

ALEXANDRE CAROLI ROCHA

A poesia transcendente de *Parnaso de além-túmulo*

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
2001

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL – UNICAMP

R582p	Rocha, Alexandre Caroli A poesia transcendente de <i>Parnaso de além-túmulo</i> / Alexandre Caroli Rocha. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001. Orientador: Haquira Osakabe Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Xavier, Francisco Cândido, 1910-. 2. Literatura comparada. 3. Poesia. 4. Médiuns. 5. Mediunidade. I. Osakabe, Haquira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	---

Prof. Dr. Haquira Osakabe – Orientador

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

Prof. Dr. José Luiz dos Santos

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas - Suplente

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão a todos aqueles que colaboraram para a execução deste trabalho, especialmente:

Ao Haqira, pela dedicada e rigorosa orientação.

À FAPESP, pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

Aos meus pais e aos meus irmãos, pelo constante apoio e confiança.

Aos professores Eric Sabinson e Luiz Carlos Dantas, pelas valiosas observações no exame de qualificação, e à professora Adma Fadul Muhana, pelo auxílio.

À Therezinha Oliveira, Silvio Seno Chibeni, Eliane Moura Silva, Jorge Rizzini e Elias Barbosa, pela disponibilidade e incentivo.

Aos amigos Alexandre Lara de Moraes, Caio Gagliardi, Fabiana Komesu, Flávia Trocoli, Gregório Dantas, Guilherme Nicesio, Luís Fernando Prado Telles, Marco Aurélio Catalão, Marcos Lopes, Maria Rita Palmeira, Marina Wendel Magalhães, Renato Marques de Oliveira, Robson Tadeu Cesila, Tatiana Wonsik e Teresa Candolo, que, cada um à sua maneira, tanto me ajudaram nesta dissertação.

À Federação Espírita do Estado de São Paulo; Federação Espírita Brasileira e Centro Espírita Allan Kardec, de Campinas, pelo material de pesquisa.

ÍNDICE

RESUMO / SUMMARY	9
INTRODUÇÃO	13
<i>CAPÍTULO 1 – Parnaso de além-túmulo: temas iniciais</i>	
1.1. A questão das edições	17
1.2. Os poetas da antologia	32
1.3. Os conteúdos de <i>Parnaso</i>	37
1.4. Repercussões de <i>Parnaso</i>	49
<i>CAPÍTULO 2 – Estudo de cinco conjunto de poemas</i>	63
2.1. Seção João de Deus	63
2.2. Seção Antero de Quental	81
2.3. Seção Guerra Junqueiro	107
2.4. Seção Cruz e Sousa	131
2.5. Seção Augusto dos Anjos	153
<i>CAPÍTULO 3 – O contexto literário de Parnaso</i>	
3.1. Equação imortalista e configuração autoral	187
3.2. Um esboço de teoria artística transcendente	189
3.2.1. Inspiração e espiritismo	195
3.3. Chico Xavier e a psicografia	202
3.4. Literatura e persuasão	213
<i>Bibliografia</i>	223
<i>Anexo – Relação dos poetas da obra de Chico Xavier</i>	231

Resumo

O livro de poemas mediúnicos *Parnaso de além-túmulo*, do médium mineiro Francisco Cândido Xavier (Chico Xavier), composto por 259 poemas atribuídos a 56 poetas brasileiros e portugueses, é o objeto de estudo desta dissertação. A intenção do trabalho é levantar algumas questões, do interesse da teoria literária, suscitadas por esse tipo de literatura, como a autoria, o pastiche, o estilo, os limites do literário. A dissertação é formada por três capítulos. O primeiro trata do histórico das edições de *Parnaso*; dos poetas apresentados como os autores espirituais; dos conteúdos da antologia e das repercussões de *Parnaso* no meio espírita e na imprensa em geral.

O segundo capítulo é formado por cinco estudos que procuram verificar, a partir de algumas referências críticas, que tipos de pontos em comum existem entre poemas de *Parnaso* e a obra de autores a quem são atribuídos. Para essa análise, selecionei um *corpus* de cinco poetas: três portugueses, João de Deus, Antero de Quental e Guerra Junqueiro, e dois brasileiros, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos. Os resultados desses cotejos sugerem que os poemas de *Parnaso* não seriam o produto de uma simples imitação literária.

O último capítulo, à guisa de conclusão, é um desdobramento dos resultados obtidos nas duas primeiras partes do trabalho. Intitulado “O contexto literário de *Parnaso*”, estudam-se neste capítulo os seguintes temas: a configuração autoral e a intenção probatória da antologia; alguns pressupostos do entendimento espírita de arte; a inspiração literária e o espiritismo; Chico Xavier e a psicografia e, por fim, os propósitos persuasivos da literatura espírita.

Summary

Francisco Cândido Xavier's book of mediumistic poems, *Parnaso de além-túmulo* [Parnassus Beyond the Tomb], containing 259 works attributed to 56 Brazilian and Portuguese poets, is discussed in this dissertation within such categories relevant to Literary Theory as authorship, pastiche, style and the limits of literary genre. The first chapter of three that make up the dissertation analyzes the publication history of *Parnaso* and the content of the various editions, the poets represented in the anthology as spiritual authors, in addition to the repercussions of publication within the Spiritist community and the press in general.

The second chapter consists of five studies that on the basis of the critical bibliography attempt to ascertain the commonalities between the works of the poets and the poems of *Parnaso*. A corpus was selected from the works of three Portuguese poets (João de Deus, Antero de Quental e Guerra Junqueiro) and two Brazilians (Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos). The analysis suggests that the poems of the anthology are not a product of simple literary imitation.

The final chapter presents certain implications of the analysis. Entitled, "The Literary Context of Parnassus," the following questions are taken up: configurational aspects of authorship and the probative intentions of the anthology; presuppositions for a Spiritist understanding of art; literary inspiration and Spiritism; Chico Xavier and psychography; and, to conclude, persuasive elements in Spiritist literature.

Introdução

A literatura espírita, produzida fartamente no Brasil, é um fenômeno de importância não apenas religiosa: faz parte da vida cultural e editorial brasileira. Como referência de sua produção e circulação, tome-se o caso do maior médium psicógrafo de obras espíritas do mundo, Chico Xavier. Ele tem mais de 400 livros publicados, alguns deles traduzidos para dezenas de línguas; sua obra mais vendida, *Nosso lar*¹, já ultrapassou a tiragem de 1 milhão de exemplares.

O Brasil possui o título de maior celeiro mundial na produção de literatura espírita², a qual abrange diversos gêneros e assuntos: são romances, contos, crônicas, poemas, mensagens, obras de referência, literatura infantil, que abordam temas ligados à arte, ciência, educação, filosofia, história, religião etc. Os livros são escritos por estudiosos do espiritismo ou por médiuns, que atribuem as obras aos chamados autores espirituais. Entre os tópicos mais constantes, esses livros buscam difundir os valores cristãos e espíritas e procuram demonstrar a imortalidade do espírito e a existência de mundos espirituais.

A produção mediúnica de Chico Xavier — conhecido nacionalmente por sua atuação como líder espiritual — causou alarde no meio literário brasileiro nos anos 30 e 40. O principal acontecimento que gerou discussão acerca de seus textos psicografados, além do lançamento de *Parnaso de além-túmulo*, foi o caso Humberto de Campos. Entre os anos de 1937 e 1943, a Federação Espírita Brasileira (FEB) publicou cinco livros psicografados por Chico Xavier e atribuídos ao espírito Humberto de Campos³. Essas obras obtiveram grande sucesso de público, superando as vendas dos livros do próprio autor publicados pela W. M. Jackson. Em 1944, a viúva do escritor maranhense, Catarina Vergolino de Campos, entrou com uma ação judicial contra o médium e a FEB. Ela pedia que o Ministério Público julgasse se os livros psicografados eram de fato de autoria de seu falecido marido e, caso confirmada esta hipótese, se os herdeiros teriam ou não direitos autorais sobre tais obras. A

¹ Obra psicografada, atribuída ao espírito André Luiz, cuja 1ª edição é de 1944.

² Iniciado na França, na segunda metade do século XIX, o espiritismo “transferiu-se” para o Brasil no século XX, por questões que merecem ser investigadas.

³ São eles: *Crônicas de além-túmulo* (1937), *Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho* (1938), *Novas mensagens* (1940), *Boa Nova* (1941) e *Reportagens de além-túmulo* (1943).

peculiaridade da ação, provavelmente a única do gênero no mundo, colocou à tona o assunto e provocou uma acirrada discussão no meio intelectual a respeito da psicografia de Chico Xavier. Embora a contragosto, a Academia Brasileira de Letras, à qual pertencia Humberto de Campos, transformou-se num dos palcos do debate⁴.

Terminado o processo, cujo veredicto indeferiu o pedido da viúva (os direitos de uma pessoa findam com sua morte), o tema quase deixou de ser discutido, provavelmente por causa do incômodo suscitado pela literatura mediúnica, que carrega consigo um forte estigma religioso, apesar de suas pretensões estéticas, em alguns casos. Foi o componente literário, por exemplo, que possibilitou o referido caso jurídico. Contudo, percebe-se que essa intersecção entre religião e literatura gera, de antemão, receios e dificuldades quanto aos limites entre os dois domínios.

Resguardados esses impedimentos iniciais, nota-se que o tipo de inserção literária característico de certas obras mediúnicas, isto é, a apresentação de textos inéditos cujos supostos autores são literatos que já morreram, é bastante fecundo para a teoria literária, pois oferece rico material para a análise de temas como a autoria, o pastiche, a originalidade, os limites do literário etc. Por vezes abordadas em artigos e crônicas de jornais, por escritores e intelectuais que normalmente reconhecem seu valor estético, algumas obras mediúnicas representam um fato literário cujo vulto merece apreciação.

Outro forte indício da propriedade literária e da riqueza teórica de determinadas obras mediúnicas são os admiráveis resultados da audaciosa publicação *O avesso de um Balzac contemporâneo* (1995), de Osmar Ramos Filho. Trata-se do primeiro livro na história a investigar sob diversos ângulos um romance mediúnico, escrito pelo brasileiro Waldo Vieira⁵, para cotejá-los, minuciosamente, com a obra completa do pretendido autor espiritual: o francês Honoré de Balzac.

A poesia mediúnica é um dos destaques da literatura espírita. Títulos como *Antologia dos imortais*, *Antologia do mais além*, *O Espírito de Cornélio Pires*, *Parnaso de além-túmulo*, *Poetas redivivos*, *Sonetos de vida e luz*, *Trovadores do além*, *Trovas do outro mundo*, *Volta Bocage* são exemplos de algumas obras de poesia dignas de atenção. Nestes

⁴ Para maiores informações sobre o caso Humberto de Campos, ver: TIMPONI. *A Psicografia ante os tribunais* e BERTOLLI FILHO. “O quase silêncio da história: a literatura espírita e a crítica literária brasileira.”

⁵ Trata-se do livro *Cristo espera por ti*, escrito em 1964, em língua portuguesa.

livros, os poemas são atribuídos a centenas de poetas, quase todos de língua portuguesa, alguns de renome, outros menos conhecidos, principalmente dos séculos XIX e XX.

Com o intuito de iniciar uma discussão sobre as questões literárias que o tema envolve, esta dissertação analisa a antologia *Parnaso de além-túmulo* (1932), de Chico Xavier, o primeiro livro publicado pelo médium. De início, a obra era formada por um conjunto de 60 poemas atribuídos a 14 poetas brasileiros e portugueses. A cada edição, porém, o livro foi incorporando novas composições e novos poetas, até que em sua 6ª edição (1955), estabilizou-se com 259 poemas atribuídos a 56 autores.

Capítulo 1 — Parnaso de além-túmulo: temas iniciais

1.1. A questão das edições

1.

O livro de poemas mediúnicos *Parnaso de além-túmulo*, de Francisco Cândido Xavier (1910⁶), foi lançado em julho de 1932 pela Federação Espírita Brasileira (FEB). O volume enfeixava 60 poemas, cuja autoria era atribuída a nove poetas brasileiros — Augusto dos Anjos, Auta de Souza, Bittencourt Sampaio, Casimiro de Abreu, Casimiro Cunha, Castro Alves, Cruz e Sousa, Pedro de Alcântara e Sousa Caldas —, quatro portugueses — Antero de Quental, Guerra Junqueiro, João de Deus e Júlio Diniz — e um poeta anônimo denominado “Um desconhecido”. Antecediam os poemas um prefácio de Manuel Quintão, responsável pela publicação de *Parnaso*, e uma apresentação em que Chico Xavier fazia uma síntese biográfica sua e explicava a gênese dos poemas da antologia.

Três anos depois, saía a 2^a edição de *Parnaso*, quase que triplicada: eram 173 poemas, atribuídos a 32 autores: além dos já citados, havia agora mais alguns nomes ilustres em meio a outros pouco conhecidos ou mesmo anônimos: A. G., Amadeu (?) (*sic*), António Nobre, Artur Azevedo, B. Lopes, Batista Cepelos, Cármen Cinira, Emílio de Menezes, Fagundes Varela, Hermes Fontes, José Duro, Juvenal Galeno, Luiz Guimarães Júnior, Marta, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Raul de Leoni e Valado Rosas. Incluíram-se também um “Pró-forma (para a 2^a edição)”, no qual Manuel Quintão rebate as críticas de religiosos e intelectuais feitas a *Parnaso*, e um texto psicografado por Chico Xavier, atribuído ao escritor Humberto de Campos, que comenta brevemente a antologia e faz referência a crônicas sobre *Parnaso*, escritas em 1932 pelo escritor maranhense, de cujo ponto de vista afirma agora discordar.

Além do grande aumento do volume do livro, apareceram pequenas modificações em alguns poemas; por exemplo, no poema “Homo”, da seção Augusto dos Anjos, o verso da 1^a edição

⁶ Segundo Luciano Napoleão da Costa e Silva, Chico Xavier teria nascido em 1911. SILVA, *Nosso amigo Chico Xavier*, p. 13.

“O homem era o producto abstruso da ânsia”
foi modificado, por questão de ajuste da métrica, para

“O homem era o fruto abstruso da ânsia”.

Mas a 2ª edição também apresentava erros tipográficos, tais como a exclusão de versos e grafia equivocada (*vêem* em vez de *vêm*, por exemplo); o fim do poema “Aves e anjos”, atribuído a Júlio Diniz, que era

“Sorrindo...

Cantando...”

veio

“Sorrindo...

Sorrindo...”

Em 1939, novamente aumentada, era lançada a 3ª edição de *Parnaso*. O volume era composto por 199 poemas, atribuídos a 38 poetas: os seis novos nomes eram os de Alphonsus de Guimaraens, Antônio Torres, Augusto de Lima, Belmiro Braga, José Silvério Horta (Monsenhor Horta) e Rodrigues de Abreu. Mais um texto de Manuel Quintão foi incluído, “Em 3ª edição”, o qual trata dos novos autores presentes nesta edição e descarta a aventada hipótese de que os poemas de *Parnaso* seriam apenas pastiches⁷.

O cotejo da 2ª com a 3ª edição revela várias mudanças significativas nos poemas. Por exemplo, ao verso

“Seu bacharel e meigo enamorado”,

preferiu-se

“Bacharel delambido e enamorado”,

do poema “Miniaturas da sociedade elegante”, atribuído a Artur Azevedo; no mesmo poema, o verso

“Sua esposa beijava o seu amigo”

foi substituído por

“Viu que a esposa beijava um seu amigo”.

Para acertar a métrica, o verso

⁷ Pastiche: “obra que imita servilmente a outra, ou mistura canhestramente trechos de várias procedências. De sentido pejorativo, corresponde, até certo ponto, à paródia.” MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 389.

“Tanto desânimo e tantas desventuras”

do soneto “Contrastes”, atribuído a Auta de Souza, foi substituído por

“Tal desalento e tantas desventuras”.

No poema de versos livres “Mãe das mães”, da seção Marta, optou-se pelo verso mais conciso

“Vertidos na corola imensa das dores”,

para substituir o enorme

“Vertidos na corola imensa da rosa cheia de espinhos da vida”.

A 4ª edição da antologia saiu em 1944. Aumentara para 248 poemas, atribuídos a 47 poetas. O grupo dos novos autores era constituído por Abel Gomes, Albérico Lobo, Alberto de Oliveira, Alma Eros, Amaral Ornellas, Cornélio Bastos, Gustavo Teixeira, Lucindo Filho e Luiz Murat. O livro também recebeu mais um texto de Manuel Quintão, “Em 4ª edição”, que comenta as impressões de Agrippino Grieco sobre a produção literária de Chico Xavier, cuja veloz escrita psicográfica o crítico presenciara em uma sessão mediúnica realizada em Belo Horizonte, em julho de 1939.

Observam-se novamente outras alterações nos versos de *Parnaso*. Em poemas atribuídos a Augusto dos Anjos, houve mudança na escolha vocabular: o verbo *evoluir* foi substituído pelo *evolver*. No poema “Vozes de uma sombra”, o verso

“Sei que evoluí e sei que sou oriundo”

foi modificado para

“Sei que evolvi e sei que sou oriundo”,

ou o no poema “Evolução”, preferiu-se agora

“Veríamos o evolver dos elementos”

ao anterior

“Veríamos o evoluir dos elementos”.

O alexandrino do poema “O padre João”, atribuído a Guerra Junqueiro,

“Oh igreja! não tens a idéia que eu sonhava”

estava imperfeito:

“Oh! igreja! não possúes a idéia que eu sonhava”.

A quantidade mais significativa de reparos foi observada em poemas atribuídos a João de Deus, seja para mudar os acentos dos versos, como no poema “O mau discípulo”: de

“Torne-se egoísta”

para

“Se torne egoísta”,

seja para ajustar o número de sílabas em muitos versos, como no poema “Lamentos do órfão”: de

“A minha mãe bôa e querida?” para

“Minha mãezinha boa e querida?”,

ou no poema “A Fortuna”: de

“Altiva e rude esconde a mão”

para

“Que altiva e rude lhe esconde a mão”.

Apenas um ano depois, em 1945, foi lançada a 5ª edição de *Parnaso*. Pelo que pude apurar, por meio do livro *50 anos de Parnaso*, de Clóvis Ramos, pois não obtive exemplar desta edição, não houve acréscimo no número de seções da antologia. Quanto ao número de poemas, houve ou a permanência dos 248 ou o acréscimo de um poema, atribuído a Olavo Bilac.

A maior e definitiva revisão nos poemas de *Parnaso* se deu na 6ª edição, lançada em 1955. Na página de apresentação do livro, havia uma indicação curiosa: *6ª edição — Revista e ampliada pelos Autores espirituais*. Nela, houve a novidade de cinco poemas serem eliminados do livro. São eles: “A dor”, “Número infinito”, “Guerra” e “No crepúsculo da civilização”, da seção Augusto dos Anjos, e “Contra a besta apocalíptica”, da seção Guerra Junqueiro. Dava-se a entender que todos os autores eram bem-vindos na antologia, mas nem todos os poemas. No início do livro, permaneceram apenas o prefácio de Manuel Quintão (da 1ª edição), a apresentação de Chico Xavier e o texto psicografado atribuído a Humberto de Campos, de modo que não houve uma justificativa em nome da editora ou de Chico Xavier para a eliminação dos cinco poemas. Incluíram-se mais quinze poemas e mais nove autores: Alfredo Nora, Alvarenga Peixoto, Álvaro Teixeira de Macedo,

Edmundo Xavier de Barros, J3sus Gonçalves, Jos3 do Patroc3nio, Le3ncio Correia, Luiz Pistarini e M3cio Teixeira.

Das v3rias mudanças entre a 5^a e a 6^a edi3o, pode-se destacar, por exemplo, o reparo no poema “Supremo engano”, da se3o Antero de Quental. O verso

“Antegozei, somente, em minhas dores

A paz livre de treva e de esplendores”

trazia uma falha pela escolha da palavra *esplendores*, que contraria a id3ia que se quer expressar. A passagem foi modificada para:

“Antegozei, somente, em minhas dores

A paz livre de trevas e pavores”.

Na mesma se3o, no soneto III, do poema “Depois da morte”, uma palavra foi trocada para que um cac3fato fosse eliminado. O verso da 5^a edi3o

“Sobre o problema *magno*, insol3vel”

foi mudado para

“Sobre o problema tr3gico, insol3vel”,

o que t3mb3m provocou uma elis3o (o, i), para a leitura do verso. No soneto II do j3 mencionado “Homo”, houve mudanças substanciais. Os versos

“Vendo o h3mus que as pr3prias v3rtebras come,

Devorar com atra e h3rrida, 3rdega fome,”

foram reescritos para

“Vendo a terra que os pr3prios ossos come,

Horrente a devorar com sede e fome”.

O verso do soneto “Noutras eras”, atribuído a Cruz e Sousa,

“Eu marchei pelas estradas fl3reas”

vinha com problema de m3trica. Ele foi corrigido para

“T3mb3m marchei pelas estradas fl3reas”.

No j3 citado poema “O padre Jo3o”, os versos

“Tu, que esqueces a alma e endeusas a mat3ria,

Que transformas o padre em trapo de mis3ria,”

foram mudados para

“Torturas a verdade, endeusas a mat3ria,

E transformas o padre em trapo de miséria,”.

No primeiro dos “Sonetos”, atribuídos a Raimundo Correia, o verso

“Da dor que rouba a ilusão, a graça,”

foi alterado para

“Da dor que lhe envenena o sonho e a graça,”.

Depois da 6ª edição, muito pouco foi modificado até que se chegasse à edição definitiva — a 9ª —, que é composta dos mesmos 259⁸ poemas atribuídos aos 56 autores. A maior parte desses ajustes se referia a erros tipográficos ainda presentes na 6ª edição. Atualmente (2001), *Parnaso* está na 14ª edição, totalizando uma tiragem de oitenta mil exemplares.

A tabela abaixo apresenta a relação das seções de autores nas seis primeiras edições de *Parnaso*.

1ª edição (1932)	2ª edição (1935)	3ª edição (1939)	4ª edição (1944)	5ª edição (1945)	6ª edição (1955)
			Abel Gomes	Abel Gomes	Abel Gomes
	A. G.	A. G.	A. G.	A. G.	A. G.
			Albérico Lobo	Albérico Lobo	Albérico Lobo
			Alberto de Oliveira	Alberto de Oliveira	Alberto de Oliveira
					Alfredo Nora
		Alphonsus de Guimaraens	Alphonsus de Guimaraens	Alphonsus de Guimaraens	Alphonsus de Guimaraens
			Alma Eros	Alma Eros	Alma Eros
					Álvaro Teixeira de Macedo
	Amadeu (?)	Amadeu (?)	Amadeu (?)	Amadeu (?)	Amadeu (?)
			Amaral Ornellas	Amaral Ornellas	Amaral Ornellas
Antero de Quental	Antero de Quental	Antero de Quental	Antero de Quental	Antero de Quental	Antero de Quental
	António Nobre	António Nobre	António Nobre	António Nobre	António Nobre

⁸ Considerados apenas pelos títulos, tal como se estabeleceu, são 259 os poemas. Porém, no caso dos sonetos, um título às vezes enfeixa mais que um poema. Isso acontece nas seções Antero de Quental, Artur Azevedo, Augusto dos Anjos, B. Lopes, Batista Cepelos e Raimundo Correia. Se a conta incluir esse acréscimo, o número de poemas da antologia corresponderá a 269.

		Antônio Torres	Antônio Torres	Antônio Torres	Antônio Torres
	Artur Azevedo	Artur Azevedo	Artur Azevedo	Artur Azevedo	Artur Azevedo
		Augusto de Lima	Augusto de Lima	Augusto de Lima	Augusto de Lima
Augusto dos Anjos	Augusto dos Anjos	Augusto dos Anjos	Augusto dos Anjos	Augusto dos Anjos	Augusto dos Anjos
Auta de Souza	Auta de Souza	Auta de Souza	Auta de Souza	Auta de Souza	Auta de Souza
	B. Lopes	B. Lopes	B. Lopes	B. Lopes	B. Lopes
	Batista Cepelos	Batista Cepelos	Batista Cepelos	Batista Cepelos	Batista Cepelos
		Belmiro Braga	Belmiro Braga	Belmiro Braga	Belmiro Braga
Bittencourt Sampaio	Bittencourt Sampaio	Bittencourt Sampaio	Bittencourt Sampaio	Bittencourt Sampaio	Bittencourt Sampaio
	Cármén Cinira	Cármén Cinira	Cármén Cinira	Cármén Cinira	Cármén Cinira
Casimiro Cunha	Casimiro Cunha	Casimiro Cunha	Casimiro Cunha	Casimiro Cunha	Casimiro Cunha
Casimiro de Abreu	Casimiro de Abreu	Casimiro de Abreu	Casimiro de Abreu	Casimiro de Abreu	Casimiro de Abreu
Castro Alves	Castro Alves	Castro Alves	Castro Alves	Castro Alves	Castro Alves
			Cornélio Bastos	Cornélio Bastos	Cornélio Bastos
Cruz e Sousa	Cruz e Sousa	Cruz e Sousa	Cruz e Sousa	Cruz e Sousa	Cruz e Sousa
					Edmundo Xavier de Barros
	Emílio de Menezes	Emílio de Menezes	Emílio de Menezes	Emílio de Menezes	Emílio de Menezes
	Fagundes Varela	Fagundes Varela	Fagundes Varela	Fagundes Varela	Fagundes Varela
Guerra Junqueiro	Guerra Junqueiro	Guerra Junqueiro	Guerra Junqueiro	Guerra Junqueiro	Guerra Junqueiro
			Gustavo Teixeira	Gustavo Teixeira	Gustavo Teixeira
	Hermes Fontes	Hermes Fontes	Hermes Fontes	Hermes Fontes	Hermes Fontes
					Alvarenga Peixoto
					Jésus Gonçalves
João de Deus	João de Deus	João de Deus	João de Deus	João de Deus	João de Deus
					José do

					Patrocínio
	José Duro	José Duro	José Duro	José Duro	José Duro
		José Silvério Horta	José Silvério Horta	José Silvério Horta	José Silvério Horta
Júlio Diniz	Júlio Diniz	Júlio Diniz	Júlio Diniz	Júlio Diniz	Júlio Diniz
	Juvenal Galeno	Juvenal Galeno	Juvenal Galeno	Juvenal Galeno	Juvenal Galeno
					Leôncio Correia
			Lucindo Filho	Lucindo Filho	Lucindo Filho
	Luiz Guimarães Júnior	Luiz Guimarães Júnior	Luiz Guimarães Júnior	Luiz Guimarães Júnior	Luiz Guimarães Júnior
			Luiz Murat	Luiz Murat	Luiz Murat
					Luiz Pistarini
	Marta	Marta	Marta	Marta	Marta
					Múcio Teixeira
	Olavo Bilac	Olavo Bilac	Olavo Bilac	Olavo Bilac	Olavo Bilac
Pedro de Alcântara	Pedro de Alcântara	Pedro de Alcântara	Pedro de Alcântara	Pedro de Alcântara	Pedro de Alcântara
	Raimundo Correia	Raimundo Correia	Raimundo Correia	Raimundo Correia	Raimundo Correia
	Raul de Leoni	Raul de Leoni	Raul de Leoni	Raul de Leoni	Raul de Leoni
		Rodrigues de Abreu	Rodrigues de Abreu	Rodrigues de Abreu	Rodrigues de Abreu
Sousa Caldas	Sousa Caldas	Sousa Caldas	Sousa Caldas	Sousa Caldas	Sousa Caldas
Um desconhecido	Um desconhecido	Um desconhecido	Um desconhecido	Um desconhecido	Um desconhecido
	Valado Rosas	Valado Rosas	Valado Rosas	Valado Rosas	Valado Rosas

Cada uma das seções de *Parnaso* é antecedida por uma apresentação do autor a quem os poemas são atribuídos, feita por Manuel Quintão, e de uma ilustração, quase sempre do rosto do poeta. Os poetas anônimos, ou cujo rosto não seja conhecido, são representados por desenhos, por exemplo, de alguns livros, uma harpa, uma pena e um tinteiro⁹. O uso apenas de ilustrações ficou padronizado a partir da 9ª edição da antologia.

⁹ Com exceção de Múcio Teixeira, cuja foto aparecia até a 8ª edição e, depois, foi substituída pelo desenho de alguns livros — o mesmo que ilustra a seção Álvaro Teixeira de Macedo. Aliás, três desenhos se repetem, ilustrando seis seções.

Antes disso, havia também algumas fotos dos escritores. A apresentação, na maior parte das vezes, em poucas linhas, indica o local e a data de nascimento e de morte do poeta e uma ou outra característica marcante de sua vida ou de sua obra. Vale notar que a causa da morte dos poetas só é mencionada em caso de suicídio, pois isto é considerado relevante para a leitura dos poemas de tais seções. Na escrita das apresentações, prefere-se o verbo *desencarnar* ao *morrer*; chega-se a usar *falecer*, mas também aparece um brando *desprender-se*: “Catarinense. Funcionário público, [Cruz e Sousa] encarnou em 1861 e desprendeuse em 1898, no Estado de Minas (...).”¹⁰

Em alguns casos, há somente uma ilustração e o nome do poeta. Isso ocorre com quatro dos autores anônimos e com a seção José Silvério Horta, sobre o qual, provavelmente, Manuel Quintão não conseguira referências. Existe, porém, um comentário sobre a poeta anônima Marta. Acredita-se que a autora não pôde ou não quis se identificar. Sua inclusão na antologia é justificada pela “magnitude do seu estro”.¹¹

Certas observações sobre os poemas mediúnicos aparecem algumas vezes. Considera-se, por exemplo, que os poemas da seção Auta de Souza reproduzem perfeitamente o estilo simples e triste da autora de *Horto*. Apreciação semelhante é dada para os poemas atribuídos a João de Deus, cuja suavidade e ritmo poéticos estariam presentes em *Parnaso*. Na apresentação de Sousa Caldas, Quintão escreve que Chico Xavier devia ignorar o fato de a tradução dos *Salmos de David* ser a mais apreciada de suas obras poéticas. Isso porque, dos três poemas desta seção, há uma versão do “Salmo 12” e outra do “Salmo 18”.

Houve mudanças na apresentação de Guerra Junqueiro. Até a 5ª edição, lia-se o seguinte trecho: “Notável, sobretudo, pela sua hostilidade à Igreja de Roma, vemos por sua produção de agora, que os anos do além-túmulo não lhe alteraram a sadia e lúcida mentalidade, nas mesmas diretrizes.” Preferiu-se, porém, da 6ª edição em diante, amenizar o confronto com o catolicismo. Assim, o trecho foi alterado para: “Notável, sobretudo, pela sua veia combativa e satírica, (...)”.¹² Ademais, desta seção, um ácido poema sobre a Igreja, “Contra a besta apocalíptica”, foi suprimido da antologia.

