustentabilidade do existir, torna-se nefando, funesto. Davi Arrigucci Jr. já notara “a herança romântica do grotesco sério como irrupção do demoníaco” (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 179) em Cruz e Sousa, mas aqui há um grotesco amedrontador, talvez herança do carnavalismo bakhtiniano¹³,

¹² Iser explica as mudanças nas reiterações da leitura: “Se o sentido do texto se amalgama tão inextricavelmente com a extensão temporal da leitura, cada realização do sentido terá um alto grau de individualidade. Isto é confirmado pela experiência que fazemos ao lermos duas vezes o mesmo texto. A segunda leitura nunca será totalmente idêntica à primeira [...] O sentido construído na primeira leitura influenciará o processo de formação de sentido durante a segunda leitura. Pois agora o sentido da primeira leitura coloca à disposição um conhecimento que interfere constantemente em cada nova leitura [...] Dessa forma se constitui [...] um novo sentido, o qual, na primeira leitura, não era percebido ou não se realizava porque o caráter artístico condicionava a peculiaridade do sentido experimentado” (ISER, 1999, p. 78. Grifos nossos).

¹³ Mikhail Bakhtin, que em seu estudo extraiu das Saturnálias Romanas o conceito de “carnavalização”, entende-a como os entrechoques das identidades sociais, a troca na alteridade por meio da

algo que transmuta em horrível o movimento do palhaço se desviando com o rigor do metal – mas desengonçado – das monstruosidades da vida com as quais tem de lidar.

É claro que, quando lemos todo o soneto personificando Cruz e Sousa no próprio eu lírico, e quando o deslocamos para a figura do palhaço hediondo e sofredor, *duas novas leituras* surgem. A primeira indica o poeta aconselhando a quem deva pisar nas ruínas e escombros da própria existência para ironicamente seguir em frente, até a morte; e a segunda recolhe a amargura miserável da discriminação¹⁴, que o próprio poeta, quando publicou este soneto (SOUSA, 1890, 1893), ainda não havia sofrido quiçá metade do que lhe esperava, mas que, ao final da leitura, fica-nos como uma dor no peito, a mesma que sentimos ao ver, na imagem em preto e branco, o Pastor Martin Luther King proferir: “I have a dream”¹⁵.

Mas o soneto se encerra no terceto final. Ei-lo:

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.

A metaforização do coração como palhaço pareceu a muitos heremeneutas, dissecadores das morfologias, óbvia e talvez comum. Aqui, porém, sentimos outro panorama. O *clown*, o gavroche, o “espantalho humano” que se sacudia no meio do gargalhar sarcástico e do imperativo (que no verso nos soa metafísico, como o próprio “viver nos gritando”) de seguir em frente, cai no chão em estado de fremeância, cujo campo semântico percorre a vibração, o agito, a violência. Fosse uma cena, o terceto final aproximaria a câmera, capturando em *close* as contorções de desespero do protagonista. Aqui nos fulguram, ocultos, personagens da filmografia de Tim Burton, em que a estranheza simbólica é uma cons-

transgressão, e constrói uma *imagem vocal* “de praça pública”, calcada no grotesco, no exagero, no vulgar, no cômico, nas obscenidades e insultos que marcavam a dissolução e intercâmbio das fronteiras. Ver em Bakhtin (1987).

¹⁴ Entre reduzir a leitura de Cruz e Sousa a um viés de sofrimento por preconceito etnoracial, e incluir esta realidade em um macrocontexto de leitura, como o fazemos aqui, há uma abissal diferença.

¹⁵ Tradução: “Eu tenho um sonho”. No dia 28 de agosto de 1963, nos degraus do Lincoln Memorial em Washington, D.C., o ativista político americano, pastor Martin Luther King, proferiu o histórico discurso público em que almejava à união e coexistência harmoniosa entre negros e brancos no futuro. Ver em: TOVELA & JOSÉ, 2005.

tante, que – para nós – se mescla ao horror baudelairiano¹⁶.