¹⁰ XAVIER. *Parnaso de além-túmulo*, 14ª ed., p. 229.

¹¹ *Ibidem*, p. 381.

¹² *Ibidem*, p. 263.

2.

Para justificar as modificações ocorridas nas edições de *Parnaso*, dois livros são fundamentais: *Testemunhos de Chico Xavier*, de Suely Caldas Schubert, e *50 anos de Parnaso*, de Clóvis Ramos. O primeiro traz a correspondência de Chico Xavier para Antônio Wantuil de Freitas, ex-presidente da FEB; o outro é uma tentativa de explicar as razões para a supressão de alguns poemas de *Parnaso* e para a última grande revisão que o livro sofreu, da 5ª para a 6ª edição. O artigo “Nos bastidores do *Parnaso de além-túmulo*”, de Francisco Thiesen, outro ex-presidente da FEB, também deve ser considerado.

Antes de examinar essa bibliografia, faz-se necessária uma apresentação: o nome que com mais constância acompanha Chico Xavier é o do espírito Emmanuel. Segundo o médium mineiro, em 1931 Emmanuel se tornou seu conhecido, apresentando-se como seu “orientador espiritual”; ele seria o principal responsável pela obra mediúnica de Chico Xavier. Perguntado sobre seu encontro com Emmanuel, o médium respondeu:

Preliminarmente devo afirmar que, a meu ver, tive três períodos distintos em minha vida mediúnica. O primeiro, de completa incompreensão para mim, é aquele, dos cinco anos de idade, quando via minha mãe desencarnada, a proteger-me, até os dezessete anos, época em que me via sob a influência de entidades felizes e infelizes, até que a Doutrina Espírita, por misericórdia do Senhor, penetrou nossa casa, em maio de 1927; o segundo período foi, sem dúvida, de aprendizagem e ensaios, de 1927 a 1931, no qual psicografei centenas de mensagens que os Benfeitores Espirituais, mais tarde, determinaram fossem inutilizadas porque, na opinião deles, essas mensagens eram esboços e exercícios de entidades diversas que, caridosamente, me adestravam para as tarefas em perspectiva; o terceiro período começou com a presença de nosso abnegado Emmanuel, que, em 1931, assumiu o encargo de orientar todas as atividades mediúnicas, em que me encontro de 1931 até agora. Quero admitir que, desse tempo, até hoje, vivo num período de mediunidade dirigida. Emmanuel somente apareceu em minha experiência mediúnica, em 1931, quando atingi a maioridade física.¹³

Segundo Thiesen, foi Emmanuel o responsável pela formação de *Parnaso*. A última grande revisão da antologia é atribuída por Thiesen aos autores espirituais:

Emmanuel ia comandando a formação do livro. Até à 5ª edição ele teve aumentado seu número de poesias (...).

¹³ BARBOSA, *No mundo de Chico Xavier*, p. 119.

Porém, num certo momento, e isso lá pela altura de 1954, quando circulava a 5ª edição, o “Parnaso” foi considerado *adulto* e decidida, num esforço entre os dois planos, a execução de sua textualidade definitiva.

Foi assim que, com a 6ª edição, revista e ampliada pelos Autores Espirituais, o “Parnaso de além-túmulo” ficou acrescido de característico incomum, único no gênero pelo seu vulto inusitado: não mais apenas o da ampliação, agora definitiva na parte mediúnica da obra, mas o da *revisão* pelos Espíritos!¹⁴

Sugere-se, assim, que Emmanuel indicava a Chico Xavier quais dentre os poemas psicografados deveriam ser incluídos na antologia, que, segundo a metáfora organicista de Thiesen, tornara-se “adulta” com seus vinte e poucos anos.

Haveria, para Thiesen, um projeto de obra — embora não explicado — que ganharia um contorno mais bem definido com a organização definitiva da 6ª edição:

Houve aumento de páginas, novos colaboradores, mas ocorreram também supressões de algumas unidades (sonetos)¹⁵. É que, com a 6ª edição, a obra passou a obedecer a delineamentos estruturais de globalidade unificada, e isso exigiu modificações de variada gama em centenas de versos, estrofes, sonetos, poemas...

Na oportunidade, a Editora da FEB encaminhou ao médium um exemplar da 5ª edição. Emmanuel, representando os Autores Espirituais, sugeriu emendas, supressões e inclusões de poesias. Chico Xavier tudo anotou, do próprio punho, às margens das páginas revisadas. E antes, ainda, de levada ao prelo a nova edição revista e ampliada, outras emendas iam sendo convencionadas através da troca de correspondência entre a Federação Espírita Brasileira, no Rio, e o médium, em Pedro Leopoldo.

Seguiram-se as 7ª e 8ª edições, em que erros tipográficos foram corrigidos, como ocorre nas reedições em geral.¹⁶

Observe-se que fica uma dúvida: no trecho anteriormente citado, Thiesen dissera que couberam aos autores espirituais as revisões nos poemas. Na passagem acima, porém, ele escreve que, além das supressões e inclusões de poemas, Emmanuel também sugeriu “emendas”.

¹⁴ THIESEN, “Nos bastidores do ‘Parnaso de além-túmulo’”. *Reformador*, setembro de 1973, p. 263.

¹⁵ “Contra a Besta Apocalíptica”, presente na seção Guerra Junqueiro até a 5ª edição, não é um soneto. É um poema composto por quatro estrofes de quatro versos.

¹⁶ THIESEN, *op. cit.*, p. 264.

O livro de Clóvis Ramos traz informações sobre os cinco poemas excluídos de *Parnaso*, a partir de uma consulta ao exemplar da 5ª edição no qual constam as anotações de Chico Xavier, indicando os reparos nos poemas e as supressões.

Quanto à seção de poemas atribuídos a Augusto dos Anjos, lia-se à margem do poema “Guerra” o recado de Chico Xavier para o presidente da FEB: “Wantuil, Emmanuel é de parecer que devemos retirar esta página, para evitar muita repetição do mesmo tema. Chico.”¹⁷ Este pedido de Emmanuel revela a importância dada aos conteúdos dos poemas e o critério de uma provável distribuição de determinados temas ao longo das páginas de *Parnaso*.

Com a mesma justificativa da repetição temática, pede-se para ser retirado o poema “No crepúsculo da civilização”. Chico Xavier escreve: “Wantuil, ainda aqui o nosso amigo é de parecer devemos retirar a página, para não repetir o tema demasiado.”¹⁸

Sem especificar o motivo da supressão, ao lado do poema “A dor”, lia-se: “Wantuil: apesar de revisto, segundo Emmanuel, devemos retirar este soneto do livro. Chico.”¹⁹

Não se soube, porém, qual a razão para a retirada de “Número infinito” — poema que dialoga com “O último número”, de Augusto dos Anjos, e cuja supressão mais polêmicas gerou no meio espírita —, porque, segundo Clóvis Ramos, o recado de Chico Xavier estaria ilegível: “Em ‘Número infinito’, não deu para ler nada.”²⁰ Ora, o livro *50 anos de Parnaso* foi a resposta da Federação Espírita Brasileira a um artigo de J. Herculano Pires, que conferia à FEB a responsabilidade pela eliminação de “Número infinito”. Porém, embora seja atribuída a Emmanuel a decisão de suprimir este soneto, permaneceu oculta a justificativa para tal.

No recado de Chico Xavier, para pedir a supressão do poema “Contra a besta apocalíptica”, atribuído a Guerra Junqueiro, não se explicou o porquê da decisão. No final da página deste poema, lia-se: “Wantuil: Emmanuel é de opinião que devemos retirar esta página do livro.” Sobre essa eliminação, Clóvis Ramos emite sua opinião:

¹⁷ RAMOS, *50 anos de Parnaso*, p. 92.

¹⁸ *Ibidem*, p. 93.

¹⁹ *Ibidem*, p. 92.

²⁰ *Ibidem*, p. 93.

E devia mesmo. A violência da linguagem de Junqueiro contra o dogma inquisitorial, o concílio, lembrando o *bornal dos trinta dinheiros* (o grifo é nosso), aludindo ao “mercador do altar”, são versos que realmente identificam o poeta de Freixo de Espada à Cinta, do querido Portugal, poeta que sofreu grande influência de Victor Hugo e usou o seu talento no combate ao catolicismo. Hoje — estamos convictos disso —, o autor de *A Musa em Férias* e de *Os Simples* não escreveria assim.²¹

O parecer apresentado não colabora muito para o entendimento da supressão. O mesmo motivo poderia justificar a eliminação de outros poemas da seção Guerra Junqueiro, como “A um padre” e “Um quadro da Quaresma”, que não são mais brandos no anticlericalismo. Afora esse tipo de lacuna, a função do livro de Clóvis Ramos era deixar claro que, ao suprimir os cinco poemas, a FEB apenas cumpria os pedidos de Emmanuel.

No livro *Testemunhos de Chico Xavier*, de Suely Caldas Schubert, as cartas de Chico Xavier a Antônio Wantuil de Freitas são seguidas por comentários de Schubert. Em algumas dessas cartas, Chico Xavier trata das revisões de *Parnaso*.

Quanto aos livros de Chico Xavier escritos no período em que Wantuil era presidente da FEB, consta que era este quem lia os originais e os revisava. Normalmente, após a revisão, o livro voltava para o médium, que pedia a palavra final de Emmanuel.

Em carta de 03-05-1947, Chico Xavier se refere à revisão de *Parnaso*, à época na 5ª edição. O trabalho seria feito em conjunto. Diz a carta:

(...) Grato pelos teus apontamentos alusivos ao “Parnaso” para a próxima edição. Faltam-me competência e possibilidade para cooperar numa revisão meticulosa, motivo pelo qual o teu propósito de fazer esse trabalho com a colaboração do nosso estimado Dr. Porto Carreiro é uma iniciativa feliz. Na ocasião em que o serviço estiver pronto, se puderes me proporcionar a “vista ligeira” de um volume corrigido, ficarei muito contente, pois isso dará oportunidade de ouvir os Amigos Espirituais, em algum ponto de maior ou menor dúvida. Há uma poesia, sobre a qual sempre pedi socorro, mas continua imperfeita desde a primeira edição. É aquela “Aves e Anjos” (...). Ela termina assim: “Sorrindo... Cantando...” e não “Sorrindo... Sorrindo...”²², como vem sendo impresso.²³

²¹ *Ibidem*, pp. 101-2.

²² Na verdade, a forma correta consta da 1ª edição de *Parnaso*; o equívoco advém a partir da 2ª edição, e é corrigido na 6ª.

²³ SCHUBERT, *Testemunhos de Chico Xavier*, p. 143.

Mais de dois anos depois, em carta de 15-12-1949, Chico Xavier informa a Wantuil o início da revisão de *Parnaso*:

Gratíssimo pelas notícias dos livros em reedição. Comecei a revisão do ‘Parnaso’ com a assistência dos nossos amigos espirituais para mandar-te em breve.²⁴

O médium, em carta de 28-05-1953, demonstra de novo grande confiança em Wantuil ao escrever sobre a revisão de *Parnaso*, ainda em curso. Fala-se, pela primeira vez, na intenção de eliminar alguns poemas do livro. Eis o trecho:

Vou trabalhar na revisão final do ‘Parnaso’, sob a orientação de Emmanuel e de outros amigos. Espero enviar-te o volume, que se encontra comigo, há tempos, em breves dias. Ficas com a liberdade de aprovar ou não as sugestões que foram apresentadas daqui. Considero igualmente contigo que o ‘Parnaso’ está muito volumoso, mas se eu pudesse votar por alguma alteração, votaria pela supressão de algumas poesias, sem substituição. Assim, o livro ficaria num tamanho mais agradável. Concordas? A escolha das produções a serem afastadas dependeria de tua revisão. Organizarias uma relação delas e apresentá-la-ei aos nossos amigos espirituais para a solução definitiva.²⁵

Sabe-se que a eliminação de cinco poemas de *Parnaso* foi atribuída a Emmanuel. No entanto, Chico Xavier, num primeiro momento, incumbe a Wantuil a tarefa de selecionar alguns poemas para serem suprimidos. O desejo de ambos de deixar o livro menos volumoso não foi satisfeito, pois o número de poemas, na 6ª edição, subiu para 259.

Com nova perspectiva, Chico Xavier agora escreve a Wantuil, em carta de 10-09-1953, reconsiderando a idéia da revisão de *Parnaso*:

(...) Meu caro Wantuil, na primeira oportunidade, enviarei o ‘Parnaso’. Emmanuel, porém, me disse que, considerando melhor as lutas do nosso campo de ação, seria interessante a reedição sem nada alterar, de modo a não oferecermos combustível à fogueira dos nossos adversários gratuitos. Que achas? Mais um abraço do — Chico.²⁶

²⁴ *Ibidem*, p. 270.

²⁵ *Ibidem*, p. 311.

²⁶ *Ibidem*, pp. 316-7.

Em carta escrita após duas semanas, o assunto é continuado. Chico Xavier menciona um critério que deveria servir de parâmetro para a antologia: a adequação à respeitabilidade espírita, indicando a presença de poemas na antologia fora desse padrão. Emmanuel ainda recomenda cautela para a revisão:

Minha referência ao ‘Parnaso’ em carta última foi feita porque eu havia pedido a Emmanuel estudássemos um recurso de retirar algumas das produções do livro referido, que julgo menos compatíveis com a respeitabilidade de nossa Consoladora Doutrina. Pensei me houvesse comunicado contigo, acerca do assunto, em correspondências anteriores. Nosso orientador espiritual, porém, conforme notifiquei na missiva última, julga devamos deixar o ‘Parnaso’ tal como está, de modo a não atrairmos qualquer nova faixa de incompreensão. Aguardemos mais tempo. (...) ²⁷

O tempo de fato modificou a opinião de Emmanuel. Em carta de 18-06-1954, Chico Xavier autoriza Wantuil a retirar poemas de *Parnaso*. Diz a carta:

(...) Sobre o ‘Parnaso’, Emmanuel me disse que poderás retirar do texto de 15 a 20 trabalhos que julgues menos adequados ao livro e daqui te enviarei 10 a 15 que possam figurar na nova edição com mais propriedade. Certo? Aguardo as tuas notícias. (...) ²⁸

Quinze ou dezesseis poemas foram mesmo incluídos na 6ª edição; mas, como já foi dito, somente cinco produções foram suprimidas.

O comentário de Schubert sobre o processo de escrita e revisão dos poemas psicografados por Chico Xavier é oportuno:

Chico psicografa as poesias geralmente em reuniões públicas, de modo muito rápido, e logo em seguida as páginas são lidas em voz alta por ele. Não há praticamente tempo para uma revisão por parte do autor e do médium. Esse trabalho ocorre continuamente, dia após dia. Embora todo o cuidado, é natural que ocorram pequenas falhas no mecanismo que acabamos de descrever.

Quando o ‘Parnaso’ começou a passar por uma revisão mais detalhada, foi necessário a Chico Xavier entrar, de novo, em sintonia com todos os autores das poesias, o que demandou vários anos. Aí é que começou o trabalho notável de

²⁷ *Ibidem*, pp. 319-0.

²⁸ *Ibidem*, p. 325.

revisão. Pode-se imaginar, pelo menos de modo superficial, o que esse trabalho deve ter representado, em termos de minúcias e paciente esforço de ambas as partes.²⁹

Uma questão importante e difícil implicada nessa discussão sobre o primeiro livro de Chico Xavier é a da autoria. De que modo poemas que retomam o estilo de poetas tão ilustres e diferenciados da língua portuguesa são escritos? Do ponto de vista espírita, pelo que se pode apurar pelos livros de Schubert e de Clóvis Ramos, a autoria do conjunto de poemas de *Parnaso* seria o resultado de duas “instâncias”: a primeira delas, o médium, tido como o instrumento através do qual os versos são escritos, e cuja participação não pode ser ignorada, embora se objetive que ele sirva tão-somente como meio (*medium*). Schubert escreve que o processo mediúnico depende de diversos fatores, entre os quais as particularidades do médium, que implicam certo grau de sua participação na escrita dos poemas. A segunda “instância” a ser considerada seriam os chamados “autores espirituais”, apresentados por *Parnaso* como os autores dos poemas. Esse tema é tratado no *capítulo 3* desta dissertação.

1.2. Os poetas da antologia

A 6ª edição de *Parnaso* (1955), como já se disse, é composta por um conjunto de 56 seções atribuídas a poetas brasileiros e portugueses. Elas estão dispostas não pela nacionalidade dos poetas, nem por ordem cronológica, nem pelos movimentos literários aos quais estiveram ligados, mas simplesmente por ordem alfabética. Esse dado é indicador da relevância que a antologia confere à figura do autor, deixando em segundo plano as diferenças de época e dos respectivos contextos históricos.

Para obter informações sobre esses poetas, as referências consultadas foram as antologias de poesia brasileira organizadas por Manuel Bandeira (das fases romântica, parnasiana e simbolista); a antologia *A poesia no Brasil*, organizada por Sônia Brayner; o *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy; a *Antologia das antologias*, organizada por Maria Magaly Trindade Gonçalves *et alli*; a 2ª edição do *Dicionário literário brasileiro*, de Raimundo de Menezes, que contém 3.800 verbetes de autores nacionais; a *Poética do simbolismo em Portugal*, de Fernando Guimarães e *O*

²⁹ *Ibidem*, p. 330.

romantismo em Portugal, de José-Augusto França. Em relação aos autores em comum com o *Parnaso*, a *Antologia das antologias* é a mais abrangente. Além disso, com exceção do citado dicionário, não há poeta que, sendo mencionado em *Parnaso* e nas outras antologias consultadas, não esteja incluído na *Antologia das antologias*, de forma que os parâmetros para a formação dos grupos de autores abaixo apresentados foram esta antologia e o dicionário de Raimundo de Menezes.

De acordo com tais referências, um primeiro grupo de *Parnaso* a ser destacado abrange os poetas brasileiros consagrados e outros que, embora não tão conhecidos, fazem parte da *Antologia das antologias*. Encontram-se nesta situação 23 poetas. Citá-los-ei por ordem cronológica; em seguida, mencionarei o número de poemas a eles atribuídos em *Parnaso*:

Ignácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1793)	-	um poema
Sousa Caldas (1762-1814)	-	três poemas
Juvenal Galeno (1836-1931)	-	três poemas
Casimiro de Abreu (1837-1860)	-	quatro poemas
Fagundes Varela (1841-1875)	-	um poema
Luís Guimarães Júnior (1845-1898)	-	dois poemas
Castro Alves (1847-1871)	-	dois poemas
Artur Azevedo (1855-1908)	-	um poemas
Alberto de Oliveira (1857-1937)	-	três poemas
Múcio Teixeira (1859-1926)	-	um poema
Raimundo Correia (1859-1911)	-	um poemas
B. Lopes (1859-1916)	-	dois poemas
Augusto de Lima (1860-1934)	-	dois poemas
Cruz e Sousa (1861-1898)	-	30 poemas
Luiz Murat (1861-1929)	-	um poema
Olavo Bilac (1865-1918)	-	dez poemas
Emílio de Menezes (1867-1918)	-	dois poemas
Alphonsus de Guimarães (1870-1921)	-	quatro poemas
Auta de Souza (1876-1901)	-	16 poemas
Augusto dos Anjos (1884-1914)	-	31 poemas

Hermes Fontes (1888-1930)	-	três poemas
Raul de Leoni (1895-1926)	-	seis poemas
Rodrigues de Abreu (1897-1927)	-	dois poemas

O que primeiro pode ser observado é a data mais distante a que *Parnaso* faz referência, 1744, ano de nascimento de Alvarenga Peixoto. No outro extremo, aparecerá 1950, ano da morte de Leôncio Correia, poeta que começa a figurar na antologia em sua 6ª edição (1955).

Em termos de tendências literárias, para mencionar apenas alguns nomes, com base nas classificações de antologias acima citadas, esta lista apresenta dois representantes do nosso arcadismo, Alvarenga Peixoto e Sousa Caldas; alguns românticos, como Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves; os três mais destacados parnasianos, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac; os simbolistas B. Lopes, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens; os pré-modernistas Augusto dos Anjos e Raul de Leoni.

Um segundo grupo compreende os poetas portugueses. Cinco são escritores de renome e o último da seguinte lista é menos conhecido no Brasil.

João de Deus (1830-1896)	-	21 poemas
Júlio Diniz (1839-1871)	-	três poemas
Antero de Quental (1842-1891)	-	17 poemas
Guerra Junqueiro (1850-1923)	-	seis poemas
António Nobre (1867-1903)	-	cinco poemas
José Duro (1875-1899)	-	dois poemas

As tendências literárias, aqui, estão equitativamente distribuídas; segundo as referências mencionadas de poesia portuguesa, os dois primeiros da lista são românticos; o terceiro e o quarto, realistas; os dois últimos, simbolistas.

Há dez poetas em *Parnaso* que não fazem parte das antologias consultadas, mas constam do *Dicionário literário brasileiro*. Eles formam o grupo seguinte:

Álvaro Teixeira de Macedo (1807-1849)	-	um poema
Bittencourt Sampaio (1834-1895)	-	quatro poemas
José do Patrocínio (1853-1905)	-	um poema

Leôncio Correia (1865-1950)	-	um poema
Belmiro Braga (1870-1937)	-	três poemas
Batista Cepelos (1872-1915)	-	um poema
Luiz Pistarini (1876-1918)	-	um poema
Gustavo Teixeira (1881-1937)	-	um poema
Antônio Torres (1885-1934)	-	dois poemas
Cármem Cinira (1902-1933)	-	oito poemas

Observe-se a presença do poeta Bittencourt Sampaio, que foi um representante de relevo do início do espiritismo brasileiro. Como veremos, vários poetas espíritas têm espaço garantido na antologia.

As relações entre vida e poesia, muito marcadas em *Parnaso*, pois tantos poemas se apresentam como autobiográficos, foram levadas tão a sério por Manuel Quintão, responsável pelas apresentações dos poetas na antologia, que os sonetos da seção Batista Cepelos foram tomados por ele como argumentos a favor da tese do suicídio como a *causa mortis* do poeta. O suicídio era mesmo a causa mais provável. Em *Parnaso*, esse princípio do compromisso com a verdade é tomado como ponto de partida tanto por Quintão quanto por Elias Barbosa, que estudou todos os conjuntos de poemas, em textos publicados na edição comemorativa dos 40 anos da obra (1972).

O quarto grupo abrange os poetas cujas informações só foram encontradas nas próprias edições de *Parnaso*, pois não fazem parte das antologias consultadas nem do dicionário literário. É significativo que dos 12 escritores que formam este grupo, os sete abaixo foram poetas que mantiveram alguma ligação com o espiritismo:

Cornélio Bastos (1844-1909)	-	um poema
Albérico Lobo (1865-1942)	-	um poema
Valado Rosas (1871-1930)	-	dois poemas
Abel Gomes (1877-1934)	-	um poema
Casimiro Cunha (1880-1914)	-	15 poemas
Amaral Ornellas (1885-1923)	-	dois poemas
Jésus Gonçalves (1902-1947)	-	um poema

Valado Rosas, por exemplo, foi um português que veio para o Brasil aos 14 anos; aqui, foi poeta e militante espírita.

Sobre eventuais relações entre o número de poemas de cada seção da antologia e a notoriedade dos poetas envolvidos, não se flagrou umnexo evidente. Não obstante a atribuição das seções mais pródigas a três poetas consagrados, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa e João de Deus, existem seções para poetas literalmente anônimos que contêm mais poemas do que seções como Castro Alves ou Raimundo Correia. Outra seção numerosa é a Casimiro Cunha, poeta espírita conhecido hoje praticamente apenas através de livros de Chico Xavier³⁰.

Os cinco próximos nomes formam o subgrupo dos poetas pouco conhecidos que não foram espíritas:

Pedro de Alcântara (1825-1891)	-	nove poemas
Lucindo Filho (1847-1896)	-	um poema
José Silvério Horta (1859-1933)	-	um poema
Edmundo Xavier de Barros (1861-1905)	-	dois poemas
Alfredo Nora (1881-1948)	-	um poema

Note-se que o primeiro da lista só é pouco conhecido como poeta, pois trata-se do próprio Dom Pedro II. Os sonetos desta seção também serviram para observações de eventuais provas que podem ser fornecidas por produções mediúnicas. Na apresentação de Pedro de Alcântara, Manuel Quintão menciona a existência de alguns sonetos que teriam sido escritos pelo imperador, e considerados apócrifos por certos comentadores. Quintão escreve que há estreita afinidade entre os poemas atribuídos ao imperador e os sonetos mediúnicos, dando a entender que, portanto, aqueles não seriam apócrifos.

O quinto e último grupo é formado por cinco poetas cujos nomes, iniciais ou apelidos procuram não remeter nem a personalidades literárias nem, por conseguinte, a obras poéticas que sirvam de parâmetro. São nomeados como:

A. G.	-	um poema
Alma Eros	-	dois poemas

³⁰ Alguns livros de poemas psicografados por Chico Xavier são atribuídos a Casimiro Cunha; por exemplo: *Cartas do evangelho* (1941), *Cartilha da natureza* (1944), *Gotas de luz* (1953).

Amadeu (?) (<i>sic</i>)	-	um poema
Marta	-	sete poemas
Um desconhecido	-	três poemas

Nos estudos de Elias Barbosa sobre esses cinco anônimos, a partir dos poemas que lhes são atribuídos, A. G. é considerado “excelente poeta simbolista”³¹; Alma Eros pertence à “geração modernista”³², devido a seus versos livres, em linguagem quase discursiva (p. 71).

Sobre Amadeu (?), Barbosa lança a possibilidade de tratar-se do poeta Amadeu Amaral (1875-1929), que teria preferido o anonimato por questões de ordem pessoal. Para justificar essa hipótese, Barbosa transcreve um soneto de Amadeu Amaral que apresenta certas similaridades com o soneto atribuído a Amadeu (?).

Também é digno de nota o estudo sobre Marta. Apesar de alguns comentários elogiosos, certos defeitos nos poemas dessa seção são ressaltados, o que leva Barbosa a classificar Marta como uma poeta menor. Ele acrescenta que essa constatação corrobora a origem mediúnica dos poemas, porquanto um pastichador capaz de imitar com talento tantos grandes poetas não incidiria nas imperfeições presentes nos versos desta seção.

Dos versos do último poeta anônimo, Um desconhecido, Barbosa defende a idéia de que uma estrofe do poema “Nesga de céu” (1935) poderia ser lida como precursora da poesia concreta no Brasil.

1.3. Os conteúdos do *Parnaso*

O suposto defendido pela antologia mediúnica de que voltaram a escrever poemas os autores mencionados em *Parnaso*, preservados em suas individualidades e tendo adquirido uma experiência advinda da morte, implica a apresentação de conteúdos que lhes eram ignorados. O princípio é semelhante ao da literatura de viajantes.

O tema principal da antologia — pois é possível verificar que a reunião dos poemas não se deu de forma aleatória, mas obedeceu a um direcionamento programático —, poderia

³¹ XAVIER. *Parnaso de além-túmulo*, 11ª ed., p. 43.

³² *Ibidem*, p. 71.

ser assim expresso: *a morte, o que dela advém*. O grande argumento vindicado por *Parnaso* para essa empreitada literária é o conhecimento de causa.

Em *Parnaso*, a morte significa a passagem para um mundo espiritual, o fim de um exílio do espírito no corpo e a apreensão de uma realidade despercebida durante a vida terrena. Tudo isso resulta numa revisão de valores e na assunção de novos pontos de vista. Neste contexto, a poesia é instrumento para expressar tanto as bem-aventuranças póstumas como arrependimentos, *meae culpae* ou acertos de contas com o passado. Um dos principais objetivos da antologia é tornar convincente a leitura de suas 56 seções como autênticos testemunhos de poetas que conheceram uma realidade pós-morte e obtiveram meio de voltar para revelá-la.

Além dos conteúdos em comum com os valores cristãos amplamente por nós compartilhados, a antologia expõe um componente que, conquanto já presente na literatura espírita, não deixa de requerer o estatuto de revelação. No entanto, não são os conteúdos que fazem de *Parnaso* um livro de tese, pois a antologia apenas reafirma o que a literatura espírita já dissera anteriormente. A tese do primeiro livro de Chico Xavier está em *como* os conteúdos são veiculados, com que *voz* são expressos. Uma pergunta que pode orientar uma análise literária da antologia, paralelamente a questões de fundo implicadas pela poesia mediúnica, é se existe mesmo uma *voz poética* própria de cada seção, ou melhor, se a *voz poética* dos autores convocados é convincentemente recuperada pelos poemas de *Parnaso*. É por tal parâmetro que a obra obtém êxito ou fracassa. E nesta ótica se dimensiona a gigantesca aposta dos responsáveis pelo livro, cujas conseqüências teóricas incidirão, por exemplo, no conceito de autoria.

Passemos agora propriamente aos conteúdos. Sobre os valores morais e religiosos veiculados pela antologia, há de modo geral o louvor à fé, à resignação diante dos sofrimentos, à caridade e ao amor. Há também o elogio à prece (p. 338) e ao Evangelho (p. 340). As dores e os sofrimentos, em *Parnaso*, são vistos como instrumentos que nos aprimoram e que permitem resgatar faltas pretéritas. Neste particular, destacam-se os sonetos da seção Cruz e Sousa, que traz títulos como “À dor”, “Glória da dor”, “Sofre”. Eis a primeira estrofe deste último:

“Toda a dor que na vida padeceres,
Todo o fel que tragares, todo o pranto,

Ser-te-ão como trevas, e, entretanto,
Serás pobre de luz se não sofreres.” (p. 240)³³

Ainda nesta seção, os anônimos sofredores são identificados como os verdadeiros heróis. Crentes e resignados, têm a esperança do porvir (“Heróis”). De resto, “Todo o sonho carnal vaga sem rumo” (“Tudo vaidade”, p. 246).

Deus e Jesus Cristo são as figuras mais exaltadas, além de Maria, mãe de Jesus, e outras de grande relevo religioso. A seção Augusto de Lima, por exemplo, exalta Anchieta e Francisco de Assis.

Com respeito a valores e questões de ordem social, há na seção Múcio Teixeira um soneto que exalta o trabalho (“Honra ao trabalho”, p. 394); na seção Castro Alves, canta-se a evolução, o progresso e a civilização; na seção Olavo Bilac, homenageia-se o livro (“O Livro”):

“Vaso revelador retendo o excelso aroma
Do pensamento a erguer-se esplêndido e bendito,
O Livro é o coração do tempo no Infinito,
Em que a idéia imortal se renova e retoma.” (p. 401)

A ciência é alvo de críticas nas seções Antero de Quental e Augusto dos Anjos, respectivamente por ter-se demonstrado inconseqüente, dada sua lacuna teleológica (“Ciência ínfima”), e incompetente por asseverar a inexistência do espírito através de métodos próprios para o estudo da matéria (“Espírito”).

Parnaso, cuja formação perpassa o período da 2ª Guerra Mundial, a ela não esteve alheio. A seção Augusto dos Anjos é a que mais recobre o tema³⁴, com poemas como “Nas sombras”, “Homem-verme”, “Civilização em ruínas” e “Atualidade”. Vejamos algumas estrofes:

³³ As páginas citadas referem-se à 14ª edição de *Parnaso de além-túmulo*.

³⁴ Observe-se que é bem adequado o tema da guerra na seção Augusto dos Anjos. Em seu estudo sobre o autor de *Eu e outras poesias*, Francisco Assis Barbosa supõe o seguinte: “A Primeira Guerra Mundial, no ano de sua morte, que lhe havia inspirado o soneto escrito em Leopoldina, em agosto de 1914, poderia constituir o grande tema da sua poética, voltada agora para a angústia coletiva e para o sofrimento universal. A guerra era, por assim dizer, com mau gosto ou não, a fonte de um novo Augusto dos Anjos, menos individualista, mais forte e mais denso, porque mais humano.” BARBOSA, “Notas biográficas”, p. 71.

“Bombardeios. Canhões. Trevas. Muralhas.
E rasteja o dragão horrendo e informe,
Espalhando a miséria e o luto enorme
Em miserabilíssimas batalhas.” (p. 127)

“Desolação. Terror e morticínio.
O homem sôfrego e bruto, de ânsia em ânsia
Sofre agora a sinistra ressonância
De sua inclinação para o extermínio.” (p. 129)

“Trevas. Canhões. Apaga-se o milênio.
A construção dos séculos desaba.
Ressurge o crânio do morubixaba
Na cultura da bomba de hidrogênio.” (p. 133)

Existe, porém, por trás desses quadros de guerra, o pano de fundo religioso:

“Ai de vós nos abismos da aflição,
Sem o raio de luz da crença amiga:
Desventurado aquele que prossiga
Sem o Cristo de Amor no coração.” (p. 128)

A crítica social se faz presente em *Parnaso* na seção Juvenal Galeno, renomado poeta cearense com feição popular. Também aqui, existe a promessa de uma ventura póstuma:

“Ai! que sorte rude e amarga
Do pobre sempre a sofrer:
Se vive para o trabalho,
Trabalha para comer.” (p. 362)

“Mal dele se não houvesse
A vida depois da dor,
Após a morte, onde existem
Justiça, ventura, amor.” (p. 363)

Uma grande parte dos conteúdos de *Parnaso* se apresenta como um conjunto de revelações. São recorrentes na antologia as menções à existência de mundos espirituais, expressos por exemplo como: “país ignorado da Beleza” (p. 32); “Uma campina de flores/ Em pleno espaço infinito” (p. 151); “países seráficos do gozo” (p. 246); “céu repleto de vida e de fulgores” (p. 236); “deslumbrantes orbes da ventura/ Por entre os sóis suspensos no Infinito” (p. 236); “Céus distantes que vemos, dominados/ De esperanças, anseios e alegrias.” (p. 233); “Nas grandes mansões da morte/ Inda há romance e noivados,/ Venturas

da boa sorte,/ Corações despedaçados.” (p. 77); “Pátria ditosa e linda, e onde o mal/ Desaparece ao meigo olhar do Amor” (p. 307).

Um princípio que está presente em “Ego sum”, seção Augusto dos Anjos, é o de que o homem mantém sua individualidade após a morte; essencialmente, preserva todas suas particularidades de ordem psicológica. Outro registro, presente nas seções Auta de Souza, Cármen Cinira e outras, diz respeito a influências espirituais de variada ordem sobre os homens. Consta da seção João de Deus que os poetas, após a morte, continuam a versejar.

Existem várias menções à vigência de leis morais, às quais todos estaríamos sujeitos, à semelhança das leis físicas, e isso constitui um tema central da antologia, cujos supostos autores se apresentam na maior parte das vezes como testemunhas de suas experiências entre os vários graus de ventura ou infortúnio póstumo, conforme a vida que levaram entre nós. A esse aspecto subjaz uma das leis mais destacadas: nossa situação após a morte será o resultado do tipo de vida que levamos e das ações que praticamos; em outras palavras, a lei moral de ação e reação, presente por exemplo no soneto “Noutras eras”, na seção Cruz e Sousa. Esse ponto de vista, conforme a seguinte estrofe do poema “Ao homem”, seção Augusto dos Anjos, ressalta a noção do homem como indivíduo, dotado de livre-arbítrio com relação aos seus atos:

“És um ser imortal e responsável,
Que tens a liberdade incontestável
E as lições da verdade na consciência.” (p. 123)

Nas seções Antero de Quental, Batista Cepelos e Hermes Fontes, vários poemas têm o intento de revelar as conseqüências de grandes desventuras a que estão sujeitos os suicidas. Veja-se a ênfase ao remorso causado pelo suicídio, nas estrofes das duas primeiras seções citadas:

“Quando fugi da dor, fugindo ao mundo,
Divisei aos meus pés, de mim diante,
A medonha figura de gigante
Do Remorso, de olhar grave e profundo.” (p. 67)

“Mas ah!, que atroz remorso me persegue!
Choro, soluço, clamo e ele me segue
Nesse abismo que se abre ante os meus pés.” (p. 154)

Outra lei presente nos conteúdos de *Parnaso* é a lei da evolução, segundo a qual o princípio espiritual que faz parte dos mais primitivos seres vivos passa por longos e sucessivos processos evolutivos até, um dia, tornar-se um espírito que animará um corpo humano. O homem, por sua vez, continuará a sofrer tais processos. Expressa-se na seção Castro Alves a metáfora da Terra como uma oficina para a evolução do espírito:

“É a luta eterna e bendita,
Em que o Espírito se agita
Na trama da evolução;
Oficina onde a alma presa
Forja a luz, forja a grandeza
Da sublime perfeição.” (p. 218)

A lei da reencarnação, entre cujos objetivos estariam o aperfeiçoamento do espírito e a reparação de faltas passadas, também se encontra na antologia. Mal comparando, em alguns casos a reencarnação poderia significar um remédio amargo para a reabilitação dos suicidas, como no último soneto da seção Batista Cepelos, no qual se expõe esse desejo da volta ao mundo material:

“De existências de pranto e de miséria,
Para beber no cálix da matéria
As essências das dores renegadas!” (p. 156)

Os poemas “No Templo da Morte”, seção Marta, e “O nobre castelão”, seção Um desconhecido, apresentam também situações em que a reencarnação tem o objetivo purificador, por meio de sofrimentos que devem ser suportados.

Não faltam exemplos, por outro lado, das bem-aventuranças póstumas, proporcionadas por condutas consoantes aos valores cristãos acima mencionados. Eis duas estrofes sobre essa situação: o fecho do soneto “Almas dilaceradas”, da seção Auta de Souza, e o início de “Rimas de Outro Mundo”, da seção Belmiro Braga:

“E confiada na crença que tivera,
Cheguei à luz da eterna primavera,

“Cheguei feliz ao meu porto
Estou mais moço e mais forte,
Encontrei paz e conforto

Onde há paz para os pobres desgraçados.”
(p. 136)

Na vida, depois da morte.
Eis as rimas de outro norte,
Que escreve o poeta morto.” (p. 158)

Devido ao forte componente moral da antologia, e considerando os objetivos de persuasão da obra, em várias ocasiões os poemas apresentam uma atitude prescritiva. Esse aspecto, por sinal, oferece uma via de leitura do *Parnaso* como um livro de recomendações. Depois de ler a extensa antologia, percebe-se que as entrelinhas talvez permitam o seguinte subtítulo à obra: *testemunhos que servem como recomendações gerais de como viver para bem morrer*. Esse aspecto de *Parnaso* se apresenta como profilático, baseado numa suposta experiência do pós-morte por parte dos poetas.

Nessas recomendações, existem os convites à vida cristã, como no poema “Não temas” da seção Cornélio Bastos. Conclamam-se os ateus à crença, no soneto “Aos descrentes” da seção Olavo Bilac. Sobre como proceder, a fim de conquistar a bem-aventurança póstuma, há vários exemplos na seção Cruz e Sousa. Há também as advertências que se propõem a evitar decepções após a morte, como as já vistas a respeito do suicídio, cujas conseqüências seriam as inversas das esperadas. Às vezes, a advertência é direta, como no terceiro soneto da seção Batista Cepelos:

“Sirva-vos de escarmento a dor que trago
Na minha alma infeliz e sofredora,
Este padecimento com que pago
O desvio da estrada salvadora.” (p. 155)

*

Vimos até aqui os conteúdos que podem ser considerados como integrantes dos princípios programáticos de *Parnaso*. Formam, por assim dizer, o núcleo temático da antologia. Entretanto, existe um outro espaço onde são expressos os componentes de seções que se querem idiossincráticos, e que não estão necessariamente tão adequados às linhas gerais acima descritas. Esse aspecto, ao invés de atrapalhar os objetivos da obra, pretende conferir-lhe mais plausibilidade, porque evita apagar algumas particularidades associadas aos poetas e, ao mesmo tempo, reafirma a tese da escolha individual, do livre-arbítrio.

Nesse sentido, eis alguns contrapontos às tendências do núcleo temático de *Parnaso*. A seção Artur Azevedo é composta por três sonetos sem concessões aos pontos mais marcados da poesia mediúnica: são simplesmente retratos que expõem a superficialidade e a hipocrisia presentes na burguesia brasileira. Não há menções sobre a experiência póstuma pessoal nem a conteúdos espiritualistas. A seção Guerra Junqueiro, por sua vez, praticamente ignora o registro de um eventual novo traço pessoal adquirido pela experiência pós-morte.

Na seção Augusto dos Anjos, o soneto “Incógnita” se diferencia da tendência da antologia em eliminar as incertezas e os mistérios do pós-morte. O poeta se mostra perplexo por um mistério íntimo: por que ainda vomita em versos a “bílis putrescível”, ele que não mais a tem? Por que persiste em “apostrofar o pobre corpo imundo”, ele que não mais o possui? De onde lhe vem o “açote flamívomo do verso”? Não se sabe.

Em vários poemas da seção Augusto dos Anjos, expressam-se a repugnância à matéria e à encarnação do espírito. No soneto “A Lei”, o poeta expõe seu tormento gerado pela idéia de retornar à matéria, dando a entender que preferiria ser vítima de um aborto a renascer na carne. No último terceto, porém, uma voz o adverte a não insultar as leis universais. Outro contraponto se encontra em “Civilização em ruínas”: perante a 2ª Guerra Mundial, considera-se que o sacrifício de Jesus fora em vão, neste mundo onde Caim ainda impera.

Bem diferente dessa parte do livro, a seção Casimiro de Abreu apresenta um poeta saudoso de sua vida na Terra. Cheio de boas lembranças, no poema “À minha terra” o poeta diz que gostaria de poder voltar a viver no Brasil. Outra particularidade está em “Lembranças”, que é o único poema da antologia permeado por um tom sensual.

De acordo com o que vimos sobre o núcleo temático de *Parnaso*, por uma questão de afinidades, é natural que alguns poetas estejam mais próximos que outros na adequação de sua vida e obra ao direcionamento dado pela antologia. Desta forma, dos autores mencionados em *Parnaso*, um Cruz e Sousa ou um João de Deus cabem sem problemas na antologia, para veicular conteúdos cristãos. Outros, como Augusto dos Anjos, exigem ajustes em algumas arestas: em poemas desta seção, o poeta várias vezes introduz uma segunda voz, para contrapor-se à sua e servir de equilíbrio aos objetivos moralizantes do livro.

Outro poeta que, na coletânea, exigiu ser repensado foi Emílio de Menezes. O primeiro soneto a ele atribuído é justamente sobre como deve ser um Emílio de Menezes mediúnico. Será lícito conservar o mesmo nome? Como se adaptar à nova situação? Eis a segunda parte do poema:

“Como hei de aparecer? O que é impossível
É ser um santarrão inconcebível,
Trazendo as luzes do Evangelho às gentes...

Sou o Emílio, distante da garrafa,
Mas que não se entristece e nem se abafa,
Longe das anedotas indecentes.” (p. 254)

Os versos mediúnicos seriam o resultado do confronto entre a vida que se levou, ou o que se escreveu, e a experiência do pós-morte, de modo que muitas vezes os poemas representam acertos de contas com o passado e veiculam uma revisão de valores.

Nos sonetos da seção Antero de Quental, há uma retratação pelo suicídio, e o desejo, agora, de “Libertar corações escravizados/ Sob o guante de enigmas profundos” (p. 69). Na seção Augusto dos Anjos, a atitude revisionista recai sobre os valores e a obra do poeta paraibano. No poema “Voz do infinito”, uma voz diz que o poeta fora apenas “Um corvo ou sanguessuga de defuntos” e o conclama a se modificar:

“Descansa, agora, vibrião das ruínas,
Esquece o verme, as carnes, os estrumes,
Retempera-te em meio dos perfumes
Cantando a luz das amplidões divinas.” (p. 105)

Caso parecido com este acontece na seção Cármem Cinira. No poema “Cigarra morta”, a poeta se diz arrependida por ter cantado “em demasia a carne inutilmente” (p. 176).

*

Já mencionei que os conteúdos do núcleo temático de *Parnaso* não são novos, pois versam sobre assuntos presentes na literatura espírita anterior. Qual seria, a esse respeito, a mais importante matriz da antologia? Ao testar algumas possibilidades, foi o *Livro dos espíritos* (1857), de Allan Kardec, que se mostrou a fonte com mais pontos em comum com

o núcleo temático da antologia. Senão vejamos. Abaixo, a transcrição dos títulos das quatro partes e dos capítulos do livro de Kardec vem seguida por alguns poemas da antologia cujos temas se aproximam dos respectivos assuntos tratados pelo *Livro dos espíritos*. Depois de cada título de *Parnaso*, estarão indicados entre parêntesis o nome do poeta a quem o poema foi atribuído e a edição em que o poema começou a figurar no livro de Chico Xavier:

Parte primeira – Das causas primárias

Capítulo I – *De Deus*: “Deus” (Antero de Quental, 2ª ed.); “Incognoscível” (idem, 2ª ed.).

Capítulo II - *Dos elementos gerais do Universo*: “Matéria cósmica” (Augusto dos Anjos, 2ª ed.); “Espírito” (idem, 2ª ed.).

Capítulo III - *Da Criação*: “Raça adâmica” (Augusto dos Anjos, 2ª ed.); “Além” (João de Deus, 4ª ed.).

Capítulo IV - *Do princípio vital*: “Alma” (Augusto dos Anjos, 1ª ed.); “Vida e Morte” (idem, 2ª ed.).

Parte segunda – Do mundo espírita ou mundo dos espíritos

Capítulo I – *Dos Espíritos*: “Soneto” (Cruz e Sousa, 2ª ed.); “Jesus” (Marta, 2ª ed.).

Capítulo II – *Da encarnação dos Espíritos*: “Ao mundo” (António Nobre, 2ª ed.); “A um observador materialista” (Augusto dos Anjos, 4ª ed.).

Capítulo III – *Da volta do Espírito, extinta a vida corpórea, à vida espiritual*: “Soneto” (José Duro, 2ª ed.); “Adeus” (Auta de Souza, 2ª ed.); “No estranho portal” (Luiz Pistarini, 6ª ed.); “Voltando” (Luiz Guimarães Júnior, 2ª ed.).

Capítulo IV – *Da pluralidade das existências* e Capítulo V – *Considerações sobre a pluralidade das existências*: “Soneto” III (Batista Cepelos, 2ª ed.); “Noutras eras” (Cruz e Sousa, 2ª ed.); “Imortalidade” (Fagundes Varela, 2ª ed.); “No Templo da Morte” (Marta, 2ª ed.).

Capítulo VI – *Da vida espírita*: “Almas” (Auta de Souza, 2ª ed.); “Almas de virgens” (idem, 2ª ed.); “Não choreis” (Antero de Quental, 2ª ed.).

Capítulo VII – *Da volta do Espírito à vida corporal*: “O mau discípulo” (João de Deus, 1ª ed.); “Na Terra” (Raul de Leoni, 3ª ed.).

Capítulo VIII – *Da emancipação da alma*: “Alma livre” (Cruz e Sousa, 2ª ed.); “Quanta vez” (idem, 2ª ed.).

Capítulo IX – *Da intervenção dos Espíritos no mundo corporal*: “Mão divina” (Antero de Quental, 2ª ed.); “Almas sofredoras” (idem, 2ª ed.); “Aos espíritos consoladores” (Cármem Cinira, 2ª ed.); “Anjos da Paz” (Cruz e Sousa, 2ª ed.); “Vozes”, (idem, 2ª ed.).

Capítulo X – *Das ocupações e missões dos Espíritos*: “Parnaso de além-túmulo” (João de Deus, 1ª ed.); “Luta” (Raul de Leoni, 3ª ed.).

Capítulo XI – *Dos três reinos*: “Vozes de uma sombra” (Augusto dos Anjos, 1ª ed.); “Poesia” (Júlio Diniz, 1ª ed.).

Parte terceira – Das leis morais

Capítulo I – *Da lei divina ou natural*: “Ao homem” (Augusto dos Anjos, 2ª ed.); “Na estrada de Damasco” (João de Deus, 1ª ed.).

Capítulo II – *Da lei de adoração*: “A Prece” (João de Deus, 4ª ed.); “Ao pé do altar” (Marta, 2ª ed.).

Capítulo III – *Da lei do trabalho*: “Soneto”, (Hermes Fontes, 2ª ed.); “Honra ao trabalho” (Múcio Teixeira, 6ª ed.).

Capítulo IV – *Da lei de reprodução*: “A Lei” (Augusto dos Anjos, 4ª ed.); “Nunca te isolas” (Marta, 2ª ed.).

Capítulo V – *Da lei de conservação*: “Carta íntima” (Auta de Souza, 4ª ed.); “O nobre castelão” (Um desconhecido, 1ª ed.).

Capítulo VI – *Da lei de destruição*: “Nas sombras” (Augusto dos Anjos, 4ª ed.); “Atualidade” (idem, 6ª ed.); “Soneto” (João de Deus, 4ª ed.).

Capítulo VII – *Da lei de sociedade*: “Consolai” (Antero de Quental, 2ª ed.); “Mensageiro” (Cruz e Sousa, 2ª ed.); “Aos meus amigos da Terra” (Emílio de Menezes, 2ª ed.).

Capítulo VIII – *Da lei do progresso*: “Marchemos!” (Castro Alves, 1ª ed.); “A Morte” (idem, 2ª ed.); “Nós...” (Raul de Leoni, 3ª ed.).

Capítulo IX – *Da lei de igualdade*: “Pobres” (Juvenal Galeno, 2ª ed.); “De cá” (idem, 2ª ed.).

Capítulo X – *Da lei de liberdade*: “Versos” (Casimiro Cunha, 1ª ed.); “Nova Abolição” (José do Patrocínio, 6ª ed.).

Capítulo XI – *Da lei de justiça, de amor e de caridade*: “Supremacia da Caridade” (Casimiro Cunha, 1ª ed.); “Caridade” (Cruz e Sousa, 2ª ed.); “A crucificação” (Olavo Bilac, 2ª ed.); “Soneto” II (Raimundo Correia, 2ª ed.).

Capítulo XII – *Da perfeição moral*: “O irmão” (Alma Eros, 4ª ed.); “Estranho concerto” (Antero de Quental, 6ª ed.); “Renúncia” (Cruz e Sousa, 2ª ed.); “Bondade” (João de Deus, 2ª ed.); “A Fortuna” (idem, 2ª ed.).

Parte quarta – Das esperanças e consolações

Capítulo I – *Das penas e gozos terrestres*: “À Morte” (Antero de Quental, 1ª ed.); “Minha luz” (Cármem Cinira, 2ª ed.); “Lamentos do órfão” (João de Deus, 2ª ed.); “Angústia materna” (idem, 2ª ed.); “O leproso” (idem, 2ª ed.).

Capítulo II – *Das penas e gozos futuros*: “Heróis” (Cruz e Sousa, 1ª ed.); “Oração aos libertos” (idem, 2ª ed.); “Céu” (idem, 2ª ed.); “Beleza da morte” (idem, 2ª ed.); “Soneto” (Luiz Guimarães Júnior, 2ª ed.).

A partir de tão significativas afinidades de conteúdos entre *Parnaso* e *O livro dos espíritos*, uma hipótese que pode ser defendida é de que o direcionamento programático dado à antologia foi o de recobrir, em versos, os pontos mais significativos da codificação espírita, principalmente, como foi visto, os do primeiro livro de Kardec. Isso explicaria a razão do crescimento da antologia, ao longo de 23 anos (período entre a 6ª edição, de 1955, e a 1ª, de 1932), e explicaria o projeto de obra de *Parnaso*, não obstante a observação feita por Elias Barbosa³⁵, segundo a qual os conteúdos espíritas presentes no livro *Antologia dos imortais* são mais flagrantes, num sentido de totalidade, do que em *Parnaso*.

Outro indício da existência de uma unidade planejada para a antologia é o fato de Chico Xavier, antes de 1955, ter psicografado centenas de outros poemas, atribuídos principalmente a autores mencionados em *Parnaso*, que foram publicados em outros livros, como *Lira imortal*, de modo que dos poemas que escrevia, apenas alguns cabiam na antologia em formação. Sobre tal assunto, não se sabe ao certo, por exemplo, por que se

³⁵ “Prefácio”, XAVIER & VIEIRA, *Antologia dos imortais*, p. 20.

preferiu publicar à parte doze sonetos escritos em 1946 por Chico Xavier e atribuídos a Bocage a inclui-los em *Parnaso*.

1.4. Repercussões do *Parnaso*

Apresento, primeiramente, a lista de referências localizadas sobre *Parnaso de além-túmulo* e outras publicações de Chico Xavier, na qual o texto abaixo será pautado:

De jornais e revistas:

ALVES NETTO, Aureliano. “Lira de além-túmulo”. In: *Anuário Allan Kardec*, 78, s.d., pp. 23-4.

ANDRADE, Hernani Guimarães. “Reflexões deste espaço” (seção Poesias d'além-túmulo). In: *O Espírita fluminense*, janeiro/fevereiro de 1995, pp. 6-7.

BARBOSA, Pedro Franco. “A Poesia, mediúnica ou não, na temática espírita”. In: “Suplemento literário” (órgão do jornal *Correio Fraterno do ABC*), julho de 1984, pp. 3-4.

“Bibliographia.” *Reformador*, 1º de novembro de 1932, pp. 544-545.

GAMA, Ramiro. “Parnaso de além-túmulo”. In: *Reformador*, 16 de setembro de 1932, pp. 479-481.

—. “Parnaso de além-túmulo”. In: *Reformador*, 3 de outubro de 1932, pp. 500-502.

LOUREIRO, Carlos Bernardo. “E a fidelidade histórica do Parnaso de além-túmulo?”. In: *O Imortal*, dezembro de 1987.

—. “Figuras de palavra e tropos no ‘Parnaso de além-túmulo’ ”. In: *Mundo espírita*, fevereiro de 1990, pp. 6-7.

—. “Augusto dos Anjos”. In: “Suplemento literário” (órgão do jornal *Correio Fraterno do ABC*), junho de 1983.

—. “Castro Alves, o poeta do evangelho”. In: “Suplemento literário” (órgão do jornal *Correio Fraterno do ABC*), ano V, nº54, julho de 1984.

“Poesias mediumnicas.” *Reformador*, 1º de dezembro de 1931, pp. 635-636.

QUINTÃO, Manuel. “Casos e coisas.” In: *Reformador*, 1º de novembro de 1931, pp. 579-580.

—. “Casos e coisas”. In: *Reformador*, 16 de abril de 1932, pp. 236-237.

RIZZINI, Jorge. “‘Parnaso de além-túmulo’: necessidade de nova revisão”. In: *Jornal espírita*, fevereiro de 1988, p. 4.

ROQUE, Jacintho. “‘Parnaso’: quarenta anos.” In: *Reformador*, outubro de 1972, p. 252.

THIESEN, Francisco. “Nos bastidores do Parnaso de Além-Túmulo.” In: *Reformador*, setembro de 1973, pp. 261-265.

De livros:

CUNHA, Fausto. “Eu 1912 – 1962”. In: *A luta literária*. Rio de Janeiro, Editora Lidador, 1969.

MARTINS, Wilson. “O velho e o novo”. In: *História da inteligência brasileira*, volume 6. São Paulo, Cultrix, 1978.

MENEZES, Raimundo de. “A sombra dos pinheiros vela o sono eterno do poeta...”. In: *Emílio de Menezes, o último boêmio*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d.

QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre, Editora Garatuja, 1977.

RAMOS, Clóvis. *50 anos de Parnaso*. Rio de Janeiro, FEB, 1981.

RIZZINI, Jorge. *Escritores e fantasmas*, 2ª ed. São Bernardo do Campo, Editora Correio Fraternal, 1992.

SOUTO MAIOR, Marcel. *As vidas de Chico Xavier*, 3ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

TIMPONI, Miguel. *A psicografia ante os tribunais*, 5ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1978.

XAVIER, Francisco Cândido. *Pinga-fogo com Chico Xavier*. São Paulo, Edicel, 1984.

ZANARDI, Leopoldo. *Parnaso de além-túmulo — meio século de luz — 9.7.1932 - 9.7.1982*. Bauru - SP, União Municipal Espírita de Bauru, 1982.

Nestas publicações, na imprensa espírita e na imprensa em geral, foi possível verificar algumas constantes de opinião³⁶, em especial sobre as questões mais imediatas

³⁶ Digo “opinião” porque não foram feitos estudos mais aprofundados sobre o referido livro; as referências de que agora trato são principalmente desprezíveis artigos de jornal ou pequenos depoimentos sobre o tema.

despertadas pela antologia mediúnica, tais como a consideração do fenômeno da psicografia; a discussão sobre o pastiche; os méritos literários de *Parnaso*; o desconcerto que ele causa, por envolver problemas religiosos, filosóficos, literários etc.

Nos artigos sobre *Parnaso* retirados da imprensa espírita, há em síntese um consenso e uma polêmica. O primeiro diz respeito à exaltação da obra, considerada a principal referência da poesia mediúnica, ela que não é a primeira no gênero³⁷. A polêmica sobre *Parnaso* no meio espírita se refere às modificações que se processaram no decorrer das edições do livro; principalmente a exclusão de poemas causou a discussão entre opositores de tais supressões e a FEB.

Quanto ao referido consenso, um bom exemplo é o artigo “Lira de além-túmulo”, de Aureliano Alves Netto. O autor, após mencionar várias produções poéticas mediúnicas anteriores a *Parnaso*, quando chega a este, denomina-o como “obra ciclópica que, no gênero, supera ‘tudo quanto a antiga musa canta’”. Em sua opinião, o livro de Chico Xavier é um testemunho de que os poetas, “do lado de lá”, passaram a escrever com mais engenho, porque “o plano espiritual enseja uma visão mais ampla e um entendimento mais claro das coisas.” Alves Netto cita alguns trechos de poemas de *Parnaso*, apontando brevemente pontos em comum com a poesia dos autores que são mencionados pelo livro, mas não chega a indicar os supostos progressos no versejar dos poetas. A idéia do pastiche aparece no texto de Alves Netto, embora num tom irônico: depois de citar um trecho do poema II de “Sonetos”, atribuído a Raimundo Correia, aproxima-o do “Mal secreto”, do poeta em questão. Alves Netto então comenta: “Até parece uma obra-prima do pasticho”.

A respeito da polêmica em torno das edições de *Parnaso*, pode-se citar como o melhor exemplo o artigo “E a fidelidade histórica do Parnaso de além-túmulo?”, de Carlos Bernardo Loureiro, publicado numa seção de um jornal espírita intitulada “Crítica literária”. Loureiro protesta contra as exclusões de poemas do livro de Chico Xavier, em particular de

³⁷ Cito três exemplos de obras literárias mediúnicas anteriores a *Parnaso*: na Itália, por volta de 1868, o médium Francesco Scaramuzza escreveu o *Poema sacro*, atribuído a Ludovico Ariosto, composto por 29 cantos, num total de 3.000 oitavas; no início do século XX, a médium Pearl Lenore Curran escreveu um longo poema em inglês arcaico, intitulado *Telka*, atribuído a Patience Worth; em língua portuguesa, foi publicada também no início do século XX a obra mediúnica, em quatro volumes, *Do país da luz*, do português Fernando de Lacerda. Esta obra reúne alguns poemas, mas principalmente prosa, atribuídos em especial a escritores portugueses, como Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Padre Vieira, João de Deus, Antero de Quental etc. Ver BOZZANO, *Literatura de além-túmulo*.

“Número infinito”, considerando-as um absurdo. Ele atribui à FEB a responsabilidade por esta decisão, também criticando-a pela ausência de justificativas acerca das eliminações. Outra crítica de Loureiro à FEB foi pelo lançamento das edições de *Parnaso* posteriores à 1ª, aumentadas em poemas e em autores. Isso foi entendido por Loureiro como um golpe mortal na fidelidade histórica da 1ª edição de *Parnaso*. Com o aumento das produções de Chico Xavier, destinadas ao seu primeiro livro, Loureiro considera que mais adequada seria a publicação do *Parnaso de além-túmulo* II, III etc. Desta forma, preservar-se-ia a fidelidade histórica da edição primeira, em sua opinião.

Sobre a mesma discussão, o ataque à FEB que mais consequências gerou foi o de J. Herculano Pires, que escrevera sobre Chico Xavier um artigo (“Chico Xavier: o homem futuro”³⁸) no qual, a certa altura, transcreve uma conversa entre ele e Chico Xavier sobre a exclusão em *Parnaso* do soneto “Número infinito”. Cito o trecho:

“Por que foi que esse maravilhoso soneto de Augusto dos Anjos, verdadeira ficha de identidade do poeta, não figurou na nona edição do *Parnaso*, comemorativa do 40º ano de sua publicação?” Chico baixou os olhos e respondeu: “Não sei. Desde a quinta edição do *Parnaso* que eles tiraram esse soneto.” E desviou o assunto. *Eles* são os seus editores da FEB, a cujo departamento editorial Chico cedeu gratuitamente uns oitenta livros. Nem sequer para a sua obra psicografada este homem que deu sua vida ao trabalho mediúnico pode exigir o respeito que ela merece. Soubemos depois de outras alterações nesse e em outros livros. Mas Chico não reclama porque sua missão é unir e não dividir.³⁹

O artigo de J. Herculano Pires provocou a publicação do já citado *50 anos de Parnaso*, de Clóvis Ramos, que se propõe principalmente, em nome da FEB, a responder as críticas acima transcritas. Como foi visto no primeiro item deste capítulo, Ramos informa que a responsabilidade final pela supressão de poemas no livro de Chico Xavier foi atribuída a Emmanuel. Em sua resposta a J. Herculano Pires, Clóvis Ramos diz que o autor de *O ser e a serenidade* foi leviano ao escrever que o pronome *eles*, usado por Chico Xavier, referia-se aos editores da FEB; na verdade, o *eles* referir-se-ia aos autores espirituais, em especial a Emmanuel.