A imagem mental de afogar-se em seu próprio sangue, que por “estuoso” mantém a agitação da cena, nos despertou alguns *flashes*, que estão no horror que a imagem sugere. O açoite dos cativos, no tempo da Pré-Abolição em que viveu Cruz e Sousa por 26 anos, era cruel nos escravos que, quando capturados, eram surrados e açoitados de tal modo, que muitos morriam. A hemorragia, que ia lhes fugindo pela boca, nos é sugerida pela imagem que o poeta exhibe no participio passado “afogado”, como se o ato se tivesse consumado, em vez de “afogando-se”, imprimindo uma sensação que tonaliza o suplício contínuo.

O último verso se esbate contra uma parede, se interrompe: “Ri! [a pausa vocalizada “respira”] Coração, tristíssimo palhaço”. Paulo Leminski (2003) havia notado que, em “tRistíssimo”, o poeta projetou o riso em seu contrário superlativo, mas aqui a imagem que fecha o soneto não cessa na metáfora e na argúcia do curitibano. O apelo é humano – *não há ponto de exclamação* no final do soneto. Cruz e Sousa nos parece exigir que, ao término do soneto, sejamos obrigados a ler novamente, a fim de enxergar a figura *clownesca* como símbolo do coração humano, no meio do picadeiro da vida. As imensas dores, ironias, batalhas da vida, todas nos vêm à mente. Como Octavio Paz (2012) bem o disse, essa experiência inteira não é algo a ser narrado depois – pois o que fizemos foi dar pálida impressão da dimensionalidade do poeta, ainda *contemporâneo* – mas é um fenômeno que se dá *na leitura*, pois o fluxo imagético que vai recriando simultaneamente cenas, figuras, nomes de mártires, de santos ou de familiares, toda a experiência que dilata as sensorialidades ocorre no ato da experiência estética. Não raro alguém nos diz: “diante da morte, passou-me a vida toda em um instante”, ou mesmo “no momento do acidente, cenas e cenas de vida se agruparam em minha mente”. Quem jamais ouviu isso?

Mesmo que não metaforizemos o coração em palhaço, sempre lendo como uma figura circense, sabemos que em toda a impressividade agônica e dilacerada dos versos, *nós estamos lá*. Fica-nos o soneto como imagem múltipla, em bloco, sonora e transfigurada, como a *recordação*

¹⁶ Nestas imagens, que nos remetem a Baudelaire, ressoam brumas de um satanismo gótico que nos inspira à filmografia contemporânea de Tim Burton. Sobre Baudelaire e o simbolismo gótico de Tim Burton, consultar Adriane de Paula Majczak (2011); sobre a ligação entre Simbolismo e a temática gótica de Tim Burton, consultar Rita Barroso Nabais (2010).

sensorio-psíquica de uma música recém-ouvida¹⁷.

3. Conclusão

A leitura que fizemos nestas páginas, individual, em que o texto nos foi o guia-*mater* perene, mudará quando nós mudarmos. A Grande Arte só o é, entendemos, quando capaz de ser sempre materialmente a mesma, mas encontrar-nos em momentos diferentes, acordando mundos diversos. Brotam-nos o fluxo da experiência psíquica mutante e contínua, revivida e sempre nova, ora opaca como uma bruma lacrimosa, ora rica do brilho lustral de vitrais góticos. Contudo, sempre *nossa*.