³⁸ Revista *Planeta*, nº 10, julho de 1973, pp. 50-65.

³⁹ *Ibidem*, p. 58.

Nas publicações espíritas sobre *Parnaso*, acompanham-se com certa interdependência duas constantes: o caráter do livro como testemunho doutrinário, pois é considerado uma prova da imortalidade do espírito, e seu estatuto literário, do qual evidentemente depende a primeira. Neste particular, podem-se observar artigos que buscam corroborar a inserção de *Parnaso* no cânone do literário. Quanto a essa relação, Manuel Quintão escrevera no “Pró-forma (para a 2ª edição)” de *Parnaso*:

Quando, há três anos, tracejamos a apresentação deste livro original e único, até agora, nos anais da bibliografia espírita, não tínhamos a menor dúvida sobre o seu valor intrínseco e, portanto, sobre o seu êxito.

Êxito doutrinário, principalmente, mas literário também.

E a prova de que não nos iludíamos, aqui a temos exuberante, magnífica nesta reedição quase triplicada, não apenas no texto, quanto na expressão quantitativa e qualitativa dos seus autores.

Como bons exemplos da preocupação para a justificativa literária de *Parnaso*, cito dois artigos: “Figuras de palavra e tropos no Parnaso de além-túmulo”, de Carlos Bernardo Loureiro, e “Parnaso de além-túmulo: necessidade de nova revisão”, de Jorge Rizzini.

O primeiro artigo, à maneira de antigos estudos sobre textos literários, percorre as páginas de *Parnaso* para selecionar exemplos de vários tipos de figuras e tropos, estudados pela retórica tradicional (conceito de arte literária fundado sobre recursos retóricos). O autor tem o objetivo de destacar o nível literário dos poemas da antologia. Depois de escrever uma introdução sobre o papel da retórica no estudo da literatura, Loureiro se propõe a identificar exemplos de figuras e tropos na poesia mediúnica. Para isso, ele escolhe como exemplo o *Parnaso*, livro que é, em sua opinião, “a mais vigorosa e expressiva manifestação mediúnica já editada neste País”. O procedimento de Loureiro consiste em explicar o significado, por exemplo, de uma figura e, em seguida, citar uma ou mais ocorrências dela em *Parnaso*. Transcrevo um exemplo, no qual é citado o segundo terceto do soneto “O Livro”, atribuído a Olavo Bilac:

Assíndeto – é a omissão das congregações ou conectivos aditivos:

“Com Hermes e Moisés, com Zoroastro e Buda
Pensa, corrige, ensina, experimenta, estuda,
E brilha com Jesus no Evangelho Divino.”

O artigo de Jorge Rizzini, cuja ênfase principal é o cuidado com a adequação do livro de Chico Xavier no campo literário, é uma leitura crítica sobre a edição comemorativa do 40º ano de *Parnaso*, que contém os estudos de Elias Barbosa. Rizzini aponta algumas falhas no livro de Chico Xavier e sugere que uma nova revisão as corrija. Sobre as notas biográficas que antecedem cada seção de poemas de *Parnaso*, Rizzini apresenta alguns equívocos, como as datas de nascimento e morte de dois poetas. O autor destaca uma falha de revisão em um verso da 6ª estrofe do poema “O padre João”, atribuído a Guerra Junqueiro: a palavra “sonhava” não rima com “rara”; o verbo deveria estar no mais-que-perfeito. A maior parte do artigo, porém, é uma crítica sobre o estudo feito por Elias Barbosa para a seção Augusto dos Anjos. Rizzini contesta o ensaio de Cavalcanti Proença, “O artesanato em Augusto dos Anjos”, no qual Elias Barbosa se pautou para escrever todo o seu estudo sobre o poeta paraibano. Para Rizzini, vários versos da seção Augusto dos Anjos apresentam falhas em sua métrica, que foram equivocadamente justificadas por Barbosa, ao apoiar-se no item do estudo de Proença sobre supostos casos em que consoantes desacompanhadas de vogal, na poesia de Augusto dos Anjos, eram lidas como uma sílaba poética. Rizzini justifica por que esta observação de Proença não seria correta, e, por conseguinte, invalida a explicação de Barbosa para alguns exemplos de versos que só seriam decassílabos caso consoantes mudas fossem contadas como sílabas poéticas.

Observe-se que parece ser Augusto dos Anjos, na imprensa espírita, o poeta mais discutido, tanto através de interpretações do livro *Eu e outras poesias* quanto pelos versos mediúnicos a ele atribuídos. Aliás, uma prática recorrente nesta imprensa, nos artigos sobre poesia, são leituras que destacam supostos aspectos espíritas ou espiritualistas na obra e na biografia de poetas consagrados (como, além do já citado, Castro Alves, Olavo Bilac, Alphonsus de Guimaraens, Fernando Pessoa, Rilke, Walt Whitman, Yeats etc.). Por exemplo, o mesmo Jorge Rizzini, em seu livro *Escritores e fantasmas*, menciona um trecho da biografia *O outro Eu de Augusto dos Anjos*, de Ademar Vidal, na qual se diz que o poeta do Engenho do Pau-d’Arco realizava sessões mediúnicas na sala de jantar da casa de sua família, onde ele próprio chegou a psicografar versos atribuídos a Gonçalves Dias. Como registro desta experiência, que teria terminado depois de casos de “assombração” no engenho, Vidal cita o seguinte trecho do poema “Cismas do destino”:

Todas as divindades malfazejas,
Siva e Ahriman, os duendes, o Yn e os trasgos,
Imitando o barulho dos engasgos,
Davam pancadas no adro das igrejas.⁴⁰

Provavelmente, o artigo mais citado no meio espírita sobre a recepção do livro de Chico Xavier é “Poetas do outro mundo”, do escritor Humberto de Campos, publicado no *Diário carioca*, em 10/07/1932, logo após o lançamento da 1ª edição de *Parnaso*. O artigo de certa forma resume o tipo de comentário feito pelos intelectuais da época que se pronunciaram sobre o tema: o espanto com os poemas do então desconhecido médium, pois reproduziam o estilo de poetas consagrados da língua portuguesa, e a consideração de principalmente duas possibilidades: a da psicografia e a do pastiche. Eis um trecho do artigo, talvez o primeiro a ser publicado sobre *Parnaso*, no meio intelectual:

Eu faltaria, entretanto, ao dever que me é imposto pela consciência, se não confessasse que, fazendo versos pela pena do sr. Francisco Cândido Xavier, os poetas de que ele é intérprete apresentam as mesmas características de inspiração e de expressão que os identificavam neste planeta. Os temas abordados são os que os preocuparam em vida. O gosto é o mesmo e o verso obedece, ordinariamente, à mesma pauta musical. Frouxo e ingênuo em Casimiro, largo e sonoro em Castro Alves, sarcástico e variado em Junqueiro, fúnebre e grave em Antero, filosófico e profundo em Augusto dos Anjos.⁴¹

Após estas considerações, o escritor diz que Chico Xavier tem ou muita inclinação ao pastiche ou para traduzir a voz ditada pelos poetas. Dois dias depois, Humberto de Campos publicou no mesmo jornal novo artigo sobre *Parnaso*, no qual aponta semelhanças entre os poemas mediúnicos e os das obras dos poetas em questão. Diz que *Parnaso* merece a atenção dos estudiosos, para se descobrir o que há nele de “sobrenatural ou de mistificação”.⁴²

A hipótese de *Parnaso* tratar-se de um bem arquitetado pastiche sempre foi aventada, mas pelos artigos a que tive acesso não houve quem a defendesse como a melhor explicação para a gênese dos poemas: especula-se sobre o pastiche, mas não se apresentam justificativas para tal.

⁴⁰ Apud RIZZINI, *Escritores e fantasmas*, 218.

⁴¹ Apud TIMPONI, *A psicografia ante os tribunais*, pp. 60-1.

⁴² *Ibidem*, p. 64.

O escritor R. Magalhães Júnior, por exemplo, escreveu um artigo para o jornal *A noite*, em 24/05/1944, no qual comenta brevemente o tema do pastiche e depois elogia duas quadras do poema “Quadras de um poeta morto”, atribuído em *Parnaso* a Antônio Nobre, consideradas perfeitas em termos de adequação ao autor de *Só*. Na conclusão de Magalhães Júnior, “quem negar Chico Xavier como médium estará fazendo o seu elogio como pastichador.”⁴³

Há exemplos que se referem à tese do pastiche, porém a considerando de pouco crédito, muitas vezes a descartando. Nesta perspectiva, disse Monteiro Lobato: “Se o homem [Chico Xavier] realmente produziu por conta própria tudo o que vem do ‘Parnaso’ então ele pode estar em qualquer Academia, ocupando quantas cadeiras quiser...”⁴⁴

O poeta gaúcho Zeferino Brasil⁴⁵, em artigo publicado no *Correio do povo* (Porto Alegre), em 15/11/1941, reconhece o estilo dos vários poetas citados em *Parnaso* (à época, na 3ª edição) e comenta: “ou as poesias em apreço são de fato dos autores citados e foram realmente transmitidas do Além ao médium que as psicografou, ou o Sr. Francisco Xavier é um poeta extraordinário, genial mesmo, capaz de produzir e imitar assombrosamente os maiores gênios da poesia universal”⁴⁶, reafirmando um recorrente parecer sobre o tema: a oscilação entre a gênese psicográfica e o pouco provável pastiche intencional.

O crítico Agrippino Grieco, sobre a psicografia de Chico Xavier, disse que seria difícil levar tão longe a técnica do pastiche. Grieco se referia a um poema atribuído a Augusto dos Anjos (“Aos estudiosos”) e à carta a ele dirigida, atribuída a seu amigo Humberto de Campos, psicografados por Chico Xavier, ao lado de quem Grieco se encontrava durante uma sessão mediúnica em Belo Horizonte, em 1939. O crítico não arriscou uma explicação para a escrita do médium mineiro, mas constatou que a linguagem da carta, inconfundivelmente, era de Humberto de Campos, e a do poema bem expressava o pensamento e a forma de Augusto dos Anjos.

O escritor Garcia Júnior e o psiquiatra Melo Teixeira escreveram contra a tese do pastiche. Em artigo publicado no *Correio da Noite*, em 18/07/1944, Garcia Júnior toma

⁴³ *Ibidem*, p. 341.

⁴⁴ *Apud* RIZZINI, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁵ Alguns dos comentadores de *Parnaso* mais tarde tornar-se-iam “autores espirituais” em obras de Chico Xavier. Por exemplo: Zeferino Brasil aparece em *Poetas redivivos* (1969); Humberto de Campos é o suposto autor de 15 livros psicografados pelo médium mineiro.

⁴⁶ *Apud* TIMPONI, *op. cit.*, pp. 68-9.

como referência o caso de Pedro Rabelo, que se propôs a pastichar o estilo de Machado de Assis, mas escreveu apenas seis páginas, para descartar a possibilidade de Chico Xavier ser um pastichador, ele que já escrevera à época cerca de vinte livros que retomavam estilos literários de muitos escritores consagrados. Depois de recordar intuições espiritualistas de Camões e Shakespeare e mencionar as conversas de Victor Hugo com seus filhos mortos, registradas nos cadernos do escritor francês, Garcia Júnior conclui:

Como quer que seja, o que se não pode pôr em dúvida é que, se o Chico Xavier tivesse realmente capacidade para produzir as duas dezenas de obras que já saíram de suas mãos de médium, bem que ele não precisaria ser o moço humilde que começou a vida como caixeiro de armazém e que só há pouco é um modesto funcionário da Secretaria de Agricultura de Minas Gerais... Bastaria que o Chico Xavier viesse aqui para o Rio, mudasse o seu indumento de pobre, para uns bons ternos de cavalheiro abastado, e entrasse a freqüentar as rodas intelectuais. Com talento para produzir o que já lhe passou pelo lápis, psicograficamente, ele hoje poderia ufanar-se de ser um dos maiores escritores do Brasil...⁴⁷

Melo Teixeira, por sua vez, dizia-se privilegiado para opinar sobre o tema porque conhecia pessoalmente o médium e lera sua obra. As tentativas de explicar a obra de Chico Xavier como pastiche literário ou como algum tipo de fraude, segundo o psiquiatra, seriam insustentáveis e por demais elementares, sendo defendidas apenas por observadores distantes e superficiais, que desconhecem os livros do médium e o modo como os textos são escritos. Para refutar ainda mais a tese do pastiche, Teixeira propõe a suposição de que Chico Xavier fosse capaz de imitar o estilo de tantos escritores. Isso não seria suficiente, porque a hipótese desconsidera as manifestações de cultura, de erudição, nos inúmeros assuntos exigidos pelos contextos:

Como explicar, dentro da imitação do estilo, as citações certas e adequadas de datas e fatos históricos; de acontecimentos e personalidades; os apêndices elucidativos do tema; as referências, comparações e conceitos científicos, críticos, filosóficos, literários, que somente um lastro de conhecimentos variados, sedimentados e sistematizados no tempo permitem e só dominados por leituras e estudos pregressos, devidamente meditados? Tudo isso é passível de imitação, de improvisação?⁴⁸

⁴⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 315.

Além das alusões ao pastiche comum — meditado, intencional —, houve quem aventasse a tese de um pouco explicado pastiche inconsciente: Chico Xavier seria um leitor compulsivo, detentor de uma memória prodigiosa; suas obras, elaboradas inconscientemente, seriam reminiscências de leituras. Essa idéia foi sugerida, por exemplo, por João de Scantimburgo⁴⁹.

Cabe também registrar que um grupo de católicos chegou a supor a existência de uma comissão de escritores, contratados pela Federação Espírita Brasileira, incumbidos de criar os poemas de *Parnaso* em total sigilo⁵⁰.

Sobre aqueles que, ao comentarem *Parnaso* ou outra produção mediúnica de Chico Xavier, não se detiveram na questão do pastiche ao tratar do tema da autoria, podem ser destacados quatro exemplos, que representam dois pontos de vista: o de uma vertente católica e o sobrenaturalista.

Em 07/08/1944, Tristão de Ataíde declarou em uma entrevista para *O Globo*, sobre os livros de Chico Xavier atribuídos a Humberto de Campos:

As manifestações de ordem sobrenatural podem ser explicadas ou como manifestações angélicas ou como manifestações demoníacas, através dos meios humanos.⁵¹

Depois, acrescentava que ao primeiro grupo pertencem apenas as manifestações intermediadas por católicos. A produção escrita de Chico Xavier, portanto, não seria resultado de pastiche, mas sim de “manifestações demoníacas”.

Mário Matos, que também se pronunciou sobre o tema, em texto publicado em 02/08/1944, no *Diário da tarde* (Belo Horizonte), partilhava da mesma opinião, mas foi mais taxativo. Após elogiar um livro de Chico Xavier, expõe seu ponto de vista:

Não sei se foi porque li as ‘Crônicas’ [*Crônicas de além-túmulo*] astrais em hora propícia, mas verdade que achei o estilo do morto [Humberto de Campos] muito mais vivo.

⁴⁹ XAVIER, *Pinga-fogo com Chico Xavier*, p. 49.

⁵⁰ SOUTO MAIOR, *As vidas de Chico Xavier*, p. 52.

⁵¹ *Apud* TIMPONI, *op. cit.*, pp. 350-351.

Entretanto, similaridade de estilo, de cultura e de erudição não é prova ‘específica’ de identidade, de autenticidade. Mas impressiona, de fato.

(...)

Aqui há um fenômeno, estranho. Mas eu resolvo a complicação cá ao meu modo. Os espíritos o solucionam pelo deles. Para eles, é o Humberto quem está ditando as idéias. Para mim, é o Diabo. Sempre o Diabo as arma. Sua finalidade diabólica é a de confundir e apoquentar os homens. Para ele se disfarçar em Humberto, em Vítor Hugo ou em Antero de Quental, é coisa facilíssima. E como nunca realiza obra perfeita, a maior parte das imitações é inferior às obras dos autores imitados, já conhecidas por nós.⁵²

Mário Matos arremata com o seguinte pensamento: por considerar o tema obscuro, não deveríamos pensar em tais assuntos; dever-se-iam deixar sossegados os mortos.

Em artigo publicado n’*O Estado de São Paulo*, em 12/08/1944, Mário Donato defende a idéia de que os textos produzidos por Chico Xavier trazem mesmo a autoria dos escritores a quem são atribuídos, e esse fenômeno é tido por ele como milagre. Eis o último parágrafo do artigo:

Positivamente não aceito a autoria de Chico Xavier, e aceito a de Humberto, como a de Antero, Napoleão, Dumas e qualquer outro que, do lado de lá, tenha o mau gosto de praticar literatura. E creio que essa é a atitude mais humana, a mais condizente com a nossa falta de humildade. É milagre, e o milagre, não explicando nada, explica tudo. Pois se não admitirmos que o caso é milagroso, temos que levar o Chico Xavier à Academia Brasileira de Letras — e, naturalmente, estamos mais dispostos a reconhecer-lhe amizades no Céu que direitos literários ao Petit Trianon.⁵³

Subtraída a idéia do milagre, a posição de Donato, quanto à autoria dos textos psicografados, fica próxima da tese espírita. De forma parecida, o escritor Menotti Del Picchia se pronunciou sobre *Parnaso*:

Deve haver algo de divindade no fenômeno Francisco Cândido Xavier, o qual, sozinho, vale por toda uma literatura. É que o milagre de ressuscitar espiritualmente os mortos pela vivência psicográfica de inéditos poemas é prodígio que somente pode acontecer na faixa do sobre-humano. Um psico-fisiologista veria nele um monstruoso computador imantado por múltiplas memórias. Um computador de almas e de estilos. O computador, porém, memoriza apenas o já feito. A fria mecânica não possui o dom criativo. Este dimana de Deus. Francisco Cândido

⁵² *Ibidem*, pp. 329-34.

⁵³ *Ibidem*, pp. 347-9.

Xavier usa a centelha divina imanente em nós. *‘Dei estis fili excelsus omnes’* (Davi, ‘Salmos’).⁵⁴

Ainda sobre o tema da autoria, o escritor Afonso Schmidt comentou as crônicas atribuídas a Humberto de Campos, psicografadas pelo médium mineiro. Schmidt acredita que Chico Xavier escreve mesmo como intermediário:

Fui sempre leitor de Humberto de Campos. Há anos, atraído pelo rumor que se fazia⁵⁵, procurei ler, igualmente, umas crônicas a ele atribuídas por Francisco Cândido Xavier, esse jovem, modesto e iletrado caixeiro de loja de uma cidadezinha de Minas. Observei o seguinte: a fantasia, a compreensão fraternal da vida e o bom gosto na composição são os mesmos que caracterizam a obra do nosso ilustre patricio. Até aí, trata-se de faculdades inatas que, por um acaso qualquer, poderiam ser trazidas do berço por Francisco Xavier. O mesmo, porém, não poderia dar-se com a cultura, a correção, a clareza, a maneira particular de sentir, de escrever, de comunicar a sua impressão ao leitor. Enfim, a sua personalidade, a sua atitude, perante a vida, os seus silêncios, elementos de êxito que Humberto de Campos conseguiu em quarenta anos de incessante prática da literatura. E o rapazinho de Minas Gerais, apresentando tais virtudes, não poderia improvisar aquilo que em todas as partes os artistas não trazem do berço e que é o mais difícil de conseguir.⁵⁶

Além dos já mencionados comentários sobre as qualidades literárias do primeiro livro de Chico Xavier, destaco mais alguns. Na opinião do crítico João Ribeiro, sobre os poemas de *Parnaso*, Chico Xavier “não atraçoara poeta algum.”⁵⁷

Em artigo publicado no *Diário da Tarde* (Belo Horizonte), em 28/07/1944, o poeta Djalma Andrade diz não concordar com a opinião de que os poemas mediúnicos são inferiores aos dos poetas citados; para Djalma, alguns sonetos de *Parnaso* são superiores

⁵⁴ *Apud* RIZZINI, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁵ Schmidt se refere ao “Caso Humberto de Campos”: em 1944, a viúva do escritor maranhense processou a FEB e Chico Xavier pela publicação de cinco livros atribuídos ao seu falecido marido. Ela pedia que a Justiça decidisse se os livros eram de fato de autoria de Humberto de Campos; caso a resposta fosse negativa, requeria-se, por exemplo, o pagamento de perdas e danos aos herdeiros do escritor; caso fosse positiva, requeria-se, por exemplo, a decisão sobre a quem pertenceriam os direitos autorais de tais obras: à família do escritor ou à FEB. A Justiça decidiu que não eram cabíveis os pedidos do processo, declarando que os direitos de uma pessoa começam quando ela nasce e terminam quando ela morre.

⁵⁶ *Apud* RIZZINI, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 138.

aos dos poetas em questão. Diz o autor: “Alguns foram meus conhecidos, neste mundo. Lendo-os, agora, sou forçado a reconhecer que progrediram muito...”⁵⁸

O cronista Edmundo Lys escreveu “Poesia do além”, publicado em 11/07/1944 n’*O Globo*, no qual faz uma pequena análise sobre alguns aspectos da poesia de Belmiro Braga para depois constatar refinadas similaridades com os poemas a ele atribuídos em *Parnaso*. Em relação à seção Augusto dos Anjos, Edmundo Lys escreveu:

Há casos, entretanto, em que o pensamento e a forma são imprescindíveis, como no de Augusto dos Anjos, por exemplo. O poeta do “Eu” foi um estro singularíssimo e, por isso, inconfundível, embora muito imitado. Diante de cada discípulo do vate paraibano, sente-se o aprendiz e, em geral, o mau aprendiz. Entretanto, o que Chico Xavier nos dá de Augusto dos Anjos, se aparecer entre os sonetos do ‘Eu’, não poderá ser denunciado como obra psicografada.⁵⁹

Existe um comentário hostil sobre poemas mediúnicos atribuídos a Augusto dos Anjos no artigo “Eu 1912 - 1962”, do livro *A Luta literária*, de Fausto Cunha, porém o crítico não ofereceu informações suficientes para indicar a quais poemas e a qual médium ele se refere. Eis o trecho:

Há 15 ou 16 anos, ainda encontrei no Rio quem dependesse dos versos dele [Augusto dos Anjos] para as suas pequenas rendas alcoólicas. Os médiuns, sempre atentos ao gosto do povo, psicografaram a obra póstuma do poeta — uma “obra” evidentemente estúpida na sua contrafação grosseira.⁶⁰

Em livros não espíritas, são sucintas as referências localizadas sobre *Parnaso*: uma na biografia *Emílio de Menezes, o último boêmio*, de Raimundo de Menezes; outra na *História da inteligência brasileira*, volume 6, de Wilson Martins. Na biografia, são transcritos os dois sonetos de *Parnaso* atribuídos a Emílio de Menezes, antecidos do seguinte comentário:

Emílio, lá do Além, resolveu gracejar com os que por aqui ficaram, e, através do médium Chico Xavier, nos mandou pelo “*Parnaso de além-túmulo*”, dois

⁵⁸ *Apud* TIMPONI, *op. cit.*, p. 310.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁶⁰ CUNHA, *A luta literária*, p. 80.

sonetos, que o leitor perspicaz dirá se são ou não apócrifos, e apenas a título de curiosidade aqui vão.⁶¹

Notam-se, na pequena passagem, a indicação do sarcasmo do poeta de Curitiba, pelo verbo “gracejar”, a questão difícil da autoria, que seria entretanto solúvel ao “leitor perspicaz”, e um certo incômodo trazido pelo tema, que é registrado “apenas a título de curiosidade”.

A referência de Wilson Martins a *Parnaso* restringe-se a um breve registro de época: sem questionar a possibilidade de pastiche ou congênere a respeito da produção escrita de Chico Xavier, Martins parece não se incomodar com a tese espírita sobre a psicografia. Eis o que diz:

(...) é também em 1932, com o *Parnaso*, que Francisco Cândido Xavier começa a psicografar os grandes autores mortos, produzindo 79 livros até 1966, dos quais se venderam 1 800 680 exemplares.⁶²

Na ficção, localizei um pequeno texto de Mario Quintana sobre as eventuais relações entre a autenticidade da psicografia de Chico Xavier e a existência de Deus. Ei-lo:

Alguém me disse, com a voz embargada, que agora sim, estava convencido da existência de Deus, porque os trabalhos psicografados de Humberto de Campos eram evidentemente dele mesmo.

— Mas isto não prova a existência de Deus... Prova apenas a existência de Humberto de Campos.⁶³

⁶¹ MENEZES, *Emílio de Menezes, o último boêmio*, p. 372.

⁶² MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. 6, p. 539.

⁶³ “Perversidade”, QUINTANA, *A vaca e o hipogrifo*, p. 51.

Capítulo 2 — Estudo de cinco conjuntos de poemas

No item 1.3 desta dissertação, sugeri uma pergunta para orientar a análise literária dos poemas de *Parnaso de além-túmulo*: a voz poética dos autores convocados é convincentemente recuperada pelos poemas da antologia? A resposta a essa questão pode indicar se os poemas mediúnicos dessa ambiciosa obra são convincentes quanto à sua suposta autoria em relação aos escritores aludidos ou se, na verdade, são claramente uma “contrafação grosseira”⁶⁴.

Selecionei cinco seções — por ordem cronológica, as seções João de Deus, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos —, das 56 da antologia, para submetê-las a um cotejo literário baseado em algumas críticas sobre a obra dos autores em questão. Esses cinco poetas foram escolhidos porque, em *Parnaso*, é conferida a eles uma participação mais extensa; além disso, porque existe uma fortuna crítica razoavelmente sólida sobre suas obras. Na seleção dos textos críticos privilegiei as análises estilísticas, as dos aspectos formais e as interpretações que fossem passíveis de cotejo com a produção mediúnica. Devido às particularidades da crítica disponível, o enfoque a cada seção foi diversificado. Por exemplo: na seção Augusto dos Anjos, predominou um tratamento mais formal; na João de Deus, houve maior destaque aos conteúdos. As referências críticas, em alguns casos, permitiram aproximações às vezes não tão seguras, em outros, possibilitaram um estudo bastante minucioso.

2.1. Seção João de Deus

Atribuídos ao poeta português João de Deus (1830-1896), a 1ª edição de *Parnaso de além-túmulo* (1932) trazia seis poemas: “As lágrimas”, “O Céu”, “Morrer”, “O mau discípulo”, “Na estrada de Damasco” e “Parnaso de além-túmulo”, soneto que deu o título ao livro de Chico Xavier. Na edição seguinte (1935), foram acrescentados sete novos poemas: “Angústia materna”, “Lamentos do órfão”, “O leproso”, “Bondade”, 1ª “Oração”,

“A Fortuna” e 2ª “Oração”. Não houve acréscimos na 3ª edição (1939), mas na 4ª (1944), oito novos poemas foram incluídos: “Além”, “Soneto”, “A Prece”, “Fraternidade”, “Lembrai a chama”, “Eterna mensagem”, “No Templo da Educação” e “Na noite de Natal”. Esta seção da antologia, portanto, é formada por 21 poemas.

A bibliografia sobre João de Deus, no que se refere aos aspectos formais e estilísticos de sua poesia, é escassa. Para direcionar o estudo dos poemas mediúnicos atribuídos ao autor de *Campo de flores*, serão considerados alguns apontamentos de Cleonice Berardinelli⁶⁵, presentes no estudo introdutório de uma antologia do poeta; uma observação de Saraiva e Lopes⁶⁶ e algumas considerações de Naief Sáfy⁶⁷.

Conforme sugere Cleonice Berardinelli, o tema da poesia de João de Deus pode ser sintetizado no amor: “amor à mulher e amor a Deus.” Isso já revela uma diferença em relação aos poemas de *Parnaso*. Deste, não faz parte o amor do poeta à mulher, mas canta-se com recorrência o amor a Deus e o amor entre mães e filhos, tema este também presente em *Campo de flores*.

Em “Lágrimas”, a busca do prazer no gozo carnal significa “Só a ilusão/ Duma ventura.” Aqueles que participam dessa busca são tidos por “Fracas criaturas/ Baldas de amor.” No poema, a ilusão carnal é contraposta ao “amor divino/ Que dá ventura,/ Tranquilidade,/ Felicidade”.

Algumas vezes, para designar o conceito de amor, a palavra vem com letra maiúscula, como em:

Pátria ditosa e linda, e onde o mal
Desaparece ao meigo olhar do Amor,
“O Céu”, 1⁶⁸

Dignos do Amor
Inigualável,
Incomparável,
Do Criador!

⁶⁴ Expressão usada por Fausto Cunha para designar alguns poemas mediúnicos atribuídos a Augusto dos Anjos. CUNHA, *A luta literária*, p. 80.

⁶⁵ BERARDINELLI, “Apresentação”, *João de Deus*.

⁶⁶ SARAIVA, LOPES, “João de Deus”, *História da literatura portuguesa*, 8ª ed..

⁶⁷ SÁFADY, *O sentido humano do lirismo de João de Deus*.

⁶⁸ O número, depois do título do poema, refere-se à estrofe em questão.

“O mau discípulo”, última estrofe

Dois milênios contando o grande ensino
Do Amor, o luminoso bem divino,
“Soneto”, 3

O amor divino também aparece como lei:

Em benefício
Da lei do amor,
Do sacrifício!...
“O mau discípulo”, 3

O Amor é a lei,
Que me ensinaste
1ª “Oração”, 7

Seguem alguns outros casos desse amor divino:

Da caridade,
O puro amor.
“O mau discípulo”, 20

Quando aprouver
Ao Deus de Amor
Oferecer
Rude amargor
Ao nosso ser.
“Na estrada de Damasco”, 9

Do eterno amor
Do bom Jesus.
idem, última estrofe

Na ascensão para o Belo e para o Amor.
“Parnaso de além-túmulo”, 4

Concedei-nos vosso amor,
A vossa misericórdia,
2ª “Oração”, 7

Da prece, água do amor, pura e divina,
“A Prece”, 1

Nos poemas “Angústia materna” e “Lamentos do órfão”, o amor da mãe que perde o filho e o do filho que perde a mãe, respectivamente, estão expressos em seus lamentos de saudade:

“Ó Lua branca, suave e triste,
— A Mãe pedia, fitando o céu —
Dize-me, Lua, se acaso viste
Nos firmamentos o filho meu.
“Angústia materna”, 1

Minha mãezinha, alguém me disse,
Que tu te foste, triste sem mim;
Já não me embala tua meiguice,
E não podias partir assim.
“Lamentos do órfão”, 1

Um modo de adjetivação típico de João de Deus destacado por Cleonice Berardinelli são as comparações e as “comparações em cadeia”, utilizadas normalmente para caracterizar a mulher amada. Em *Parnaso*, o mais comum são as comparações entre pessoas e flores, o que também ocorre no livro de João de Deus *Campo de flores*. Eis alguns exemplos de comparações simples e em cadeia:

Então serei
Ramo perdido,
Árido e seco
Pelo vergel
Enflorescido.
“O mau discípulo”, 21

Meu anjo belo como a açucena,
“Angústia materna”,

Sempre a meus olhos, estás bonita
Qual uma rosa, como um jasmim!
“Lamentos do órfão”, 15

Fraternidade é árvore bendita,
Cujas flores e ramos de esperança
Buscam a luz eterna que se agita,
Rumo ao país ditoso da bonança.
“Fraternidade”, 1

Eu vi mulheres
Nos seus prazeres,
Jovens e belas,
Alvas estrelas
De formosura,

Rindo e cantando
Dentro da noite
Da desventura.
Pobres donzelas,
Fanadas flores...
Luz sem fulgores,

“As lágrimas”, 5 – 6

A amarga dor,
Lágrimas belas,
Gotas singelas,

Meigas, serenas,
Eram açucenas
De fino olor
Do espaço azul!

idem, 15 – 16

Era uma alma
Formosa e bela:
Fúlgida estrela
De puro alvor,
Que habitava
Qual uma flor
O espaço infindo,

“O mau discípulo”, 1

Outro aspecto da poesia de João de Deus, apontado por Cleonice Berardinelli, diz respeito aos metros utilizados pelo poeta. Escreve a crítica:

Não sei de outro poeta da língua portuguesa — excetuando o nosso Gonçalves Dias — que tenha utilizado tão ampla e artisticamente os variadíssimos metros que sete séculos de poesia lhe proporcionavam: redondilhos maiores e decassílabos, em maior número; hexassílabos bastante numerosos; redondilhos menores, tetrassílabos e eneassílabos em menor proporção; e, alternando com estes, trissílabos e monossílabos. É de se lamentar que não tenha usado o belo verso de arte-maior que o Romantismo começara a desenterrar do esquecimento. Da sua versatilidade em passar de um ritmo a outro é exemplo plenamente realizado o

poema *A vida*. Também múltiplos são os talhos estróficos, em que a variedade provém do número de versos ou da alternância de metros em cada estrofe.

A diversidade de metros também está presente na seção João de Deus de *Parnaso*. Os poemas longos, como “O mau discípulo” (616 versos), “As lágrimas” (290 versos), “A estrada de Damasco” (264 versos) foram escritos em tetrassílabos. Preferiu-se esse metro para os poemas mais narrativos. Como exemplo, eis a seguinte passagem:

Porém, um dia,
Disse Jesus
A quem vivia
Em meio à luz:

“Filho querido,
Estremecido,
Dos meus afetos!
Tu necessitas
Buscar a Vida
Em meio às vagas
Das provações!
Dentro das lutas,
Tredas disputas
Do Bem, do Mal,
É que verei
Se o que ensinei
Ao teu valor,
Aproveitaste
E assimilaste
Em benefício
Da lei do amor,
Do sacrifício!...

“O mau discípulo”, 2 – 3

A redondilha maior é o metro de três poemas, um dos quais — 2^a “Oração” —, a cada estrofe, alterna os versos de sete sílabas com versos trissílabos, o que sugere a presença de duas vozes no poema:

Maria! — consolação
Dos pobres, dos desgraçados,
Dos corações desolados
Na aflição,

Compadecei-vos, Senhora,
De tão grandes sofrimentos,
Deste mundo de tormentos,
Que apavora.

Livrai-nos do abismo tredo
Dos males, dos amargores,
Protegei os pecadores
No degredo.

2ª “Oração”, 3 – 4 – 5

O poema “Bondade” foi escrito com versos de oito sílabas, com acentos em 4-8.
Nele, algumas figuras morais são personificadas:

Vê-se a miséria desditosa
Perambulando numa praça;
Sob o seu manto de desgraça
Clama o infortúnio abrasador.

Eis que a Fortuna se lhe esconde;
E passa o gozo, muito ao largo;
E ela chora, ao gosto amargo,
O seu destino, a sua dor.

Mas eis que alguém a reconforta:
É a bondade. Abre-lhe a porta;
E a fada, à luz dessa manhã,

Diz-lhe a sorrir: — Tens frio e fome?
Pouco te importe qual o meu nome,
Chega-te a mim: sou tua irmã.
“Bondade”

Em versos eneassílabos, canta-se a saudade da mãe que perdeu o filho e a do filho órfão:

A Morte ingrata, fria e impiedosa,
Deixou vazio meu doce lar,
Deixou minhalma triste e chorosa,
Roubou-me o sonho — deu-me o penar.

Se tu soubesses, Lua serena,

Como era grácil, que encantador
Meu anjo belo como a açucena,
Cheio de vida, cheio de amor!...”

“Angústia materna”, 2 – 3

Outros meninos alegres vejo,
Numa alegria terna e louça,
Que exclamam rindo dentro dum beijo:
“Como eu te adoro, minha mamã!”

Sinto um anseio sublime e santo,
De nos meus braços, mãe, te beijar;
E abraço o espaço, beijo o meu pranto,
Somente a mágoa vem-me afagar.

“Lamentos do órfão”, 5 – 6

São sonetos os dez poemas escritos em decassílabos. Eis a seguir o soneto “Parnaso de além-túmulo”, que dá título ao livro, exemplo em que o poeta se refere a um outro plano de vida e ao tipo de poesia que lá se pratica:

Além do túmulo o Espírito inda canta
Seus ideais de paz, de amor e luz,
No ditoso país onde Jesus
Impera com bondade sacrossanta.

Nessas mansões, a lira se levanta
Glorificando o Amor que em Deus transluz,
Para o Bem exaltar, que nos conduz
À divina alegria, pura e santa.

Dessa Castália eterna da Harmonia
Transborda a luz excelsa da Poesia,
Que a Terra toda inunda de esplendor.

Hinos das esperanças espargidos
Sobre os homens, tornando-os mais unidos,
Na ascensão para o Belo e para o Amor.

Ainda seguindo os apontamentos de Cleonice Berardinelli, em seguida ao trecho acima transcrito, ela continua:

A harmonia e a musicalidade dos versos de João de Deus são em parte decorrentes dessa mestria na escolha de seus metros e na sua execução, e ainda no emprego dos processos estilísticos, na maioria de cunho popular. Não encontramos estribilhos propriamente ditos em seus poemas, mas repetições parciais que lhe dão uma simetria de caráter melódico bem ao gosto da poesia transmitida oralmente; em alguns casos, temos a repetição da primeira estrofe na última (cf. *Espera*), em outros a repetição dos primeiros versos da estrofe nos últimos (cf. *Estrela*), em outros, mais comuns, são as mesmas palavras que se repetem dentro da mesma estrofe ou de estrofes sucessivas, estabelecendo um elo fônico de alto valor musical.

Um caso de repetição parcial está presente no poema 2^a “Oração”. Na parte formada por oito estrofes de redondilhas maiores combinadas com trissílabos, a oitava estrofe retoma parcialmente a primeira:

Vós que sois a mãe bondosa
De todos os desvalidos
Deste vale de gemidos.

Mãe piedosa!...

1

Vós que sois Mãe carinhosa
Dos fracos, dos oprimidos
Deste vale de gemidos,
Mãe bondosa!

8

Várias outras ocorrências de repetições que remetem à poesia de cunho popular e oral são encontradas, principalmente, nos poemas “Angústia materna” e “Lamentos do órfão”. Note-se a musicalidade gerada pelo recurso em questão e pelo uso dos acentos na 4^a e 9^a sílabas poéticas:

Disse-lhe a Lua — “Eu sei do encanto,
Dum filho amado que a gente tem;
E das ausências conheço o pranto,
Oh! se o conheço, conheço-o bem!...”

“Angústia materna”, 4

Do Senhor tenho doce trabalho,
Missão que é toda só de alegrias:
Flores reparto cheias de orvalho,
Flores que afastam as agonias.”

idem, 9

Em mim a noite não tem guarida,
Aqui terminam os dissabores;
Aqui em tudo floresce a vida,
Vida risonha, cheia de flores!...”
idem, 12

Disse-lhe o filho — “Tive deveras
Muita saudade, mãezinha amada,
Senti a falta das primaveras,
Senti a falta desta alvorada!...”
idem, 14

Há quantos dias que te procuro,
Que te procuro chamando em vão!...
Tudo é silêncio tristonho e escuro,
Tudo é saudade no coração.
“Lamentos do órfão”, 4

Inquiri o vento: — “Quando verei
Minha mãezinha boa e querida?”
E o vento triste diz-me: — “Não sei!...
Só noutra vida, só noutra vida!...”

Pergunto à fonte, pergunto à ave,
Quando regressas dos Céus supremos,
E me respondem em voz suave:
“Nós não sabemos! nós não sabemos!...”
idem, 7 – 8

E digo ao sino na tarde calma:
“Onde está ela, meu doce bem?”
Ele responde, grave, à minhalma:
“Além na luz! Na luz do Além!...”
idem, 10

De Cleonice Berardinelli, eis a última observação que será tomada para esse cotejo:
“Do mais gracioso e original da sua poesia são os poemas dialogados ou supostamente
dialogados — supostamente, pois sente-se a presença do interlocutor, mas este não fala”.
Quanto a esse aspecto, as passagens dialogadas acima citadas já servem como exemplo.
Como poema supostamente dialogado, tome-me o caso da 2^a “Oração”.

Segundo os críticos Saraiva e Lopes, a *Bíblia* é a principal fonte literária de João de Deus⁶⁹. É previsível, portanto, porque consoante ao cristianismo de *Parnaso* e do autor de *Campo de flores*, que as referências bíblicas figurem nesses poemas. Além das dezenas de menções a Jesus e a Deus, eis alguns exemplos mais diretos de matriz bíblica:

Gemas brilhantes,
Alvinitentes,
Ricas, fulgentes
E deslumbrantes,
Que nem Ofir⁷⁰
Pôde possuir.

“As lágrimas”, penúltima estrofe

Perambulou
Qual Aasvero⁷¹,

“O mau discípulo”, 21

“Na estrada de Damasco”
(título do poema)

Prisioneiros da dor que fere e espanta,
Tende na vossa fé a bíblia santa,
“Além”, 2

O coração tocado de agonias,
O Mestre chora como Jeremias,
“Soneto”, 1

No egoísmo da triste Humanidade,
Demorando as vitórias do Evangelho.
idem, 4

Ainda e sempre o Evangelho do Senhor
É a mensagem eterna da Verdade,
Senda de paz e de felicidade,
Na luz das luzes do Consolador.
“Eterna mensagem”, 1

Distribuía o Mestre os dons divinos

⁶⁹ SARAIVA & LOPES, *op. cit.*, p. 1011.

⁷⁰ Ofir: famosa região à época do Antigo Testamento, de localização incerta, onde os navios de Salomão buscavam ouro e pedras preciosas.

⁷¹ Aasvero: variação de Assuero, forma hebraica latinizada do nome de Xerxes, rei persa, esposo de Esther (Est 1: 2, 19; 2: 16, 17).

Da luz do seu Espírito sem jaça,
E exclama, enquanto a turba observa e passa:
— “Deixai virem a mim os pequeninos!...”
“No Templo da Educação”, 1

O seguinte exemplo está mais próximo do conjunto de *Parnaso* do que das referências bíblicas da poesia de João de Deus:

O Evangelho, na luz do Espiritismo,
É a escada de Jacob vencendo o abismo,
Trazendo ao mundo o verbo de Jesus.
“Eterna mensagem”, 4

Na edição comemorativa de *Parnaso de além-túmulo* (1972), a referência crítica do estudo de Elias Barbosa sobre os poemas da seção João de Deus foram algumas passagens do mencionado livro de Naief Sáfy. Para o presente estudo, serão tomadas como referência duas constantes da obra do poeta português, apresentadas pelo crítico. A primeira é a recorrência da palavra *luz* e suas variantes, com diversos sentidos, em *Campo de flores*. Para Sáfy, “a própria razão de ser da expressão poética de João de Deus está na luz, cujo anseio é vital — de um vital poético, bem entendido”.⁷²

Em *Parnaso*, a luz física pode estar em contraste com a luz moral. Veja-se a antítese:

E vi que as flores,
As pedrarias
Tão luminosas,
Eram sombrias,
Eram trevasas,
“As lágrimas”, 10

A luz, na mediunidade, é normalmente um atributo das virtudes morais:

Quando voltavam
Do seu exílio,
Eram saudados
Por mensageiros

⁷² SÁFADY, *O sentido humano no lirismo de João de Deus*, p. 62.

De amor e luz
Do bom Jesus,
“As lágrimas”, 17

Nessas moradas
Iluminadas
Do nosso Pai!
“O mau discípulo”, 5

Todo o esplendor
Da minha luz,
Do meu amor!
idem, 18

É o caminho
Que nos conduz
À salvação,
À perfeição,
À região
Da pura luz!
idem, 18

Nosso Senhor,
Mestre da luz,
“Na estrada de Damasco”, 3

A eterna luz,
Do eterno amor
Do bom Jesus.
“Na estrada de Damasco”, última estrofe

Distribuía o Mestre os dons divinos
Da luz do seu Espírito sem jaça,
“No Templo da Educação”, 1

Essa luz moral é algo que se conquista:

E se aprenderes
Saber viver,
Sorrir, sofrer,
Conquistarás
A grande paz,
A grande luz
“O mau discípulo”, 4

Nessa batalha

Que empreenderei,
Quero ganhar
E conquistar
A luz, o pão,
“O mau discípulo”, 21

Seguem algumas outras variações assumidas pela luz nos poemas de *Parnaso*:

Lembrou de Deus,
Do seu amor,
A implorar
Da luz dos Céus
Consolação!
“O mau discípulo”, 16

Sabes do pranto
Das minhas dores,
No meu viver
Sem luz, sem flores,
idem, 21

Se teu corpo é lama e pus
Em meio dos sofrimentos,
Tua alma é réstea de luz
Dos eternos firmamentos.
“O leproso”, 3

Pedindo a luz,
Pedindo o bem
E a salvação.
1ª “Oração”, 2

Senda de paz e de felicidade,
Na luz das luzes do Consolador.
“Eterna mensagem”, 1

Mostrou, em tudo e por tudo,
A luminosa humildade!...
“Na noite de Natal”, 3

A outra constante da obra de João de Deus, apontada por Sáfy, são os chamados clichês de sua poesia:

(...) os recursos expressivos fundamentais [de João de Deus] também estão no poema “A Vida”. São os principais “clichês”, através dos quais o mundo poético projeta-se dentro do Poeta, por força da onipotência divina (...) Isto é, estrela, espaço (ares), pérola, mar, flor, lírio, natureza (como conjunto), Lua e Sol (formas de luminosidade) e alguns mais relacionados: cosmos (espaço mudo), orvalho-lágrima, rosa, pomba, nuvem (anti-luminosidade). Eis, de maneira geral, tudo. A ‘clicheria’ que impressiona o Poeta, a ‘clicheria’ que o Poeta imprime em sua poesia. Exígua, em sua significação própria, mas de possibilidades largas em sua inter-significação, naquilo que deixa escapar de sua exiguidade.⁷³

Quase todos esses clichês aparecem na mediunidade. Eis alguns exemplos:

“Ó *Lua* branca, suave e triste,
— A Mãe pedia, fitando o *céu* —⁷⁴
“Angústia materna”, 1

Em qual *estrela* cheia de aurora
Foi o meu anjo se agasalhar?...”
idem, 5

Abre teus olhos... É bem aquela
Que anda cantando no *céu de luz*.”
idem, 6

— “Ilha pacífica, da esperança,
Sou eu no *mar do éter infundo*;
idem, 8

Flores reparto cheias de orvalho,
Flores que afastam as agonias.”
idem, 9

Aqui na *estrela*, também há *fontes*,
Jardins e *luzes* e fantasias,
Sóis rebrilhando nos *horizontes*,
Sonhos, castelos e melodias.
idem, 17

Pergunto à *fonte*, pergunto à *ave*,
Quando regressas dos *Céus* supremos,
“Lamentos do órfão”, 8

⁷³ SÁFADY, *op. cit.*, pp. 63-4.

⁷⁴ Os itálicos, destacando os referidos clichês, são meus.

O *mar* e a *noite* me crucificam,
Multiplicando meus pobres ais,
idem, 11

Somente a *nuvem*, quando eu imploro,
idem, 12

Sempre a meus olhos, estás bonita
Qual uma *rosa*, como um *jasmim*!
idem, 15

Sejam benditas,
As pequenitas
Gotas de pranto,
Orvalho santo
Do amor divino
“As lágrimas”, última estrofe

Que os coroavam
Com *gemas* finas,
Jóias divinas
Do *escrínio* santo,
idem, 17

Uma última aproximação que vale ser destacada é entre os poemas “Crucifixo”, de *Campo de flores*, e “Na noite de Natal”, de *Parnaso*:

João de Deus

“Minha mãe, quem é aquele
Pregado naquela cruz?
— Aquele, filho, é Jesus...
É a santa imagem dele!

“E quem é Jesus? — É Deus!
“E quem é Deus? — Quem nos cria,
Quem nos manda a luz do dia
E fez a Terra e os Céus;

E veio ensinar à gente
Que todos somos irmãos,
E devemos dar as mãos
Uns aos outros irmãmente:

Todo amor, todo bondade!

Parnaso

— “Minha mãe, por que Jesus,
Cheio de amor e grandeza,
Preferiu nascer no mundo
Nos caminhos da pobreza?

Por que não veio até nós,
Entre flores e alegrias,
Num berço todo enfeitado
De sedas e pedrarias?”

— “Acredito, meu filhinho,
Que o Mestre da Caridade
Mostrou, em tudo e por tudo,
A luminosa humildade!...

Às vezes, penso também

“E morreu? — Para mostrar
Que a gente pela Verdade
Se deve deixar matar.”⁷⁵

Nos trabalhos deste mundo,
Que a Manjedoura revela
Ensino bem mais profundo!”

E a pobre mãe de olhos fixos
Na luz do céu que sorria,
Concluiu com sentimento,
Em terna melancolia:

— “Por certo, Jesus ficou
Nas palhas, sem proteção,
Por não lhe abirmos na Terra
As portas do coração.”

O diálogo entre mãe e filho, do poema “Crucifixo”, é continuado em “Na noite de Natal”, também escrito em redondilhas maiores, tendo embora duas estrofes a mais e outra disposição de rimas. João de Deus escrevera sobre a morte de Jesus; o poema de *Parnaso* trata do nascimento de Cristo. O tom dos diálogos é parecido, mas o filho que no poema de João de Deus nem sabia quem era Jesus, no poema mediúnico já se mostra mais versado em sua história. A mãe, por sua vez, no poema de *Parnaso* se apresenta mais meditativa, diferença que rendeu uma maior extensão a “Na noite de Natal”, comparado a “Crucifixo”.

■

Em síntese, os apontamentos críticos que serviram de referência para essas aproximações permitem notar significativas similaridades entre a poética de João de Deus e os poemas a ele atribuídos em *Parnaso*. Vimos, primeiro, que a antologia mediúnica faz um recorte temático da obra do poeta português: não se inclui o amor à mulher, mas sim o amor a Deus e o amor fraterno. Em seguida, foram apresentados sete aspectos considerados típicos da poesia de João de Deus, quais sejam: seu modo de adjetivação, por comparações simples e em cadeia; a grande diversidade no uso de metros; os processos estilísticos de cunho popular, como alguns tipos de repetição que conferem aos poemas um alto valor musical; a forte presença de poemas dialogados; a *Bíblia* como sua principal fonte literária; a recorrência nas variadas alusões à luz; e a constatação de um conjunto de clichês que moldam sua obra poética. Foi possível verificar que todas essas constantes aparecem na

mediunidade, algumas com maior, outras com menor relevância. Ressaltam-se especialmente, nos poemas dessa seção de *Parnaso*, a variedade dos metros utilizados; a musicalidade de muitas passagens; o uso marcante e variado dos termos relativos à luz e a adequação aos clichês da poesia de João de Deus. Por último, percebeu-se que o poema mediúnico “Na noite de Natal” estabelece uma intertextualidade mais direta com a poesia do autor de *Campo de flores*, pois dialoga com o seu “Crucifixo”.

⁷⁵ DEUS, *Campo de flores*, v. 1, p. 299.

2.2. Seção Antero de Quental

A 1ª edição de *Parnaso de além-túmulo* trazia quatro sonetos atribuídos ao poeta português Antero de Quental (1842-1891): “À Morte”, “Depois da morte”, “Soneto” e “O Remorso”. A este conjunto, acrescentaram-se na edição seguinte outros nove sonetos: “Soneto”, “Deus”, “Consolai”, “Crença”, “Não choreis”, “Mão divina”, “Almas sofredoras”, “Supremo engano” e “Incognoscível”. Mais tarde, foram incluídos os sonetos “Fatalidade” (3ª ed.), “Ciência ínfima”, “Rainha do Céu” (4ª ed.) e “Estranho concerto” (6ª ed.). Ao todo, são 17 títulos ou 19 sonetos, porque “Depois da morte” enfeixa três poemas.

Para o estudo desses sonetos, serão utilizados como referências críticas alguns capítulos do livro *Antero de Quental (Technica e inspiração de seus sonetos)*, de Fernando Saboia de Medeiros, e a classificação em ciclos de António Sérgio aos sonetos de Antero, presente no livro *Antero de Quental – Sonetos*, “Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio”.

1ª parte

1

A segunda parte do livro de Saboia de Medeiros aborda vários aspectos formais e estilísticos dos sonetos de Antero. Quanto ao tipo de acentuação dos versos, tratado no capítulo III, o crítico nota uma larga predominância dos acentos principais na 6ª e 10ª sílabas poéticas, o que aponta para uma pequena variedade nos acentos principais. Sobre a distribuição desses acentos, transcrevo os resultados do crítico e, em seguida, os de *Parnaso*. Para o cotejo, considere-se o número de 109 sonetos (1.526 versos) de Antero e de 19 (266 versos) de *Parnaso*.

Antero		
Número de versos:	com acento na 6ª e 10ª sílabas	1.327 (87 %)
	com acento na 4ª, 8ª e 10ª sílabas	182 (12 %)
Número de sonetos:	com 8 versos com acento na 6ª e 10ª	1
	com 10 versos	7
	com 11 versos	21

com 12 versos	28
com 13 versos	32
com 14 versos	18
com 1 verso na 4 ^a , 8 ^a e 10 ^a sílabas	36
com 2 versos	29
com 3 versos	21
com 4 versos	6
com 5 versos	1
Número de versos com acento errado ou deficiente	6

Parnaso

Número de versos: com acento na 6 ^a e 10 ^a sílabas	236 (89 %)
com acento na 4 ^a , 8 ^a e 10 ^a sílabas	30 (11 %)
Número de sonetos: com 10 versos com acento na 6 ^a e 10 ^a	1
com 11 versos	4
com 12 versos	1
com 13 versos	12
com 14 versos	1
com 1 verso na 4 ^a , 8 ^a e 10 ^a sílabas	12
com 2 versos	1
com 3 versos	4
com 4 versos	1
com 0 verso	1

Nota-se que, proporcionalmente, a ocorrência dos dois tipos de versos em Antero e em *Parnaso* é quase a mesma: 87% com acentos na 6^a e 10^a sílaba poética e 12% na 4^a, 8^a e 10^a em Antero; 89% e 11% em *Parnaso*, respectivamente. Embora com algumas variações, preponderam em ambos os sonetos com 13 versos com acentos principais na 6^a e 10^a e com 1 verso na 4^a, 8^a e 10^a.

Para conhecer certas características dos acentos secundários dos versos de Antero, o crítico examinou 51 sonetos e obteve os seguintes resultados, que são comparados abaixo com os de *Parnaso*, com a ressalva de que nesse levantamento possa haver diferenças de leitura:

Antero

Número de sonetos de 14 versos com acentos secundários	11
de 13 versos com acentos secundários	9
de 12 versos com acentos secundários	9
de 11 versos com acentos secundários	7
de 10 versos com acentos secundários	4
de 9 versos com acentos secundários	6

de 7 versos com acentos secundários	1
de 6 versos com acentos secundários	3
de 3 versos com acentos secundários	1

Parnaso

Número de sonetos de 14 versos com acentos secundários	7
de 13 versos com acentos secundários	6
de 12 versos com acentos secundários	3
de 11 versos com acentos secundários	2
de 10 versos com acentos secundários	1

Esses acentos secundários caem nas sílabas dos versos da seguinte maneira:

Antero

12 vezes na 1^a sílaba
1 vez na 1^a e 2^a
15 vezes na 1^a e 3^a
21 vezes na 1^a e 4^a
1 vez na 1^a e 6^a
2 vezes na 1^a e 8^a
1 vez na 1^a, 2^a e 4^a
1 vez na 1^a, 2^a e 8^a
4 vezes na 1^a, 3^a e 7^a
6 vezes na 1^a, 3^a e 8^a
1 vez na 1^a, 4^a e 7^a
10 vezes na 1^a, 4^a e 8^a
2 vezes na 1^a, 3^a, 4^a e 7^a
1 vez na 1^a, 4^a, 5^a e 7^a

105 vezes na 2^a sílaba
9 vezes na 2^a e 3^a
28 vezes na 2^a e 4^a
2 vezes na 2^a e 5^a
1 vez na 2^a e 6^a
10 vezes na 2^a e 7^a
29 vezes na 2^a e 8^a
1 vez na 2^a e 9^a
1 vez na 2^a e 10^a
1 vez na 2^a, 3^a e 8^a
4 vezes na 2^a, 4^a e 7^a
24 vezes na 2^a, 4^a e 8^a
1 vez na 2^a, 5^a e 8^a
1 vez na 2^a, 7^a e 10^a
5 vezes na 2^a, 8^a e 10^a
1 vez na 2^a, 3^a, 4^a e 8^a

125 vezes na 3^a sílaba

Parnaso

8 vezes na 1^a sílaba

4 vezes na 1^a e 3^a
8 vezes na 1^a e 4^a

1 vez na 1^a e 8^a

1 vez na 1^a, 4^a e 8^a

43 vezes na 2^a sílaba
1 vez na 2^a e 3^a
12 vezes na 2^a e 4^a

1 vez na 2^a e 7^a
8 vezes na 2^a e 8^a

7 vezes na 2^a, 4^a e 8^a

83 vezes na 3^a sílaba

2 vezes na 3^a e 4^a
 12 vezes na 3^a e 7^a
 29 vezes na 3^a e 8^a
 1 vez na 3^a e 9^a
 6 vezes na 3^a, 8^a e 10^a
 1 vez na 7^a sílaba

3 vezes na 3^a e 7^a
 16 vezes na 3^a e 8^a

64 vezes na 4^a sílaba
 7 vezes na 4^a e 7^a
 15 vezes na 4^a e 8^a
 1 vez na 4^a e 9^a
 5 vezes na 8^a sílaba

38 vezes na 4^a sílaba
 2 vezes na 4^a e 7^a
 6 vezes na 4^a e 8^a

Essa comparação entre 51 sonetos de Antero e 19 de *Parnaso* mostra que as combinações mais recorrentes nos acentos secundários do poeta português aparecem nos sonetos mediúnicos, ainda que haja proporcionalmente certas variações nas ocorrências. Por exemplo: os versos com acento secundário apenas na 1^a sílaba; na 3^a e na 4^a são mais recorrentes em *Parnaso*, ao passo que combinações do tipo 1^a, 4^a e 8^a; 2^a e 3^a; 2^a e 8^a; 3^a e 7^a e outras aparecem mais em Antero. A proporção é muito próxima nos acentos nas 1^a e 4^a sílabas; 2^a; 2^a e 4^a e 4^a e 8^a.

2

Sobre as rimas nos sonetos (capítulo V), Saboia de Medeiros escreve que a disposição preferida por Antero nos quartetos é a clássica 1, 4, 5, 8 — 2, 3, 6, 7. Apresento abaixo o quadro que mostra haver pouca variação na disposição das rima nos quartetos, ao lado do quadro de *Parnaso*:

Antero

1^o — 4^o — 5^o — 8^o 101 vezes
 2^o — 3^o — 6^o — 7^o 102 vezes
 1^o — 3^o — 6^o — 8^o 1 vez
 2^o — 4^o — 5^o — 7^o 1 vez
 1^o — 3^o — 5^o — 7^o 6 vezes
 2^o — 4^o — 6^o — 8^o 6 vezes
 1^o — 5^o 1 vez
 4^o — 8^o 1 vez

Parnaso

1^o — 4^o — 5^o — 8^o 16 vezes
 2^o — 3^o — 6^o — 7^o 16 vezes

1^o — 4^o — 6^o — 7^o 3 vezes
 2^o — 3^o — 5^o — 8^o 3 vezes

Não obstante a mais recorrente disposição de rimas nos quartetos, em *Parnaso*, seja a mesma de Antero, aparece na mediunidade uma variação que não ocorre em nenhum soneto do poeta português. Em *Parnaso*, essa mesma diferença também acontece, por exemplo, na seção Cruz e Sousa.

Nos quartetos, predominam em Antero as seguintes desinências, em ordem decrescente: “ado”, “ente”, “ento”, “ão”, “ada”, “ida”, “ões”.

Em *Parnaso*, na mesma ordem, predominam: “ia”, “ada”, “ensa”, “ida”, “ora”, de modo que as preferências, aqui, só coincidem em dois casos.

Sobre as espécies de rimas nos quartetos de Antero e de *Parnaso*, as principais ocorrências são as seguintes:

Antero

adjetivo/ substantivo	... 48 vezes
substantivo / substantivo	... 31 vezes
verbo/ substantivo	... 29 vezes
adjetivo/ adjetivo	... 20 vezes
verbo/ verbo	... 14 vezes
substantivo/ ? (<i>sic</i>)	... 13 vezes
adjetivo/ verbo	... 12 vezes
particípio/ substantivo	... 11 vezes

Parnaso

adjetivo/ substantivo	... 23 vezes
substantivo / substantivo	... 12 vezes
verbo/ substantivo	... 8 vezes
adjetivo/ adjetivo	... 14 vezes
verbo / verbo	... 5 vezes
adjetivo/ verbo	... 7 vezes
particípio/ adjetivo	... 2 vezes

Vê-se que existem similaridades nas preferências pelas espécies de palavras rimadas. A variação que se nota, porém, é de um maior número de adjetivos na mediunidade.