Octavio Paz traduz o que buscamos na leitura do “Acrobata da dor”, no sentido da revivescência, resgatando as reminiscências despertadas pelos versos, mesmo que o autor mexicano não tenha se referido a Cruz e Sousa:

Para além, fora de mim, na espessura verde e ouro, entre os galhos trêmulos, canta o desconhecido. Está me chamando. Mas o desconhecido é íntimo e *por isso sabemos, com um saber de recordação, de onde vem e ainda vai a voz poética*. Eu já estive aqui. A rocha natal ainda guarda as marcas das minhas pegadas. O mar me conhece. Aquele astro um dia ardeu na minha mão direita. [...] Teus pensamentos são transparentes. Neles vejo a minha imagem confundida com a tua mil vezes até chegar à incandescência. [...] Todos os homens são esse homem que é outro e sou eu mesmo [...]. (PAZ, 2012, p. 188)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad.: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁷ Mesmo sem a nota de humanidade que Roger Bastide viu em Cruz e Sousa, a música como impressão intelectual do poema foi a forma aperfeiçoada por Mallarmé, que, “responsável pela construção de poemas em que os recursos sinfônicos do tema com variações, as orquestrações de camadas sonoras sobrepostas, eram intelectualmente organizadas na imagem verbal dos versos, que substituíam a frase musical. À sensibilidade do músico, capaz de extrair beleza das pausas entre as notas, Mallarmé surgia com as pausas entre as imagens construídas pelo poema, deslocando-se da narração ou da descrição para um plano mais sutil que Verlaine” (CAPOBIANCO, 2014, p. 133). Em nosso trabalho, também exploramos a forma da música na poesia em Verlaine e Baudelaire.

ARRIGUCCI Jr., Davi. A noite de Cruz e Sousa. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ÁVILA, Santa Tereza de. *Obras completas de Teresa de Jesus*. São Paulo: Loyola, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção "Fortuna Crítica", vol. 4.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2009.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1977.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. *As múltiplas dimensões de Cruz e Sousa: uma leitura crítico-biográfica interdisciplinar e fragmentada*. Niterói, 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

CARDOSO, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. 12. ed. Brasília: Funarte, 1987.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, vol. 1, 2003.

HABERMAS, Jünger. Erkenntnis und Interesse [Conhecimento e interesse], *Technik und Wissenschaft als "Ideologie"* [Técnica e ciência como "ideologia"], Frankfurt: Suhrkamp, 1968.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, vol. 1, 1996, vol. 2, 1999.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad.: Maria Luiza Ap-
py. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. 1. reimp. São Paulo:
Brasiliense, 2003. (Coleção "Encanto Radical", vol. 24)

MAJCZAK, Adriane de Paula. *In the dark, no cinema de Tim Burton: a
construção da personagem gótica e o estilo burtonesque em Vincent e
Edward mãos de tesoura*. 2011. Dissertação (de Mestrado). Universidade
Tuiuti do Paraná. Curitiba.

MURICY, José Cândido de Andrade. *O símbolo à sombra das araucá-
rias: memórias*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976.

NABAIS, Rita Barroso. *Edward scissorhands de Tim Burton: um conto
de fadas gótico?* 2010. Dissertação (de Mestrado). – Universidade de
Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Anglísticos, Lis-
boa.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Um livro para
espíritos livres. São Paulo: Cia. de Bolso, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 1. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obras completas*, vol. 14. São Paulo: Ática, 1982.

SANTOS, Roberto Elísio dos; ROSSETTI, Regina. *Humor e riso na cul-
tura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012.

SEMELER, Alberto; CARMO, Juliano do. A neuroestética como reto-
mada da experiência estética enquanto conhecimento visual. *Intuitio*,
Porto Alegre, vol. 4, n. 2, nov. 2011.

SOUSA, João da Cruz e. *O mercantil*. Rio de Janeiro, 16/02/1890.

_____. *Broquéis*, Rio de Janeiro: Magalhães & Cia. Editores – Livraria
Moderna, 1893.

TOVELA, Zaida; JOSÉ, Alexandrino. *King: reverendo Martin Luther
King Jr., apóstolo da não violência*. Rio de Janeiro: Escola Municipal
Reverendo Martin Luther King Jr., 2005.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*.
Trad.: Maíza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VÍTOR, Nestor. Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*.
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

VRIES, Manfred F. R. Kets de. *Reflexões sobre caráter e liderança*. Trad.: Ayresnede C. da Rocha. São Paulo: Bookman, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2000.