O quadro seguinte se refere à disposição das rimas nos tercetos, em Antero e em *Parnaso*:

Antero

1º 2º — 3º 6º — 4º 5º	... 46 vezes
1º 3º — 2º 5º — 4º 6º	... 35 vezes
1º 4º — 2º 5º — 3º 6º	... 18 vezes
1º 3º 5º — 2º 4º 6º	... 7 vezes
1º 3º — 2º 6º — 4º 5º	... 1 vez
1º 4º — 2º 3º — 5º 6º	... 1 vez

Parnaso

1º 2º — 3º 6º — 4º 5º	... 10 vezes
1º 3º — 2º 5º — 4º 6º	... 6 vezes
1º 4º — 2º 5º — 3º 6º	... 3 vezes

Verifica-se que as três disposições preferidas de Antero para os tercetos também são as preferidas em *Parnaso*.

As mais freqüentes desinências dos tercetos de Antero, em ordem decrescente, são: “ado”, “ade”, “ia”, “alma”, “ento”, “ente”, “iste”, “ida”, “osa”, “ura”, “undo”, “ero”, “ora”, “or”, “ada”, “aços”, “ante”, “avel”, “aes”, “ido”, e “ões”.

Em *Parnaso*, são as seguintes: “ento”, “ia”, “ada”, “ade”, “ados”, “i” e “ores”, que aparecem mais que uma vez. Aqui, existem quatro desinências em comum.

Quanto às espécies de rimas nos tercetos, em Antero e em *Parnaso*, o quadro abaixo apresenta as principais:

<i>Antero</i>		<i>Parnaso</i>	
substantivo / substantivo...	98 vezes	substantivo / substantivo ...	17 vezes
adjetivo/ substantivo	... 56 vezes	adjetivo/ substantivo	... 13 vezes
adjetivo/ adjetivo	... 44 vezes	adjetivo/ adjetivo	... 6 vezes
verbo/ verbo	... 36 vezes	verbo / verbo	... 5 vezes
verbo/ substantivo	... 21 vezes	verbo/ substantivo	... 6 vezes
adjetivo/ verbo	... 13 vezes	adjetivo/ verbo	... 6 vezes

Os dois tipos de disposição mais recorrentes coincidem; quanto aos outros tipos, há pequenas variações. Mas ainda aqui, a principal diferença é a maior presença de adjetivos em *Parnaso*. Sobre isso, é provável que haja uma relação entre os adjetivos e a forte conotação religiosa dos sonetos mediúnicos.

3

Sobre os *enjambements* na poesia de Antero, estudados no capítulo VI, o crítico registra várias formas de ocorrência. Transcreverei algumas, seguidas de exemplos de *Parnaso* que se mostrem adequados aos tipos propostos.

O *enjambement* “às vezes acompanha um complemento indireto:”

‘Lá, por onde se perde a fantasia
No sonho da beleza...’ ” (p. 184)

De *Parnaso*:

Deus não castiga o ser e nem o isenta

Da dor...

“Incognoscível”, 2

“Outras vezes determina-o a dissociação métrica dos membros de uma frase que se atraem pelo sentido e gramaticalmente:

‘As bodas do Desejo, embriagado
De ventura ...’ ” (p. 184)

De *Parnaso*:

Sente o assédio do mal. É o contra-senso
Da luz unida à lama ...
2º “Soneto”, 2

“De vezes exige-o a relação do sujeito ao verbo intransitivo:

‘Em nenhum astro, em nenhum sol se alteia
A rosa ideal da eterna primavera’ ” (p. 184)

De *Parnaso*:

Quisera crer, na Terra, que existisse
Esta vida que agora estou vivendo,
1º “Soneto”, 1

“Ali, é atração do sujeito e seu predicado:

‘Oh lodo escuro e vil! — Porém a terra
Respondeu: ...’ ” (p. 184)

De *Parnaso*:

Céu! quanta vez minha alma entristecida
Anteviu tua paz, ...
“Supremo engano”, 2

“A colocação em evidência, no fim de um verso de palavra pertencente, pelo sentido, à frase do verso seguinte prolonga as seguintes medidas rítmicas:

‘... Incessante
Corre o tempo e só gera inextinguíveis
Dor, pecado ...’ ” (p. 185)

De *Parnaso*:

... iria em altos brados

Libertar corações escravizados
Sob o guante ...
“Consolai”, 3

“A mesma causa produz o amplexo harmonioso de dois versos:

‘Silencioso intérprete sagrado
Das coisas invisíveis ...’ ” (p. 185)

De *Parnaso*:

A medonha figura de gigante
Do Remorso, ...
“O Remorso”, 1

Eis, por fim, mais três casos de *enjambements* em *Parnaso*:

Onde mora a ventura, e em cujos flancos
Repousa a grande mágoa adormecida.
“Supremo engano”, 1

Cavalga o tempo e corre ao teu roteiro
De soberana glória indefinida!...
“Estranho concerto”, 2

Da morte a paz busquei, como se fora
Apossar-me do eterno esquecimento,
2º “Soneto”, 3

4

No capítulo VIII, Saboia de Medeiros identifica nos sonetos de Antero um interesse dramático, que pode ser observado superficialmente na pontuação e, intimamente, nas palavras que indicam ação. Quanto à pontuação que revela o dinamismo e o movimento dos versos nos 109 sonetos do poeta açoriano, observe-se o quadro abaixo, do qual também faz parte a pontuação dos 19 sonetos de *Parnaso*:

Antero

Reticências: 158
Exclamações: 113
Interrogações: 74
Travessões: 51

Parnaso

Reticências: 14
Exclamações: 30
Interrogações: 4
Travessões: 4

Vê-se que Antero é mais pródigo em reticências, interrogações e travessões; *Parnaso*, por sua vez, é mais generoso nas exclamações. Sobre as reticências, o crítico comenta que “freqüentemente é a melancolia da paisagem ou de uma imagem que amplia o sentimento ou a imaginação para além do verso.”⁷⁶ (p. 210)

De *Parnaso*, eis alguns exemplos:

Nos labirintos da filosofia...

“Fatalidade”, 2,4

No mar humano, encapelado e imenso,

Onde se perde a luz em noite escura...

2º “Soneto”, 1

Quem vai de alma gemente e consumida...

“Estranho concerto”, 1,4

Constata Saboia de Medeiros que são recorrentes na poesia de Antero as expressões do movimento físico, do movimentos em geral, transitivo, e da atividade espiritual. Nesta ordem, cito alguns exemplos de *Parnaso*:

Aproximei-me dele, suplicante,⁷⁷

“O Remorso”, 2,3

Com que *andei* entre queixas dolorosas,

“Almas sofredoras”, 2,2

Batendo alucinado à tua porta;

“À morte”, 3,3

Cavalga o tempo e *corre* ao teu roteiro

“Estranho concerto”, 2,3

Onde se *agitam* turbilhões de esferas,

“Deus”, 1,3

E *impeliu*, sem detença e sem barulho,

“Estranho concerto”, 4,1

⁷⁶ MEDEIROS, *Antero de Quental (technica e inspiração de seus sonetos)*, p. 210.

⁷⁷ Os itálicos são meus.

Recrudescendo as minhas dores rudes.

1º “Soneto”, 4,3

Amparai o que *anseia, luta e chora*,

“Rainha do Céu”, 2,1

Desvairado, ao sepulcro fui descendo,

1º “Soneto”, 2,3

A figura das *dúvidas* que matam.

“Fatalidade”, 4,3

5

O crítico apresenta, no capítulo IX, as chamadas colocações sugestivas como manifestações estilísticas da poesia de Antero. São essas colocações as várias maneiras de torner o verso para realçar a palavra. Tais recursos em Antero, segundo Saboia de Medeiros, originam-se mais de sua espontaneidade poética do que do trabalho de acabamento artístico.

As colocações sugestivas podem vir na forma de apostos; de vocativos; destacadas no início ou no fim do verso; em inversões etc. Seguem alguns exemplos desses casos na mediunidade:

Vê-se da Terra o Céu, *em toda a vida*,

“Supremo engano”, 1,1

Céu! quanta vez minhalma entristecida

idem, 2,1

Sob os golpes da dor, *rijos e francos*,

idem, 2,3

Sob o alarme guerreiro, *formidando*,

“Ciência ínfima”, 4,1

Divisei aos meus pés, *de mim diante*,

“O Remorso”, 1,2

Aproximei-me dele, *suplicante*,

idem, 2,3

Que fazes ao meu lado, *corvo horrendo*,
idem, 3,1

Companheiro na dor, *eu te acompanho*,
idem, 4,2

Crê-se na Morte o Nada, e, *todavia*,
“Fatalidade”, 1,1

E tanto a vi, *amarga e inconsolável*,
“Depois da morte - I”, 1,2

Só existia a dor, *ela somente*.
idem, 3,3

Crença! Luminosíssima riqueza
“Crença”, 4,1

Clamou o Orgulho ao homem: — *Goza a vida!*
“Estranho concerto”, 1,1

Ó morte, eu te adorei, como se foras
“À morte”, 1,1

Busquei-te, eu que trazia a alma já morta,
idem, 3,1

Da morte a paz busquei, como se fora
idem, 3,1

Ah! Crer! bem que, na Terra, não possuí,
“Crença”, 3,1

Um outro elemento que o crítico atribui ao “vigor estilístico” de Antero são as repetições intencionais. Escreve o crítico que as repetições se apresentam de várias formas, conforme as exigências do sentido, da forma e da inspiração, de modo que o poeta não tinha preferências marcadas para esse recurso. Localizei em *Parnaso* alguns exemplos do recurso em questão:

Não sonhei *com teus* deuses venturosos,
Com teus grandes olimpos majestosos,
“Supremo engano”, 3

Mais se me afunda a chaga da amargura
(...)
Mais se me aumenta a chaga dolorida,
2º “Soneto”, 1,1/ 3,1

Se eu pudesse, diria eternamente,
(...)
Oh! se eu pudesse, iria em altos brados
“Consolai”, 1,1/ 3,1

A dor mais rude, a mágoa mais pungente,
idem, 2,1

Se a amargura das lágrimas se aviva,
Se o tormento da vida recrudesce,
“Mão divina”, 2

Sede a nossa divina providência
E a nossa proteção de cada hora.
“Rainha do Céu”, 2

Apenas dor no mundo inteiro eu via,
E tanto a vi, amarga e inconsolável,
Que num véu de tristeza impenetrável
Multiplicava as dores que eu sofria.
“Depois da morte – I”, 1

Ao meu olhar de triste e de descrente,
Olhar de pensador amargurado,
Só existia a dor, ela somente.
idem, 3

Que a luz, a excelsa luz, aquece e banha?
“Deus”, 1,4

No coração dos homens e das feras,
No coração do mar e da montanha?!
idem, 2

Poderia criar o imensurável
E o universo inteiro criaria!...
idem, 3

Crê-se na Morte o Nada, e, todavia,
A Morte é a própria Vida ativa e intensa,
“Fatalidade”, 1

Quando *fugi* da dor, *fugindo* ao mundo,
“O Remorso”, 1,1

Nunca mais te abandono! *Nunca mais*!
idem, 4,3

6

Para examinar as relações entre as idéias e as imagens (capítulo X), em Antero, o crítico observa os casos de assimilação integral do pensamento pela figura, através por exemplo das metáforas, epítetos, personificações e os casos em que a idéia apenas se apóia na imagem, através das comparações.

De *Parnaso*, seguem alguns exemplos de metáforas, epítetos e personificações:

Com a perspectiva de que os poemas mediúnicos falam de uma experiência posterior ao aniquilamento do corpo, o poema “À morte”, ao se referir à concepção de morte que tinha o poeta antes de seu suicídio, usa as seguintes imagens:

Ó morte, eu te adorei, como se foras
O Fim da sinuosa e negra estrada,
Onde habitasse a eterna paz do Nada
Às agonias desconsoladoras.

Eras tu a visão idolatrada
Que sorria na dor das minhas horas,
Visão de tristes faces cismadoras,
Nos crepes do Silêncio amortalhada.

Vem a seguir, com a imagem de uma porta na qual se bate para adentrar, tal como nos tercetos do soneto de Antero “O Palácio da ventura”, a revelação de que o poeta se enganara:

Busquei-te, eu que trazia a alma já morta,
Escorraçada no padecimento,
Batendo alucinado à tua porta;

E escancaraste a porta escura e fria,
Por onde penetrei no Sofrimento,
Numa senda mais triste e mais sombria.

Em outros sonetos, a morte também é representada por imagens. Seguem alguns casos nos quais é recorrente a oposição entre duas concepções de morte, uma como o término da vida, outra como continuidade:

Pela voz da vaidade, então, eu cria
Achar na morte a escuridão do Nada,
Nas vastidões da terra úmida e fria.
“Depois da morte”, II, 4

Morri, reconhecendo, todavia,
Que a morte era um enigma solúvel,
Ela era o laço eterno e indissolúvel,
Que liga o Céu à Terra tão sombria!
idem, III, 2

Da morte a Paz busquei, como se fora
Apossar-me do eterno esquecimento,
1º “Soneto”, 3

Aos tenebrosos pântanos da Morte.
“Estranho concerto”, 4,3

Crê-se na Morte o Nada, e, todavia,
A Morte é a própria Vida ativa e intensa,
“Fatalidade”, 1

Um exemplo de epíteto está no fecho do soneto sobre a ciência:

Sob o alarme guerreiro, formidando,
Eis que a Terra te acusa, soluçando,
Como a *Grande Mendiga do Universo!*...
“Ciência ínfima”, 4

Quanto às personificações, há um soneto em cujas duas primeiras estrofes o remorso gerado por um suicídio é personificado por uma imagem de terror pouco distinta; nos tercetos, a figura do remorso é definida como um corvo. Este poema (“O Remorso”) está transcrito mais adiante. No soneto “Estranho concerto”, dá-se voz ao Orgulho, à Vaidade e à Verdade. Cito o 1º quarteto:

Clamou o Orgulho ao homem: — “Goza a vida!
E fere, brasonado cavaleiro,
Coroadado de folhas de loureiro,
Quem vai de alma gemente e consumida...”

Em 2º “Soneto”, idéia e imagem se fundem:

No mar humano, encapelado e imenso, 1,3

Para apresentar certa concepção de céu, utiliza-se a comparação, no 1º quarteto do poema “Supremo engano”:

Vê-se da Terra o Céu, em toda a vida,
Como um vergel azul de lírios brancos,
Onde mora a ventura, e em cujos flancos
Repousa a grande mágoa adormecida.

A comparação também faz parte da representação do infortúnio do poeta, gerado pela descrença:

E estraçalhei-me como alguém que sela
Com o supremo infortúnio a dor intensa,
Desvairado de angústia e de descrença,
Dentro da vida sem compreendê-la.
“Crença”, 2

7

Observa Saboia de Medeiros que, no sentido usual, Antero não possui um vocabulário rico (capítulo XI). Nota também que as expressões e palavras mais frequentes em seus sonetos são abstratas. Neste conjunto, percebe-se a recorrência das palavras em “vel”; as que indicam alguma atividade espiritual e as que exprimem metaforicamente ações morais. Quanto às palavras consideradas raras, somente 18 figuram nos sonetos, segundo o levantamento do crítico.

Pode-se dizer que o vocabulário da seção Antero, em *Parnaso*, não é alheio a esses aspectos. Eis alguns exemplos de:

Palavras abstratas: “ventura, vida, nada, amargura, liberdade, saudade, avivar, misantropo, onisciência, orgulho, vaidade, agonias, infinito, remorso” etc.

Palavras em “vel”: “inconsolável, impenetrável, inalterável, decifrável, irresistível, indefinível, intraduzível, incognoscível, volúvel, inviolável” etc.

Palavras que indicam alguma atividade espiritual: “mágoa, sonhar, chorar, libertar, adorar, buscar, prece, anseio, visão, cólera, dúvida, crença” etc.

Palavras que exprimem metaforicamente ações morais: “desvendar-se, elevar-se, devassar, transformar, descer, cegar” etc.

Palavra rara: “guante”.

A extensão dos períodos nos sonetos é moderada. Antero evitava períodos muito longos; preferia os médios com tendência para os pequenos. Na maioria dos casos, em ordem decrescente, o período ocupa: uma estrofe; dois versos; duas estrofes; um verso; três versos. Na mediunidade, a extensão é próxima; segundo a mesma ordem, o período ocupa: uma estrofe; duas estrofes; dois versos; um verso; três versos.

Sobre a divisão dos sonetos em partes, no que diz respeito ao conjunto da composição, a preferência de Antero era para os de duas partes. Eis o quadro comparativo:

Antero		<i>Parnaso</i>	
1 parte	10 sonetos	1 parte	4 sonetos
2 partes	93 sonetos	2 partes	12 sonetos
3 partes	4 sonetos	3 partes	3 sonetos

Quanto à categoria das transições entre as partes dos sonetos, o crítico constata que a grande maioria é formada por conjunções, principalmente pelo “mas”. Isso também acontece em *Parnaso*, do qual seguem alguns exemplos de transições:

Por conjunção:

Mas a insídia do orgulho e da descrença
“Depois da morte”, II, 3,1

E em vez de imperturbáveis quietitudes
1º “Soneto”, 4,1

Por verbo:

Veio a Vaidade e disse: — “A toda brida!
“Estranho concerto”, 2,1

Por advérbio:

Nunca, na Terra, a crença se realiza,
“Fatalidade”, 4,1

Por preposição:

Sob o alarme guerreiro, formidando,
“Ciência ínfima”, 4,1

Por substantivo:

Céu! quanta vez minhalma entristecida
“Supremo engano”, 2,1

2ª parte

Os temas fundamentais dos sonetos de Antero de Quental são divididos por António Sérgio em oito ciclos. A partir dessa classificação, verificar-se-á se os poemas mediúnicos podem ser abrangidos pelos ciclos do crítico português.

Nenhum dos 17 títulos da seção Antero de *Parnaso* pode ser compreendido no primeiro ciclo proposto: o “da expressão lírica do amor-paixão”.

Do segundo ciclo, o “do apostolado social”, fazem parte os sonetos de caráter revolucionário de Antero, escritos numa época em que a idéia socialista florescia. O tema da revolução de cunho social também não faz parte dos sonetos mediúnicos, porém, levando-se em conta uma translação do sentido político-social para o sentido religioso, dois poemas de *Parnaso* — “Consolai” e “Almas sofredoras” — podem ser aproximados desse ciclo. Apesar da referida diferença, não deixa de existir, como nos poemas revolucionários, a preocupação com os semelhantes. Em Antero, estava em foco o futuro das classes sociais; na mediunidade, as atenções se voltam para os sofredores morais.

Como exemplo, transcrevo o poema “Almas sofredoras”, no qual se expressa, além do desejo de servir, uma identificação do poeta com os espíritos sombrios:

Passam na Terra como as ventanias,
Ou como agigantadas nebulosas
Provindas de cavernas misteriosas,

Essas compactas legiões sombrias;

Turbas de almas escravas de agonias,
Com que andei entre queixas dolorosas,
Ao palmilhar estradas escabrosas,
Entre as noites mais lúgubres e frias!

Oh! visões de martírios que apavoram,
Miseráveis Espíritos que choram,
Sob os grilhões de rude sofrimento!

Orai por eles, bons trabalhadores
Que estais colhendo sobre a Terra as flores
De um doce e temporário esquecimento.

Identifica-se ao terceiro ciclo, o “do sentimento pessimista”, um poema de *Parnaso*, 2º “Soneto”. Nele está presente a angústia do poeta que observa, com desânimo, o sofrimento dos homens:

Mais se me afunda a chaga da amargura
Quando reflexiono, quando penso
No mar humano, encapelado e imenso,
Onde se perde a luz em noite escura...

Nesse abismo de treva a bênção pura,
Do espírito de amor ao mal inferno,
Sente o assédio do mal. É o contra-senso
Da luz unida à lama que a tortura.

Mais se me aumenta a chaga dolorida,
Escutando o soluço cavernoso
Da pobre Humanidade escravizada;

Sentindo o horror que nasce dessa vida,
Que se vive no abismo tenebroso,
Cheio do pranto da alma encarcerada!

Note-se que o tom pessimista deste soneto é um contraponto em relação à tendência geral de *Parnaso*.

Denominado “do desejo de evasão”, o quarto ciclo reúne, entre outros, “Na mão de Deus” e “À Virgem Santíssima”. Na interpretação de António Sérgio, a saída religiosa não representava uma possibilidade de solução para o drama intelectual de Antero, mas

significava apenas uma forma de evasão. Pode-se observar, no entanto, que os poemas desse ciclo expressam um forte desejo de consolo.

Posto isso, podem ser incluídos como afins ao quarto ciclo cinco sonetos de *Parnaso*: “Mão divina”, “Rainha do Céu”, “Supremo engano”, “Não choreis” e “Crença”. O primeiro, como o título deixa entrever, retoma o tema de “Na mão de Deus”; o segundo retoma o de “À Virgem Santíssima”; não são porém uma reescrita dos sonetos. “Rainha do Céu”, uma solene oração à mãe de Cristo, tem um tom mais elevado e menos intimista que “À Virgem Santíssima”.

O poema abaixo, “Mão divina”, é dirigido aos aflitos que, como o poeta em “Na mão de Deus”, procuram o fim dos seus tormentos. Consta do fecho do poema mediúnico a referência à tentativa frustrada do poeta em alcançar a paz:

A luz da mão divina sempre desce,
Misericordiosa e compassiva,
Sobre as dores da pobre alma cativa,
Que está nas sendas lúcidas da Prece.

Se a amargura das lágrimas se aviva,
Se o tormento da vida recrudesce,
Aguardai a abundância da outra messe
De venturas, que é da alma rediviva.

Confiando, esperai a Providência
Com os sentimentos puros, diamantinos,
Lendo os artigos ríspidos da Lei!

Os filhos da Piedade e da Paciência
Encontrarão nos páramos divinos
A paz e as luzes que eu não alcancei.

O soneto “Crença” retoma o tema de “Comunhão”. Neste, Antero faz o elogio aos anônimos que possuíam o sentimento da crença. Eles, “Crentes só por instinto, e se apoiaram / Na obscura e heróica fé, que os retempera...”. O poeta, por sua vez, expressa seu desejo de também possuir essa fé. No poema mediúnico, que se refere a um passado de grande infortúnio, há o lamento pela falta da crença, sentimento que poderia ter evitado tal desventura. Eis o soneto “Crença”:

Minha vida de dor e de procela
Que se extinguiu na tempestade imensa,
Despedaçou-se à falta dessa crença,
Que as grandes luzes místicas revela.

E estraçalhei-me como alguém que sela
Com o supremo infortúnio a dor intensa,
Desvairado de angústia e de descrença,
Dentro da vida sem compreendê-la.

Ah! Crer! bem que, na Terra, não possuí,
Quando entre conjeturas me perdi,
De tão pequena dor fazendo alarde...

Crença! Luminosíssima riqueza
Que enche a vida de paz e de beleza,
Mas que chega no mundo muito tarde.

No quinto ciclo, o “da morte”, três poemas de *Parnaso* podem figurar: “À morte”, 1º “Soneto”, e “Depois da morte”, do qual fazem parte três sonetos. “À morte” já foi visto no item 6 da parte anterior deste estudo. Em 1º “Soneto”, contrapõem-se duas idéias de morte: a espiritualista, que a entende como passagem para a continuidade da vida num outro plano, e a materialista, segundo a qual a morte é o termo da vida. Como os poemas de *Parnaso* se apresentam como produzidos após a morte do poeta, o intuito do soneto é ser lido como peça testemunhal da tese espiritualista. Eis o 1º “Soneto”:

Quisera crer, na Terra, que existisse
Esta vida que agora estou vivendo,
E nunca encontraria abismo horrendo,
De amargoso penar que se me abrisse.

Andei cego, porém, e sem que visse
Meu próprio bem na dor que ia sofrendo;
Desvairado, ao sepulcro fui descendo,
Sem que a Paz almejada conseguisse.

Da morte a paz busquei, como se fora
Apossar-me do eterno esquecimento,
Ao viver da minh'alma sofredora;

E em vez de imperturbáveis quietitudes,
Encontrei os Remorsos e o Tormento,

Recrudescendo as minhas dores rudes.

Os poemas de “Depois da morte”, em linhas gerais, podem ser lidos como uma resposta aos seis sonetos de “Elogio da morte”. Nestes, a morte era sedutora e possuía as chaves para a paz inalterável; nos versos mediúnicos ela é apresentada com outros sentidos. Além desta aproximação, o primeiro poema da série mediúnica, que discute a questão do pessimismo, retoma o soneto “A Germano Meireles” (Só males são reais, só dor existe: / Prazeres só os gera a fantasia; / Em nada, um imaginar, o bem consiste, / Anda o mal em cada hora e instante e dia):

I

Apenas dor no mundo inteiro eu via,
E tanto a vi, amarga e inconsolável,
Que num véu de tristeza impenetrável
Multiplicava as dores que eu sofria.

Se vislumbrava o riso da alegria
Fora dessa amargura inalterável
Esse prazer só era decifrável
Sob a ilusão da eterna fantasia.

Ao meu olhar de triste e de descrente,
Olhar de pensador amargurado,
Só existia a dor, ela somente.

O gozo era a mentira dum momento,
Os prazeres, o engano imaginado
Para aumentar a mágoa e o sofrimento.

Outro tema caro a Antero é tratado no segundo soneto: a tentativa racionalista do conhecimento de Deus. O poema seguinte sugere a relação entre a existência ou não de Deus e a idéia de morte; e entre o conhecimento positivo e a vaidade.

II

Misantropo da ciência enganadora,
Trazia em mim o anseio irresistível
De conhecer o Deus indefinível,
Que era na dor, visão consoladora.

Não O via e, no entanto, em toda hora,
Nesse anelo cruciante e intraduzível,
Podia ver, sentindo o Incognoscível
E a sua onisciência criadora.

Mas a insídia do orgulho e da descrença
Guiava-me a existência desolada,
Recamada de dor profunda e intensa;

Pela voz da vaidade, então, eu cria
Achar na morte a escuridão do Nada,
Nas vastidões da terra úmida e fria.

O último soneto da série, de certa maneira, considera a epígrafe de “Elogio da morte” (*Morrer é ser iniciado*), porque o poeta tem a si próprio por iniciado e, assim, o soneto se apresenta como revelação de uma experiência posterior à morte. Aqui, a morte é considerada um problema solúvel:

III

Depois de extravagâncias de teoria,
No seio dessa ciência tão volúvel,
Sobre o problema trágico, insolúvel,
De ver o Deus de Amor, de quem descreia,

Morri, reconhecendo, todavia,
Que a morte era um enigma solúvel,
Ela era o laço eterno e indissolúvel,
Que liga o Céu à Terra tão sombria!

E por estas regiões onde eu julgava
Habitar a inconsciência e a mesma treva
Que tanta vez os olhos me cegava,

Vim, gemendo, encontrar as luzes puras
Da verdade brilhante, que se eleva,
Iluminando todas as alturas.

O sexto ciclo é intitulado “do pensamento de Deus”. Sobre esse tema, há dois poemas de *Parnaso*: “Deus” e “Incognoscível”. No primeiro, Deus é apresentado como o criador de tudo o que existe e definido como “Eterno” e “Impenetrável”, como suprema paz e interminável piedade. O soneto “Incognoscível” pode ser lido como uma resposta a “Disputa

em família” (“Velho Jeová de longa barba hirsuta, / Solitário em teus céus acastelados:”
(...) “Ó Deus grande, ó Deus forte, ó Deus terrível, / Não passas duma vã banalidade! —”):

Para o Infinito, Deus não representa
A personalidade humanizada,
Pelos seres terrenos inventada,
Cheia, às vezes, de cólera violenta.

Deus não castiga o ser e nem o isenta
Da dor, que traz a alma lacerada
Nos pelourinhos negros de uma estrada
De provação, de angústia e de tormenta.

Tudo fala de Deus nesse desterro
Da Terra, orbe da lágrima e do erro,
Que entre anseios e angústias conheci!

Mas, quanto o vão mortal inda se engana,
Que em sua triste condição humana
Fez a essência de Deus igual a si!

“Da metafísica” é o sétimo ciclo. Aproximam-se dele dois sonetos de *Parnaso*:
“Fatalidade” e “Estranho concerto”. O primeiro discute o tema da dúvida, presente em
“Espiritualismo” (“Como um vento de morte e de ruína, / A dúvida soprou sobre o
Universo. / Fez-se noite de súbito, imerso / O mundo em densa e álgida neblina.”). Embora
verse sobre assunto metafísico, “Fatalidade” possui um forte tom existencialista:

Crê-se na Morte o Nada, e, todavia,
A Morte é a própria Vida ativa e intensa,
Fim de toda a amargura da descrença,
Onde a grande certeza principia.

O meu erro, no mundo da Agonia,
Foi crer demais na angústia e na doença
Da alma que luta e sofre, chora e pensa,
Nos labirintos da Filosofia...

E no meio de todas as canseiras
Cheguei, enfim, às dores derradeiras
Que as tormentas de lágrimas desatam!...

Nunca, na Terra, a crença se realiza,

Porque em tudo, no mundo, o homem divisa
A figura das dúvidas que matam.

“Estranho concerto” traz uma figura típica da poesia de Antero: o cavaleiro, presente por exemplo em “O Palácio da ventura”, “Mors liberatrix” e “Mors-amor”. No poema mediúnico, dialogado, estão em jogo o Orgulho, a Vaidade, a Verdade e a Morte, com iniciais maiúsculas:

Clamou o Orgulho ao homem: — “Goza a vida!
E fere, brasonado cavaleiro,
Coroadado de folhas de loureiro,
Quem vai de alma gemente e consumida...”

Veio a Vaidade e disse: — “A toda brida!
Dominarás, além, no mundo inteiro,
Cavalga o tempo e corre ao teu roteiro
De soberana glória indefinida!...”

Mas a Verdade, sobre a humana fumaça,
Gritou-lhe, angustiada, em voz sôfrega:
— “Insensato! aonde vais, sem Deus, sem norte?”

E impeliu, sem detença e sem barulho,
Cavaleiro e corcel, vaidade e orgulho,
Aos tenebrosos pântanos da Morte.

O último ciclo é o “da ‘voz interior’ e do ‘amor puro, sempiterno’”, no qual um poema de *Parnaso* pode ser aproximado: “O Remorso”. Neste soneto, o mundo interior do poeta é posto à tona. Refere-se, como já foi dito, ao remorso provocado por um suicídio. O soneto, que é dos mais contundentes, alude ao poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe:

Quando fugi da dor, fugindo ao mundo,
Divisei aos meus pés, de mim diante,
A medonha figura de gigante
Do Remorso, de olhar grave e profundo.

Era de ouvir-lhe o grito gemebundo,
Sua voz cavernosa e soluçante!...
Aproximei-me dele, suplicante,
Dizendo-lhe, cansado e moribundo: —

"Que fazes ao meu lado, corvo horrendo,
Se enlouqueci no meu degredo estranho,
Acordando-me em lágrimas, gemendo?"

Ele riu-se e clamou para meu ais:
"Companheiro na dor, eu te acompanho,
Nunca mais te abandono! Nunca mais!"

Dos 17 títulos, “Ciência ínfima” é o único que não apresenta afinidades com os ciclos propostos por António Sérgio. Embora não seja comum à temática da poesia de Antero, este soneto não é alheio ao pensamento do poeta. “Ciência ínfima” retoma, na verdade, assuntos tratados na prosa de Antero, referentes a uma fase racionalista do escritor, na qual se discutia, por exemplo, se a ciência e a razão eram capazes de compreender a Deus e de atingir a metafísica. Eis o soneto:

Onde o grande caminho soberano
Da Ciência que abriu a nova era,
Investigando a entranha da monera,
A desvendar-se no capricho insano?

Ciência que se elevou à estratosfera
E devassou os fundos do oceano,
Fomentando o princípio desumano
Da ambição onde a força prolifera...

Ciência de ostentação, arma de efeito,
Longe da Luz, da Paz e do Direito,
Num caminho infeliz, sombrio e inverso;

Sob o alarme guerreiro, formidando,
Eis que a Terra te acusa, soluçando,
Como a Grande Mendiga do Universo!...

■

Em linhas gerais, a primeira parte deste estudo permitiu mostrar, até certo ponto, uma série de semelhanças e algumas diferenças entre a descrição crítica de certas características da poesia de Antero de Quental e a manifestação destas na seção a ele atribuída em *Parnaso*. Vimos, em resumo, de que modo aparecem nas duas obras poéticas a distribuição dos acentos principais; os acentos secundários; a disposição das rimas; alguns

tipos de *enjambements*; o componente dramático, a partir da pontuação e das expressões de movimento; algumas marcas estilísticas, como as colocações sugestivas e as repetições; as metáforas, epítetos, personificações e comparações; certos aspectos do vocabulário; e a extensão dos períodos dos sonetos, sua divisão em partes e as transições entre elas. No geral, os poemas mediúnicos estão razoavelmente adequados aos apontamentos considerados do estudo de Saboia de Medeiros. Porém, é possível perceber, por exemplo, que as mencionadas observações sobre o vocabulário de Antero, embora também presentes em *Parnaso*, não consideram a preferência pela extensão e outros pormenores das palavras. Isso porque, em poemas da antologia de Chico Xavier, como alguns versos do soneto “Incognoscível”, parece haver uma predileção por palavras mais longas ou menos afins às normalmente usadas na poesia de Antero.

A segunda parte revela que os sonetos de *Parnaso* estabelecem, de fato, um diálogo com a poesia de Antero. Eles recuperam grandes temas do poeta português e lhes conferem novos sentidos. Outras vezes, a translação de sentido opera mudanças mais profundas, como foi o caso do ciclo “do apostolado social” que corresponderia, em *Parnaso*, a um apostolado religioso. Foi possível apontar vários casos de intertextualidade, como entre os poemas mediúnicos “Crença”, “Depois da morte”, “Incognoscível”, “Mão divina”, “À morte” e, respectivamente, “Comunhão”, “Elogio da Morte”, “Disputa em família”, “Na mão de Deus” e “O Palácio da ventura”, do poeta açoriano. Esse tipo de diálogo entre os poemas de *Parnaso* e a obra dos autores em questão, como foi mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, é característico da antologia de Chico Xavier; uma de suas funções é salientar os supostos novos pontos de vista assumidos pelos poetas após adquirirem a experiência da morte.

2.3. Seção Guerra Junqueiro

Seis poemas de *Parnaso de além-túmulo* são atribuídos a Guerra Junqueiro (1850-1923). Os quatro primeiros, “Padre João”, “Caridade”, “Romaria” e “Eterna vítima”, constam da 1ª edição da antologia. Três outros poemas foram incluídos nesta seção do livro em sua 2ª edição: “A um padre”, “Um quadro da quaresma” e “Contra a besta apocalíptica”. Este foi excluído, na 6ª edição de *Parnaso*, como foi visto no item 1.1. desta dissertação.

A referência crítica para o estudo dos poemas mediúnicos é o principal trabalho publicado sobre o poeta: *Guerra Junqueiro e a sua obra poética*⁷⁸, do crítico português Amorim de Carvalho. Neste livro, o crítico estuda diversos aspectos da obra de Junqueiro, num projeto de análise que abrange toda a sua poesia. O estudo abaixo é pautado em sete capítulos do livro de Amorim de Carvalho, por se apresentarem propícios ao cotejo entre poemas.

1

O primeiro tema considerado diz respeito às simbolizações na poesia de Junqueiro (capítulo VI). Entenda-se simbolização pela “relação de coisas que mantêm entre si certas correspondências, de maneira que uma é dada como símbolo da outra (imagens, comparações, metáforas, alegorias, etc.).”⁷⁹ O crítico apresenta vários tipos de simbolização da obra de Junqueiro, a maioria dos quais com similares na antologia mediúnica.

Um primeiro processo de simbolização consiste em relacionar uma noção abstrata com uma imagem-símbolo, oferecendo fisicamente aquela noção. Na mediunidade, isso ocorre no seguinte trecho do poema “O padre João”:

Ó Igreja! o dogma frio é um calabouço escuro,
E eu quero abandonar a noite da prisão;
Prefiro a liberdade e a vida no futuro,

⁷⁸ A 1ª edição deste livro de Amorim de Carvalho é de 1945. No presente estudo, as páginas citadas se referem à 2ª edição, de 1998.

⁷⁹ CARVALHO, *Guerra Junqueiro e a sua obra poética*, p. 75.

Guiando-me o farol da fúlgida Razão. (p. 267)⁸⁰

Um outro tipo de simbolização relaciona um sujeito a dois símbolos. Nos versos que seguem os acima mencionados, a igreja é duplamente invectivada:

Desprezo-te, ó torreão de séculos trevosos,
Ruínas de maldade estúltica a cair, (p. 267)

A Terra, no final do poema “Caridade”, encontra-se entre três qualificativos simbólicos:

O mundo famulento, a Terra, parecia
O planeta da sombra e a mansão da agonia! (p. 275)

Junqueiro, usando a alegoria poética, personificou a História n’*A morte de D. João*. Em *Parnaso*, personifica-se a Caridade:

Seu luminoso olhar, esplêndido e profundo,
Era como a piedade iluminando o mundo;
Suas faces e a fronte, alvas como alabastros,
Pareciam do alvor das estrias dos astros...
Emitia esplendor sua túnica de arminhos,
Dissolvendo os cendais das trevas dos caminhos!...
Quem és tu? — murmurei.
— “Meu nome é Caridade,
Emissária de Deus a toda a Humanidade: (pp. 269-270)

Amorim de Carvalho destaca também a força visual de figuração simbólica em Junqueiro, que expressa cor e movimento. Na mediunidade, há ocorrências como:

Caía a noite em paz, por entre os negros mantos
De espessa escuridão. Sinistramente, a Lua
Rolava na amplidão como cabeça nua,
Como poça de sangue, horrendamente informe... (p. 268)

Enchia-se o ar de gelo igual a açoite de aço,
Que vibrasse, cortando, a imensidão do espaço. (p. 268)

⁸⁰ As páginas citadas se referem à 14ª edição de *Parnaso de além-túmulo*.

Mocidade no abril resplandecente e loiro
De noivado e canção das almas virginais;
Entoando a sorrir mil ditirambos de oiro,
Como as aves gracios em vôos nos trigais. (p. 276)

Às vezes, Junqueiro cria em suas simbolizações como que poemas germinais. Ao relacionar um sujeito a um símbolo, este ganha certa independência do resto do texto. Em *Parnaso*, há uma passagem na qual o poeta que dialoga com a Caridade apresenta seu pessimista ponto de vista sobre a sociedade. Ao comparar a sociedade com a Igreja, este símbolo torna-se um esboço de um motivo autóctone, isto é, inerente à própria simbolização:

E à podre sociedade é igual a religião,
Que encarcera o ideal dentro da Inquisição!
Principalmente Roma, a esta nada escapa,
Demonstrando o conflito entre Jesus e o Papa:
Jesus amava a luz, o Papa o oiro vil,
Jesus amava o pobre, o Papa a Rotschild! (pp. 272-273)

Um último tipo de simbolização característico de Junqueiro consiste em encerrar, no símbolo, um drama intenso na mais concisa síntese. Em *Parnaso*, localizei o seguinte caso:

As árvores senhoris, despidas dos seus galhos,
*Como braços em cruz, sangrentos nos trabalhos,*⁸¹
Elevavam-se ao céu silenciosas, mudas,
Sentinelas da dor nas regiões desnudas; (p. 268)

2

A sátira e a caricatura na poesia de Junqueiro (capítulo VIII) são o segundo tema a ser examinado. O recurso do cômico em sua literatura, segundo o crítico português, às vezes é afluído numa ironia leve, embora mordente. No poema “A um padre” há esta passagem:

Sobre o luxo gritai no púlpito florido,

⁸¹ Nas citações, os itálicos são meus.

Gritai que o mundo está perverso e corrompido. (p. 283)

Outras vezes, o recurso do cômico torna-se violento e insultuoso. Esse tom está presente na parte final do poema “Um quadro da Quaresma”:

A Igreja que foi pura e que já foi divina,
Morre sem remissão de horrível carcinoma,
Nos pântanos letais e lúgubres de Roma,
Lá onde a cupidez fatídica se entrapa
E morre às próprias mãos sacrílegas do Papa! (p. 288)

Muito comum na poesia de Junqueiro, o recurso da caricatura aparece, em alguns casos, sob a forma do cômico macabro. Para expor ao ridículo a peça da quaresma e a representação católica do Cristo morto na cruz, há a seguinte caricatura, no poema “Um quadro da Quaresma”:

O pobre Senhor-Morto, um pálido abantesma,
Talhado de encomenda, em tinta espessa e forte,
Dorme grotescamente o sono dessa morte
De teatro burlesco, anual, que se repete,
Como as grandes funções do entrudo e do confete.

Imóvel, sob a luz esdrúxula das tochas
Que ilumina esse caos de tintas rubro-roxas,
É o ator da paixão, a vítima e comparsa
Do Papa, o explorador santíssimo da farsa,
Paródia de uma dor sublime e incomparável,
Filha da estupidez bisonha e condenável, (p. 285)

A caricatura, em Junqueiro, também se apresenta com crueldade. A glotonaria de um padre, no mesmo poema de *Parnaso*, é destacada para revelar a inadequação entre sua gula e sua função religiosa:

(...) sobre o púlpito assoma
Uma figura heril de abade gordo e enorme,
Coquelín tonsurado, obeso, desconforme, (p. 285)

Com um aceno abençoou, segundo o gesto em uso,
Resmungando um latim exótico e confuso;

E depois de exercer seu santo ministério,
Procurou lestage o calmo presbitério.
Aguardava-o o jantar de finas iguarias:
Pratos de ostentação, recheios, ambrosias,
Licores, moscatéis, confeitos, doces raros,
Opíparo jantar regado a vinhos caros.

E após se abastecer pantagruelicamente,
Em paz sacramental, seu cérebro indolente
Desejou meditar nas cenas do Calvário...
Mas o sono roubou-lhe as preces e o breviário.
Terminada que foi a sacra pantomima,
Esquecido Jesus, olvidou-lhe a doutrina. (p. 287)

Para efeitos de ridículo, Junqueiro utiliza às vezes o realismo prosaico, entendido por Amorim de Carvalho como a “exterioridade mais ou menos grosseira com que se apresentam certos motivos tirados da vida quotidiana e banal”⁸². Em *Parnaso*, há alguns exemplos desse tipo:

Comei Jesus no pão refogado em falerno; (p. 282)

Se puderes, irmão, armai nova fogueira
A quem asseverar que o Papado é uma feira
Onde Deus é um cifrão e onde se negocia
A benção de Jesus, e a benção de Maria; (p. 283)

Entre lamentações e estrímulas matracas,
Num cenário infantil, feito de gesso e lacas,
Representa-se a peça antiga da quaresma... (p. 284)

O cômico, entretanto, é apenas uma das formas de expressão de Junqueiro. Ele também escreveu sob os moldes da adequação. Existem trechos em que as duas formas não se separam, e isso confere mais densidade à sua poesia. Observe-se este exemplo, do poema “Eterna vítima”, no qual a cena do calvário de Cristo é recebida com risos:

Cavaleiros gentis, valentes brasonados,
Nobres de sangue azul nos seus mantos dourados.

Viram-no seminu, na cruz, ensangüentado,

⁸² CARVALHO, *op. cit.*, p. 107.

E puseram-se a rir do louco supliciado!

O Cristo continuou, humilde e silencioso,
Espraçando na Terra o seu olhar piedoso. (pp. 279-280)

3

O terceiro tema cotejado refere-se às chamadas figuras-tipos e figuras-símbolos (capítulo IX). As primeiras são entendidas como as personagens representativas do homem tirado do cotidiano, marcado por particularidades que lhe dão uma identidade; por exemplo, o conhecido personagem de Eça de Queirós, o conselheiro Acácio, a partir do qual pessoas comuns podem ser qualificadas (“fulano é acaciano”). As figuras-símbolos são as personagens dotadas de aspectos morais extremamente intensos e humanos; são as figuras lendárias ou tornadas lendárias, como Prometeu, Caim, Judas, Fausto etc.

Junqueiro teve pendor para a criação dos dois tipos de figuras, segundo o crítico do Porto, que além de citar exemplos desses tipos, menciona uma personagem, o abade do poema “O melro”, que concilia os dois tipos.

Em *Parnaso*, pode ser considerado um exemplo de figura-tipo o pai que caminha com as filhas e lhes apresenta os desventurados da vida em meio a um ambiente bucólico, no poema “Romaria”⁸³. Ele representa o pai bondoso e religioso que orienta as filhas a olharem à dor do mundo com uma perspectiva abnegada e caridosa:

Há risos e esplendor e há prantos, filhas minhas,
Porque o pranto é que lava as manchas e os negrumes
De almas torvas e vis, misérrimas, mesquinhas,
Transformando-as em luz e em vasos de perfumes!... (p. 277)

Filhas que Deus me deu, vinde alegres, comigo,
Vinde comigo ver a dor dos desgraçados
Que chorando se vão, sem pátria e sem abrigo,
Cheios de sãnie e pus, com os corpos cancerados. (p. 278)

Um exemplo de figura-símbolo é a personificação da Caridade. Ela é uma entidade-força, que está no nível do símbolo. Diferencia-se, porém, de personagens que atingem este

⁸³ O poema “Romaria”, de *Parnaso*, propõe-se como complementação do poema homônimo e inacabado de Guerra Junqueiro, publicado em seu livro *Poesias dispersas*.

mesmo patamar ao excederem as particularidades do homem comum. A Caridade do poema, embora esteja mesmo representando sua qualidade homônima, ganha em dois momentos uma característica humana que lhe confere um aspecto junqueireano. Ela que é considerada a mais imprescindível qualidade moral, na *Primeira epístola aos Coríntios* (cap. XIII, vv. 4-13), de são Paulo, e definida nos seguintes termos: “a caridade é paciente,/ a caridade é prestativa,/ não é invejosa, não se ostenta,/ não se incha de orgulho./ Nada faz de inconveniente,/ não procura o seu próprio interesse,/ não se irrita, não guarda rancor./ Não se alegra com a injustiça,/ mas se regozija com a verdade./ Tudo desculpa, tudo crê,/ tudo espera, tudo suporta./ A caridade jamais passará”⁸⁴, mesmo assim não escapa de lhe serem colocados à boca dois comentários anticlericais. Digo colocados à boca porque as duas intervenções se destacam como inadequação à personagem ou, se se preferir, como ironia daquele que a criou. Eis uma fala da Caridade:

Pairo por sobre um ser resplandecente e puro,
Como pairo a sorrir por cima de um monturo;
Desço das vastidões dentro das horas mudas,
Deixo Cristo na cruz para encontrar com Judas.
Amo os bons e protejo as almas vis e hediondas,
Ando por toda a terra, ando por sobre as ondas
Do oceano a rugir sob meus pés de névoa,
Para levar a luz, e com ansiedade levo-a
A quem, nas aflições, chama-me em altos brados
No turbilhão de horror de todos os pecados. (p. 270)

Mais adiante, a Caridade diz que sua alma:

Não entende Voltaire, nem más literaturas,
Somente lhe interessa a sorte das criaturas.
Nunca soube enxergar se há Lutero e Jesuítas,
Sabe somente ver as dores infinitas.
Não vai a Roma ver o Papa que se cobre
De fulgentes milhões para humilhar o pobre. (p. 273)

Foge da discussão, não está nas pelejas,
*Nem no ambiente hostil e estreito das igrejas.*⁸⁵
Sabe amar e querer flores e passarinhos,

⁸⁴ *A Bíblia de Jerusalém*, p. 2165.

⁸⁵ Os itálicos são meus.

Os mendigos e os reis, os palácios e os ninhos! (p. 274)

Uma personagem que, em esboço, concilia o tipo ao símbolo é o padre João. No poema, ele se distingue da igreja por ser um homem bom:

O meigo padre João,
Um puro coração,
Qual lírio a vicejar em meio a um pantanal, (p. 264)

Neste pequeno trecho, que se refere ao padre antes de abandonar a Igreja, não há indício que lhe confira a qualidade de uma figura-símbolo. Embora minimamente caracterizado, tal esboço aponta para a figura-tipo do padre bondoso. Mas quando o padre, impetuosamente, decide abandonar a Igreja, ele ganha altura simbólica, pelo relevo moral representado por sua atitude:

Teve medo e receio, o espírito gelado,
Sentiu-se no seu templo um pobre emparedado...
E fugindo a correr da porta semi-aberta,
Com o coração sangrando em úlceras de dor,
Encaminhou-se ao campo, à natureza em flor.

Fitou extasiado a natureza em festa,
As árvores, a flor, os mares, a floresta,
E como se o animasse uma chama divina,
Despiu-se do negrume espesso da batina,
E fitando, a chorar, o céu estrelejado,
Encheu a solidão com as vozes do seu brado:

“Ó Igreja! não tens a idéia que eu sonhava,
A luz radiosa e bela, a luz eterna e rara
Que nos vem de Jesus;
Tua mão não conduz
Às plagas da verdade, (p. 266)

4

O sentimento bucólico é característico da poesia de Junqueiro (capítulo X). Amorim de Carvalho explica que o bucolismo “é uma doutrina: ambiente moral da vida simples e são

em contacto com a natureza. Desse ambiente moral resulta o elogio da própria natureza que produziu a vida simples e sã.”⁸⁶

Em *Parnaso*, o bucolismo aparece nos três primeiros poemas da seção Guerra Junqueiro. Eis, primeiro, um exemplo de uma descrição bucólica, em que se expressam a felicidade dos que vivem em contato com a natureza e a bondade na vida simples:

Chegavam aos ovis as ovelhinhas mansas;
Os risos dos aldeões e as orações das crianças
Casavam-se formando, em rimas soberanas,
Os poemas de luz, que nascem das choupanas,
Canções de oiro e de sol das almas virginais,
Exalando, a sorrir, o aroma dos trigais;
Almas puras, em flor, relicários da essência
Da verdade e do amor, do amor e da inocência,
Almas feitas de luar, de cândida frescura,
Vivendo a vida doce, imaculada e pura,
De quem ama a existência plácida da aldeia,
Cujo sonho é candura e a vida uma epopéia
De louvores à dor, de exaltações, de prantos!... (p. 268)

O recolhimento do homem na natureza não subtrai as inquietações filosóficas do poeta; seus ideais se expressam na natureza. Na mediunidade, isso ocorre no poema “O padre João”, em que a vida na Igreja é colocada em oposição ao contato com a natureza:

Fitou extasiado a natureza em festa,
As árvores, a flor, os mares, a floresta,
E como se o animasse uma chama divina,
Despiu-se do negrume espesso da batina, (p. 266)

Deus está na natureza:

Eu vejo-O, desde a flor às luzes estelares,
Na piedade, no amor, na imensidão dos céus! (p. 267)

O bucolismo de Junqueiro guarda também uma grande ternura pelos animais. Em *Parnaso*, há passagens como:

⁸⁶ CARVALHO, *op. cit.*, p. 119.

Caía a noite em paz. Crepúsculo. Horas quedas.
Horas de solidão. Pelas planícies ledas,
A asa ruflando inquieta, os meigos passarinhos
Recolhiam-se à pressa, em busca dos seus ninhos!
Repousavam, tremendo, os colibris doirados;
Pipilavam febris no beiral dos telhados,
Reunidas no lar caricioso e terno,
Andorinhas gentis, tardígradas do inverno. (pp. 267-268)

O sossego do entardecer e a hora do descanso à noite são freqüentemente evocados por Junqueiro. Na mediunidade, além do exemplo logo acima, há também os seguintes:

Tombava o dia:
A luz crepuscular
Mansamente descia
Inundando de sombra o céu, a terra, o mar... (p. 264)

O firmamento
Tingia-se de luz brilhante e harmoniosa,
A noite era de sonho e névoa luminosa. (p. 264)

Ainda pertence ao quadro bucólico de Junqueiro a canção da gente do campo. Em “Romaria”, de *Parnaso*⁸⁷, isso também aparece:

Mocidade no abril resplandecente e loiro
De noivado e canção das almas virginais;
Entoando a sorrir mil ditirambos de oiro,
Como as aves gracios em vôos nos trigais. (p. 276)

No mesmo poema, há também a música dos animais:

Saúdam o alvorecer as vozes das ovelhas,
Perpassam colibris, chilreia a passarada,
Zumbem sofregamente as trêfegas abelhas,
Compondo o hino de sol de esplêndida alvorada! (p. 278)

⁸⁷ O poema “Romaria”, de Guerra Junqueiro, publicado em *Poesias dispersas*, não foi concluído. *Parnaso* apresenta um poema homônimo como a complementação daquele.

Por vezes, os elementos bucólicos servem para a caracterização psicológica das personagens. Em “Caridade”, o sentimento do poeta é expresso na paisagem:

Nevava quase e a treva espessa e fria,
Era bem a visão da mágoa e da invernía; (p. 268)

No exemplo seguinte, para expressar a felicidade do padre que abandona a igreja, o poeta personifica a natureza:

“(…)
Eu quero palmilhar caminhos luminosos
Que minhalma entrevê na aurora do porvir!”

E o padre emudeceu. Submergido em pranto,
Achou mais belo o céu e o seu viver mais santo.

Pairava na amplidão estranho resplendor.
A Natureza inteira em lúcida poesia
Repousava, feliz, nas preces da harmonia!...
Era o festim do amor,
No firmamento em luz,
Que celebrava
A grandeza de uma alma que voltava
Ao redil de Jesus. (p. 267)

O bucolismo em *Parnaso* também expõe a convivência da personificação da Caridade com o lavrador:

Vai às roças louçãs nas alvoradas claras...
Estou com o lavrador na tarefa das searas,

Como do seu farnel, tomo o arado e a charrua,
Lá me ponho a lidar e de lá volto à rua, (p. 275)

5

O saudosismo, marca típica da poesia de Junqueiro (capítulo XI), não consta dos poemas de *Parnaso*; pelo menos não aparece de forma explícita. Esta ausência pode ser

considerada a primeira diferença entre os poemas mediúnicos e a obra do escritor português.

Porém, como observa Amorim de Carvalho, a saudade da infância em Junqueiro vem acompanhada do ambiente bucólico no qual o poeta cresceu. Cito a passagem:

O que se gravou para sempre na sua alma infantil foi a ilusão bucólica do seu lar; foram as suas orações, ao cair da noite; os velhos aldeões trabalhando na terra; o canto das ceifeiras; as andorinhas voando à volta da sua casa; o lebréu dormindo sobre o feno das eiras; as suas crenças religiosas...⁸⁸

O bucolismo, como visto anteriormente, está bastante presente na mediunidade. O que não aparece na seção Guerra Junqueiro é a expressão do saudosismo de algo que se perdeu e não é mais recuperável.

6

Com exceção do primeiro poema, escrito não só com alexandrinos, mas também com versos de quatro, seis e dez sílabas poéticas, os outros cinco poemas da seção Guerra Junqueiro, de *Parnaso*, foram compostos com versos de doze sílabas.

Sobre os temas plasmados em versos alexandrinos, Amorim de Carvalho apresenta três exemplos (capítulo XIII): os motivos sociais e revolucionários são expressos na retumbância e gravidade deste verso longo; a languidez sensual e a ternura repassada duma tristeza doce também foram cantadas em alexandrinos.

Na mediunidade, excetuando-se a languidez sensual, estão presentes os dois outros motivos. O primeiro, de preocupação social, aparece por exemplo nos poemas “Caridade” e “A um padre”:

Vai! consulta as prisões e consulta a polícia.
Onde puseste a luz, onde fundaste a escola,
O homem pôs o missal, as batinas e a estola.
Onde foste ensinar cantigas às ceifeiras,
O homem fez barregãs que se vendem nas feiras! (p. 271)

A árvore do progresso, esplêndida, viceja.
A Ciência caminha a passos de gigante

⁸⁸ CARVALHO, *op. cit.*, p. 140.

Para se unir à Fé, operosa e triunfante. (p. 281)

A ternura, em meio a um cenário de sofrimento, é marcante no poema “Romaria”:

Não sabeis, não sabeis, filhas que adoro tanto,
Calcular a extensão de tantas amarguras,
Existências em flor, fustigadas de pranto,
Lírios no lamaçal das grandes desventuras...

Almas na escuridão da noite sem aurora,
Corpos de podridão, urnas de lama e pus,
Anjos açucenais que a miséria devora,
Pobrezitos sem pão, esqueléticos e nus. (p. 276)

Os alexandrinos de Junqueiro apresentam-se sob duas formas: a clássica dodecassilábica 6 + 6 e a dodecassilaba hugoesca 4 + 4 + 4. Em *Parnaso*, elas também estão presentes. Eis alguns exemplos da primeira:

A alegria taful / das manhãs harmoniosas;
Dois mil anos de dor, / e os seus cruéis algozes;
Tem até corrompi / do os padres e os monarcas;

A seguir, alguns exemplos do segundo tipo:

Crestando a fé, / roubando a luz, / matando a paz;
Que não te quer, / nem quer o amor / do próprio Deus;
Não vai à Ro / ma ver o Pa / pa que se cobre;

Há versos que podem ser lidos tanto na forma tripartida como na bipartida:

Com o coração / sangrando em úl / ceras de dor;
Com o coração sangran / do em úlceras de dor;

Enchia-se o ar / de gelo igual / a açoite de aço;
Enchia-se o ar de ge / lo igual a açoite de aço;

Na esmeraldi / na cor do co / lo dos jardins;

Na esmeraldina cor / do colo dos jardins;

Quanto às rimas, Amorim de Carvalho diz que Junqueiro as estimava bastante. Algumas vezes, ela aparece dentro dos versos. Em *Parnaso*, há rimas internas por repetição e entre dois versos:

Em cada *coração* um *coração* de fera;

Bradando com *furor*: — “Socorre-nos Jesus!
Que possamos vencer a *dor* em nossa cruz.

Cito ainda dois casos de aliteração:

Que se vão de *longada* ao *longo* dos caminhos;

Zumbem *sofregamente* as *trêfegas* abelhas;

7

O último tema para o cotejo se refere aos tons estilísticos e ao estilo de Junqueiro (capítulo XIV). Amorim de Carvalho explica que o estilo de um escritor é normalmente confundido com o seu tom estilístico. Para entender a diferença entre os dois, cito o crítico português:

O tom é exterior, por isso mais facilmente ressalta à primeira leitura; é de adequação circunstancial: por isso iminentemente instável; e por ser exterior e de adequação circunstancial torna-se fácil de ser imitado. Qualquer poeta de talento pode imitar a forma daqueles cinco trechos [exemplos de tons estilísticos de Junqueiro anteriormente especificados].

Ora o Estilo, no sentido rigoroso, é uma expressão artística inerente à mais profunda subjetividade do escritor, existindo independentemente dos assuntos. Adquire-se e apura-se com a realização contínua, com o trabalho assíduo, mas tudo isso é o labor de um *certo* indivíduo psicológico. Portanto, uma vez atingido o equilíbrio, a expressão psicológica perfeita, torna-se numa coisa pessoal e estável através de todos os assuntos e de todos os tons estilísticos. Se dessa coisa pessoal e estável alguma influência real pode dar-se, parece que tal influência, de um escritor sobre outro, se exerce sobrepticamente, indiretamente (quando não se trata de afinidades psicológicas, o que é importante), através do tom estilístico, como o primeiro a ser concretamente percebido. Foi à força de imitar o tom estilístico camoniano da epopeia quinhentista, que alguns poetas épicos assimilaram o estilo

pessoal de Camões. Mas, insistimos, o facto poderosamente comunicado, transmitido, foi o tom do seu estilo.⁸⁹

Perceba-se que, subjacente à distinção entre estilo e tom estilístico feita por Amorim de Carvalho, existe uma teoria sobre o pastiche — tema tão discutido a respeito da poesia de *Parnaso* —: em suas possibilidades, o pastichador limitar-se-ia a reproduzir o tom estilístico de um poeta, ao passo que o estilo de determinado escritor estaria ao alcance somente dele próprio.

Os exemplos acima referidos são cinco trechos de poemas de Junqueiro que apresentam, cada qual, um tom estilístico distinto. Um leitor que não conhecesse a obra de Junqueiro poderia supor que os trechos foram escritos por diferentes poetas. Os tons estilísticos destacados pelo crítico foram nomeados como: 1. Tom “retórico, enérgico e retumbante como o que, vulgarmente, se costuma chamar hugoesco”; 2. Tom “ainda retórico, mas já florido e vistoso, com pretensiosos enfeites”; 3. De “uma languidez morna de sensualidade”; 4. De “uma bela expressão simples e despretensiosa, sem retórica apreciável” e 5. “Tom em que a simplicidade é rude e prosaica”⁹⁰.

Em *Parnaso*, predominam os dois primeiros tons estilísticos; o terceiro e o quinto não foram localizados e o quarto aparece poucas vezes. Eis um exemplo de cada (1, 2, 4), respectivamente:

Vou ao cárcere escuro, entro nos palacetes,
Desço ao antro abismal e ascendo aos minaretes.
Estou dentro do templo e dentro dos prostíbulos,
Ao pé do altar da fé, no sopé dos patíbulos;
Oro em qualquer lugar, nas ermidas, nos montes,
Subo da Terra ao Céu. Não conheço horizontes. (p. 271)

A alegria taful das manhãs harmoniosas
Em que maio desfolha os cravos e os jasmins,
Espargindo dos céus as glicínias formosas,
Na esmeraldina cor do colo dos jardins! (p. 277)

Vai às roças louças nas alvoradas claras...
Estou com o lavrador na tarefa das searas,

⁸⁹ CARVALHO, *op. cit.*, p. 173.

⁹⁰ CARVALHO, *op. cit.*, pp. 171-2.

Como do seu farnel, tomo o arado e a charrua,
Lá me ponho a lidar e de lá volto à rua, (p. 275)

O estudo de Amorim de Carvalho sobre o estilo de Junqueiro conseguiu identificar seis invariantes de sua poesia; são características fundamentais e comuns a quase todos os seus tons estilísticos, “e comuns a todos os seus livros, portanto pessoais, e estáveis, isto é, inerentes à maneira de ser psicológica do autor, não de mera adaptação aos motivos.”⁹¹

A primeira característica de estilo apresentada é, nas palavras de Amorim de Carvalho, “uma tendência personificadora ou animista, em que as ideias, os sentimentos e as coisas buscam expressar-se ou expressam-se, com rigor, como seres dramáticos.”⁹²

Esta tendência também está presente em *Parnaso*; seguem três exemplos:

Fitou extasiado a natureza em festa,
As árvores, a flor, os mares, a floresta, {natureza que festeja}

A Natureza inteira em lúcida poesia
Repousava, feliz, nas preces da harmonia!...
Era o festim do amor,
No firmamento em luz, {natureza que repousa e que celebra}
Que celebrava
A grandeza de uma alma que voltava
Ao redil de Jesus.

Quem és tu? — murmurei.
— “Meu nome é Caridade,
Emissária de Deus a toda a Humanidade:
Pairo por sobre um ser resplandecente e puro, {caridade que fala}
Como pairo a sorrir por cima de um monturo;

A segunda característica é a “representação física, intensamente plástica e colorida, que se junta, quase sempre, à tendência anterior”⁹³. Para o crítico, esse aspecto revela em Junqueiro um temperamento fortemente visual e concretizador. Na mediunidade, há ocorrências como: “o céu, a terra, o mar” são *inundados de sombra*; “o dogma frio é um calabouço *escuro*”; a batina é de um “*negrume espesso*”; as planícies são *ledas*; “as árvores

⁹¹ *Ibidem*, p. 174.

⁹² *Ibidem*, p. 174.

⁹³ *Ibidem*, p. 176.

senhoris” são “*silenciosas, mudas*”; “a Terra *acorda* em haustos de esperança” e está “*ébria* de aroma e *luz* das flores orvalhadas”.

Observa o crítico que “a luz e a cor são preponderantes na poesia de Junqueiro”⁹⁴. Eis alguns exemplos em *Parnaso*: a piedade *iluminando* o mundo; a *luz singular* nas dobras do passado; a *réstea de sol*; a *noite* do Horrível; o *farol* da verdade; o *farol* da *fúlgida* Razão; os poemas de *luz*; as almas feitas de *luar*; a hediondez das *negras* horas mortas; as mãos de *luz*; o farrapo de *sombra*; o torreão de séculos *trevosos*; as faces *alvas* como *alabastros*; o *alvor* das *estrias* dos astros; a túnica de *arminhos* emitia *esplendor*; a *esmeraldina* cor do colo dos jardins; o *clarão* do amor; o hino de *sol* de *esplêndida* *alvorada*; o *sol* primaveril; os *rubros* fanatismos; os *clarões* das grandes epopéias; os nobres de *sangue azul*; a *luz* esdrúxula das *tochas*; o caos de *tintas rubro-roxas*; o *rubro* sermão; o *negro* abismo; as *chamas* infernais.

A obsessão do ouro também marca a poesia de Junqueiro. Seguem alguns versos mediúnicos que trazem esta característica:

Dourando os véus da carne e amortalhando o mundo;
Repousavam, tremendo, os colibris *doirados*;
Canções de *oiro* e de sol das almas virginais;
Dourados pelo sol d’alvorada do amor!;
Entoando a sorrir mil ditirambos de *oiro*;
Nobres de sangue azul nos seus mantos *dourados*;
Jesus amava a luz, o Papa o *oiro* vil;
Jamais vos esqueçais de que a verdade é de *ouro*.

Amorim de Carvalho cita dois exemplos de Junqueiro nos quais juntam-se a vista e o ouvido. Em *Parnaso*, junta-se a vista ao olfato, em: “fantasmagoria *esplêndida* de aroma / dos incensos do altar”.

A terceira característica do estilo do poeta português é a “pluri-adjetivação (o que indica a forte tendência do poeta para tudo distinguir, individualizar, caracterizar), preferindo os adjetivos que exaltam, engrandecem ou intensificam (horroroso, bárbaro, colossais, indómito, infinito, etc.), embora nem sempre mantendo rigoroso nexos ou transição lógica entre os adjetivos, o que denuncia, algumas vezes, a indisciplina e o

⁹⁴ *Ibidem*, p. 176.

automatismo, exatamente pela facilidade da adjetivação num temperamento exuberante e impulsivo.”⁹⁵

Em *Parnaso*, essa marca também aparece. Eis alguns versos dos quais fazem parte dois, três ou quatro adjetivos:

Ao lado de um vergel, esplêndido e florido —;
Tingia-se de luz brilhante e harmoniosa;
Era um vulto sublime, excelso, imaculado;
Com aquele Cristo nu, de pau, inerte e frio;
Notando a diferença enorme, extraordinária;
A luz radiosa e bela, a luz eterna e rara;
No mal da ignorância, turbida e falaz;
Num farrapo de sombra, exótica e execrável;
Guarda-se a essência pura e imácula de Deus;
A asa ruflando inquieta, os meigos passarinhos;
Andorinhas gentis, tardígradas do inverno;
Seu luminoso olhar, esplêndido e profundo;
Nem no ambiente hostil e estreito das igrejas;
Vai a todo lugar, recôndito e diverso;
Vai às roças louças nas alvoradas claras;
Pobrezitos sem pão, esqueléticos e nus;
A alegria táfua das manhãs harmoniosas;
De almas torvas e vis, misérrimas, mesquinhas;
Açoitado, traído e calmo, silencioso;
Cavaleiros gentis, valentes brasonados;
Os dogmas ancestrais da vossa velha Igreja;
Paródia de uma dor sublime e incomparável;
Uma figura heril de abade gordo e enorme;
Coquelim tonsurado, obeso, desconforme;
Com o seu rubro sermão, cavando um negro abismo;
Era um livro escuril, inadequado e velho;
Nos pântanos letais e lúgubres de Roma.

A quarta invariante do estilo de Junqueiro é a “sinonímia (mais ou menos perfeita) e a repetição — o que é uma forma muito impressiva, em Junqueiro, para dar relevo às ideias, aos sentimentos e às coisas.”⁹⁶

Indico a seguir alguns exemplos de sinonímia, presentes na mediunidade:

Ó Igreja! o dogma frio é um *calabouço escuro*,

⁹⁵ *Ibidem*, p. 178.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 180.

E eu quero abandonar a *noite da prisão*;

Guarda-se a essência *pura e imácula* de Deus;
Reunidas no lar *caricioso e terno*;
Elevavam-se ao céu *silenciosas, mudas*;
Filhos da *obediência*, anhos de *mansuetudes*;
Que vão cedo ao *trabalho*, à *lide* que os consome;
Amo o trabalhador, como *adoro* as boninas;
Confortando o amargor, *consolando* a miséria;
Do palácio o *carpir* e os *ais* do calabouço;
Beijo um cadáver nu, como *osculo* os heróis;
Era um vulto *sublime, excelso, imaculado*;
Que o nome de *Mafoma* é o mesmo que *Maomet*;
Nunca viu *povoléus*, nem divisa a *ralé*;
Fez também o *soluço* e a *lágrima dorida*;
De almas *torvas e vis, misérrimas, mesquinhas*;
Cheios de *sânie e pus*, com os corpos cancerados;
Aproveitemos, pois, esta hora *calma e mansa*;
Esse pão *divinal* que é dos trigais *divinos*.

Seguem, agora, exemplos de repetição:

Afastado da luz, *fugindo* aos irmãos seus,
Fugindo desse modo ao próprio amor de Deus;

Que levasse o amor *onde* faltasse o lar,
Onde sobrasse a angústia, *onde* andasse o penar;

Minha missão é *amar*. *Amo* o templo e *amo* a escola,
Amo o bem que alivia, amo o bem que consola;

Onde existe o grilhão dentro de escuras *celas*,
Celas que são prisões, cheias de sentinelas;

Multiplicai no mundo as vossas benzeduras,
Multiplicai na Igreja os ritos e as tonsuras;

Da verdade e *do amor, do amor* e da inocência;
Iluminando o mundo, *iluminando* a vida;
Ando por toda a Terra, *ando por* sobre as ondas;
Atravesso o oceano e *atravesso* os países;
Idolatro os senis, como *idolatro* as crianças;
Estou *dentro* do templo e *dentro* dos prostíbulos;
Não me *regem* as leis que *regem* um país;
Vai! *consulta* as prisões e *consulta* a polícia;

*Que esta plebe é de cães, que esta plebe é submissa;
Nunca reza em latim, nunca fez procissões;
Chama-me o sofredor, chama-me a orfandade;
Onde tarda a saúde e onde o conforto tarda;
Não sabeis, não sabeis. filhas que adoro tanto.*

O poema “Eterna vítima” traz as seguintes recorrências, ao modo de refrão, que aparecem quatro vezes:

Espraiando na Terra o seu olhar piedoso; *(duas vezes)*
Da Terra ao Céu espraia o seu olhar piedoso;
Consola a multidão com o seu olhar piedoso.

A quinta invariante estilística de Junqueiro é a “antítese ou associação de idéias opostas, para que da oposição ressalte, com mais força, determinado pensamento ou sentimento.”⁹⁷

Em *Parnaso*, no poema “O padre João”, a antítese é usada para marcar a diferença entre um luminoso Jesus, visto pelo padre num momento de meditação, e a imagem de madeira que representa o Jesus católico:

O sacerdote, então,
Comparou, meditando, a *fúlgida visão*
Com aquele *Cristo nu, de pau, inerte e frio*,
Imóvel dominando o âmbito vazio:

Uma oposição semelhante é expressa nesta outra antítese:

E como se o animasse uma *chama divina*,
Despiu-se do *negrume espesso da batina*,

As associações de idéias opostas presentes no poema “Caridade” exercem a função de defini-la (a caridade personificada) justamente como aquela que não faz distinções, de modo que a intenção é dissolver as oposições, ainda que tão marcadas pelo uso recorrente das antíteses. Veja-se o seguinte trecho:

Estou dentro do *templo* e dentro dos *prostíbulos*,
Ao pé do *altar da fé*, no sopé dos *patíbulos*;
Oro em qualquer lugar, nas ermidas, nos montes,
Subo da Terra ao Céu. Não conheço horizontes.
Não conheço nações, corro do brejo aos sóis,
Beijo um *cadáver nu*, como osculo os *heróis*.

Diferente da Caridade, o poeta que com ela dialoga apresenta um ponto de vista que ressalta as oposições. Seguem mais algumas associações de idéias opostas (nos primeiros dois versos abaixo, a ironia anticlerical arbitra oposições):

Onde puseste a *luz*, onde fundaste a *escola*,
O homem pôs o *missal*, as *batinas* e a *estola*.
Onde foste ensinar *cantigas às ceifeiras*,
O homem fez *barregãs que se vendem* nas feiras!

O propósito da antítese seguinte, do poema “Romaria”, é o de aproximar e conciliar elementos que, no senso comum, são tidos por opostos:

E Deus que fez o *Sol* e a *candura das crianças*,
Fez também o *soluço* e a *lágrima dorida*,
E se fez a *bondade* envolta de *esperanças*,
Criou a *dor* *clareando a escuridão* da vida.

No poema “Eterna vítima”, a resignação de Jesus é apresentada, de forma concisa, com a oposição entre os maus tratos que recebe e a serenidade de sua reação:

Açoitado, traído e calmo, silencioso,

Listo a seguir mais alguns exemplos de antíteses em *Parnaso*:

Sobre o *escuro*, porém, das *lepras mal cheirosas*,
Paira o *clarão do amor*, edênico e sem par;

Mas os *soberbos reis e césaes antigos*,
Hoje mais nada são que *miseros mendigos*;

⁹⁷ CARVALHO, *op. cit.*, p. 183.

*Endeusai sobre o trono a fortuna dos Cresos,
Esquecei sobre a lama os pobres indefesos;*

*Que irmana a fera e a rosa, as aves e os chacais;
O castelo real e a cabana do pobre.
Há risos e esplendor e há prantos, filhas minhas;*

A última característica fundamental do estilo de Junqueiro é o “balanceamento das idéias e das palavras. Esta característica (...) filia-se num grande sentimento rítmico que ultrapassa a significação sonora que, vulgarmente, se concede ao ritmo. Junqueiro, como ritmista, não é só versificador; não ritma apenas a construção verbal numa determinada medição de sílabas; ritma ainda a construção verbal na repetição de palavras em colocações paralelas (...) e, mais do que na repetição de palavras, na expressão simétrica de idéias”⁹⁸.

Na mediunidade, esse balanceamento também se mostra presente. Eis alguns casos, com a repetição de palavras:

*Amo o bem que alivia, amo o bem que consola;
Ando por toda a terra, ando por sobre as ondas;
Que esta plebe é de cães, que esta plebe é submissa.*

Os próximos versos são formados com a expressão simétrica das idéias:

*Em que há músicas no ar e olores nas estradas;
Do palácio o carpir e os ais do calabouço;
Dando consolo à dor, à treva a luz da aurora.*

A seguir, exemplos deste balanceamento expressando idéias que são afins:

*Luz para desfazer a baixeza de instintos,
Sopa para matar a fome dos famintos;*

*Multiplicai no mundo as vossas benzeduras,
Multiplicai na Igreja os ritos e as tonsuras!;*

*Músicas sobre a dor, flores sobre os lameiros;
Abra-se-lhe a prisão, jogue-se-lhe a metralha;*

⁹⁸ CARVALHO, *op. cit.*, p. 184.

Confortando o amargor, consolando a miséria;
Amo o bem que alivia, amo o bem que consola;
Chama-me o sofredor, chama-me a orfandade;
Crestando a fé, roubando a luz, matando a paz;
A benção de Jesus, e a benção de Maria;

A mesma estrutura é usada para as antíteses:

Estou dentro do templo e dentro dos prostíbulos,
Ao pé do altar da fé, no sopé dos patíbulos;

Jesus amava a luz, o Papa o oiro vil,
Jesus amava o pobre, o Papa a Rotschild!

Para guiar os maus, para guiar felizes;
O castelo real e a cabana do pobre;
Deixo Cristo na cruz para encontrar com Judas.

■

A aplicação da crítica de Amorim de Carvalho aos poemas de *Parnaso*, seção Guerra Junqueiro, colocou à tona surpreendentes similaridades entre a produção mediúnica e a obra do poeta português. Lembre-se que o cotejo contemplou os seguintes temas a respeito de sua poesia: tipos de simbolização; a sátira e a caricatura; figuras-tipos e figuras-símbolos; o sentimento bucólico; o saudosismo; aspectos da versificação; o estilo e os tons estilísticos. Vimos que o saudosismo é a única característica que não aparece explicitamente nos poemas mediúnicos. Porém, como todos os outros aspectos examinados demonstraram demasiada afinação com a poesia de Junqueiro, poder-se-ia supor esta ausência como uma marca intencional dos poemas psicografados.

Entre as correspondências exemplificadas, cabe destacar a fidelidade estilística revelada com o estudo das seis invariantes da poesia de Junqueiro, todas presentes nos poemas mediúnicos. Note-se que, do ponto de vista literário, a partir da teoria exposta por Amorim de Carvalho, a hipótese do pastiche não é suficiente para explicar a gênese dos poemas de *Parnaso*, seção Guerra Junqueiro, porquanto, como se disse, um pastiche seria capaz de reproduzir somente os tons estilísticos de um escritor imitado.

Uma particularidade desses poemas é a diminuta presença de marcas que normalmente caracterizam os poemas mediúnicos, como as referências a dois planos de

vida e uma revisão de valores. Aliás, o tom por vezes violento de alguns poemas não é típico do livro de Chico Xavier.

Pode-se perceber, contudo, que comparados à obra de Junqueiro, os poemas de *Parnaso* apresentam duas incorporações: uma referência à reencarnação e outra ao espiritismo. No poema “Eterna vítima”, os nobres de outrora são os mendigos de hoje:

Mas os soberbos reis e césaes antigos,
Hoje mais nada são que míseros mendigos;

Os nobres doutro tempo, agora transformados
Nos párias do amargor, nos grandes desgraçados,

Agora vêm sim, no topo do Calvário,
O sacrifício e a dor do eterno visionário,

Bradando com furor: — “Socorre-nos Jesus!
Que possamos vencer a dor em nossa cruz.

(pp. 280-1)

O título do poema “A um padre” é seguido dos seguintes parêntesis: (*Versos a um agressor do Espiritismo*). Apesar da coincidência de propósitos entre Guerra Junqueiro e o espiritismo em conjugar a fé com a razão, não consta que o poeta português tenha tido contato com os livros de Allan Kardec. De qualquer forma, não deixa de ser previsível que, em *Parnaso*, haja essa aproximação deste poeta à proposta espírita.

2.4. Seção Cruz e Sousa

1.

O conjunto de poemas atribuídos a Cruz e Sousa (1861-1898), em *Parnaso*, é formado por 30 sonetos, 24 dos quais incluídos na 2ª edição da antologia. Havia, na 1ª edição, quatro sonetos nesta seção: “Ansiedade”, “Heróis”, “Aos torturados” e “A sepultura”. Na edição seguinte, vieram: “Anjos da paz”, “Alma livre”, “Gloria victis”, “Nossa mensagem”, “Oração aos libertos”, “Céu”, “Aos tristes”, “Beleza da morte”, “Mensageiro”, “Se queres”, “À dor”, “Noutras eras”, “Sofre”, “Exaltação”, “Vozes”, “Soneto”, “Glória da Dor”, “Quanta vez”, “Ide e pregai”, “Caridade”, “Renúncia”, “Tudo vaidade”, “Ouvi-me” e “Felizes os que têm Deus”. Na 3ª edição da antologia, não houve alterações e na 4ª, mais dois sonetos foram acrescentados: “Glória aos humildes” e “Aos trabalhadores do evangelho”.

O que logo se destaca neste conjunto de sonetos é o marcante tom religioso e a recorrente idéia de um sofrimento redentor. Relacionando-os à poesia de Cruz e Sousa, parecem estar mais próximos da última fase do escritor catarinense, a dos *Últimos sonetos*, principalmente no que esta obra traz de religiosidade cristã. Para um primeiro exercício de cotejo, em relação aos motivos dos poemas mediúnicos, classifiquei-os em cinco grupos. Em seguida, verifiquei se em *Últimos sonetos* há poemas que também poderiam fazer parte da classificação proposta. Abaixo, apresento a divisão, com a transcrição de um soneto como exemplo de cada grupo:

Grupo 1 – Sobre o poeta

O primeiro grupo é constituído pelos sonetos líricos: o elemento subjetivo do poeta está em destaque. Fazem parte deste grupo seis sonetos:

“Mensageiro” / “À dor” / “Noutras eras” / “Exaltação” / “Quanta vez” / “Ouvi-me”

Noutras eras

Também marchei pelas estradas flóreas,
Cheias de risos e de pedrarias;
Onde todas as horas dos meus dias
Eram hinos de esplêndidas vitórias.

Tive um passado fúlgido de glórias,
De maravilhas de ouro e de alegrias,
Sem reparar, porém, noutras sombrias
Sendas tristes, das dores meritórias.

E abusei dos deveres soberanos
Sucumbindo aos terríveis desenganos
Do destino cruel, fatal e avaro;

Para encontrar-me a sós no mesmo horto
Que deixara, sem luz e sem conforto,
Sentindo as dores desse desamparo.

Grupo 2 – Sobre a ação da espiritualidade

Este grupo é formado pelos poemas que expressam uma ação consoladora, no mundo material, de seres espirituais, quer na figura de anjos, quer na de pessoas que já morreram. É constituído por cinco sonetos:

“Anjos da Paz” / “Nossa mensagem” / “Aos tristes” / “Vozes” / “Aos trabalhadores do Evangelho”

Anjos da Paz

Ó luminosas formas alvadias
Que desceis dos espaços constelados
Para lenir a dor dos desgraçados
Que sofrem nas terrenas gemonias!

Vindes de ignotas luzes erradias,
De lindos firmamentos estrelados,
Céus distantes que vemos, dominados
De esperanças, anseios e alegrias.

Anjos da Paz, radiosas formas claras,
Doces visões de etéricos carraras
De que o espaço fúlgido se estrela!...

Clarificai as noites mais escuras
Que pesam sobre a terra de amarguras,
Com a alvorada da Paz, ditosa e bela...

Grupo 3 – Sobre a morte

Sonetos cujo motivo principal é a morte. Neles, a morte é apresentada como porto de venturas; como desenlace da prisão do corpo físico; como acesso aos “países seráficos do gozo” àqueles cujos sonhos não foram quiméricos porque apenas carnavais. Este grupo é formado por três poemas:

“A sepultura” / “Beleza da morte” / “Tudo vaidade”

Tudo vaidade

Na Terra a morte é o trágico resumo
De vanglórias, de orgulhos e de raças;
Tudo no mundo passa, como passas,
Entre as aluviões de cinza e fumo.

Todo o sonho carnal vaga sem rumo,
Só o diamante do espírito sem jaças
Fica indene de todas as desgraças,
De que a morte voraz faz seu consumo.

Nesse mundo de lutas fraticidas,
A vida se alimenta de outras vidas,
Num contínuo combate pavoroso;

Só a Morte abre a porta das mudanças
E concretiza as puras esperanças
Nos países seráficos do gozo!

Grupo 4 – Sobre os humildes, sofredores, desgraçados

Os sonetos deste grupo têm em comum a preocupação com os sofredores do mundo. Estes às vezes são exaltados como os verdadeiros heróis, outras vezes lhes são dirigidas palavras de incentivo à luta torturante, ou mesmo se canta o momento em que sua alma abandona suas dores por ocasião da morte e ainda se lhes apresentam “orbes da ventura” como possíveis futuros paraísos. Oito sonetos constituem o grupo:

“Heróis” / “Aos torturados” / “Alma livre” / “Gloria victis” / “Oração aos libertos” /
“Céu” / “Se queres” / “Glória aos humildes”

‘Gloria victis’

Glória a todas as almas obscuras
Que caíram exânimes na estrada,
Onde a pobre esperança abandonada
Morre chorando sob as desventuras.

Glória à pobre criatura desprezada,
Glória aos milhões de todas as criaturas,
Sob a noite das grandes amarguras,
Sem conhecer a luz de uma alvorada.

Gloria Victis! Hosana aos desgraçados
Que tombaram sem vida, aniquilados,
Nos sofrimentos purificadores;

Que o Céu é a pátria eterna dos vencidos,
Onde aportam ditosos, redimidos,
Como heróis dos deveres e das dores!

Grupo 5 – Religiosos

A noção cristã de que os sofrimentos na Terra são redentores, de que a dor aperfeiçoa o homem, perpassa todos os grupos. Outras idéias que marcam a religiosidade nos sonetos, tais como a presença de Deus; a busca por uma ventura espiritual; a renúncia à vaidade; a exaltação à crença, à caridade, à humildade etc. são tema de oito sonetos. Mas pelo fato de haver um fundo religioso em quase todos os poemas da seção Cruz e Sousa, esse quinto grupo é mais difuso que os anteriores, definindo-se em especial por não apresentar marcadamente os conteúdos dos outros grupos. São eles:

“Ansiedade” / “Sofre” / “Soneto” / “Glória da Dor” / “Ide e pregai” / “Caridade” / “Renúncia” / “Felizes os que têm Deus”

Sofre

Toda a dor que na vida padeceres,
Todo fel que tragares, todo o pranto,
Ser-te-ão como trevas, e, entretanto,
Serás pobre de luz se não sofreres.

É que dos sofrimentos nasce o canto
De alegria dos mundos e dos seres,
Pois que a dor é a saúde dos prazeres,
O hino da luz, misterioso e santo.

Doma o teu coração, e, no silêncio,
Foge à revolta, humilha-o, dobra-o, vence-o,
Chorando a mesma dor que o mundo chora;

Abre a tua consciência para as luzes
E, no mundo que o mal encheu de cruces,
Do Bem encontrarás a eterna aurora.

A seguir, seleciono alguns poemas dos *Últimos sonetos*⁹⁹ que poderiam ser classificados de acordo com os grupos acima e transcrevo um soneto como exemplo de cada grupo:

Grupo 1 – Sobre o poeta

“Eternidade retrospectiva” / “Glória!” / “Benditas cadeias!” / “Inefável” / “Só!”

Eternidade retrospectiva

Eu me recordo de já ter vivido,
Mudo e só, por olímpicas Esferas,
Onde era tudo velhas primaveras
E tudo um vago aroma indefinido.

Fundas regiões do Pranto e do Gemido
Onde as almas mais graves, mais austeras
Erravam como trêmulas quimeras
Num sentimento estranho e comovido.

As estrelas, longínquas e veladas,
Recordavam violáceas madrugadas,
Um clarão muito leve de saudade.

Eu me recordo d’imaginativos
Luares líricos, contemplativos
Por onde eu já vivi na Eternidade!

Grupo 2 – Sobre a ação da espiritualidade

A diferença, aqui, é da nomeação dos seres espirituais: podem ser a “Alma da Dor”, a “Luz da Natureza”, ou uma “luz guiadora”, um arcanjo etc.

⁹⁹ CRUZ E SOUSA, *Últimos sonetos*, 2ª ed. Florianópolis, Editora da UFSC, 1988.

“Luz da Natureza” / “Alma mater” / “Santos óleos” / “Sentimento esquisito” /
“Êxtase búdico”

Santos óleos

Com os santos óleos de que vens ungido
Podes andar no mundo sem receio.
Quem veio para a Luz, por certo veio
Para ser valoroso e ser temido.

Que tudo é embalde, tudo em vão, perdido
Quando se traz esse divino anseio,
Esse doce transporte ou doce enleio
Que deixa tudo e tudo confundido.

A Alma que como a vela chega ao porto
Sente o melhor, consolador conforto
E a asa nas asas dos Arcanjos toca...

Os santos óleos são a luz guiadora
Que vigia por ti na pecadora
Terra e o teu mundo celestial evoca!

Grupo 3 – Sobre a morte

A morte, nos poemas abaixo, aparece ora como uma devoradora de sonhos ora como fatal segredo; ora como noite escura ora como acesso aos palácios reais do Encantamento:

“Ironia de lágrimas” / “Perante a Morte” / “A Morte” / “Renascimento”

Renascimento

A Alma não fica inteiramente morta!
Vagas Ressurreições do Sentimento
Abrem já, devagar, porta por porta,
Os palácios reais do Encantamento!

Morrer! Findar! Desfalecer! que importa
Para o secreto e fundo movimento
Que a alma transporta, sublimiza e exorta,
Ao grande Bem do grande Pensamento!

Chamas novas e belas vão raiando,

Vão se acendendo os límpidos altares
E as almas vão sorrindo e vão orando...

E pela curva dos longínquos ares
Ei-las que vêm, como o imprevisto bando
Dos albatrozes dos estranhos mares...

Grupo 4 – Sobre os humildes, sofredores, desgraçados

Foram provavelmente os sofrimentos que marcaram a vida de Cruz e Sousa que o levaram à compaixão pelos humilhados e sofredores. Em *Últimos sonetos*, esses anônimos ou desventurados têm um lugar de destaque:

“Vida obscura” / “Almas indecisas” / “Flor nirvanizada” / “Feliz” / “No seio da Terra”

Vida obscura

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,
Ó ser humilde entre os humildes seres.
Embriagado, tonto dos prazeres,
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste num silêncio escuro
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes
Tornando-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
Magoado, oculto e aterrador, secreto,
Que o coração te apunhalou no mundo.

Mas eu que sempre te segui os passos
Sei que cruz infernal prendeu-te os braços
E o teu suspiro como foi profundo!

Grupo 5 – Religiosos

Os motivos religiosos também estão presentes nos *Últimos sonetos*. Há, por exemplo, o louvor à piedade, à ação pelo alívio da dor alheia, à crença, ao amor, ao perdão e à humildade:

“Piedade” / “Atitude imortal” / “A grande sede” / “Aspiração suprema” / “Fruto envelhecido”

Piedade

O coração de todo o ser humano
Foi concebido para ter piedade,
Para olhar e sentir com caridade
Ficar mais doce o eterno desengano.

Para da vida em cada rude oceano
Arrojar, através da imensidade,
Tábuas de salvação, de suavidade,
De consolo e de afeto soberano.

Sim! Que não ter um coração profundo
É os olhos fechar à dor do mundo,
Ficar inútil nos amargos trilhos.

É como se o meu ser compadecido
Não tivesse um soluço comovido
Para sentir e para amar meus filhos!

Essa aproximação entre *Últimos sonetos* e os poemas de *Parnaso* permite inferir que estes fazem um recorte de temas que foram caros a Cruz e Sousa. Tais conteúdos figuram também em outros livros do poeta catarinense, porém de modo mais esparso.

É de se notar que alguns sonetos de *Parnaso* se aproximam mais especificamente de poemas de Cruz e Sousa, numa relação por vezes intertextual. Eis os casos mais evidentes:

Cruz e Sousa

Parnaso

“Ansiedade” (US)	“Ansiedade”
“Antífona” (BR)	“Anjos da Paz”
“Eternidade retrospectiva” (US)	“Noutras eras”
“Consolo amargo” (US)	“Tudo vaidade”
“Sentimento esquisito” (US)	“Céu”
“Fruto envelhecido” (US)	“Se queres”

(US: *Últimos sonetos*; BR: *Broquéis*)

Entre os objetivos de *Parnaso* com esses diálogos, que não se restringem à seção Cruz e Sousa, há o convite a uma identificação temática e estilística mais direta com o autor a quem os poemas são atribuídos e, ao mesmo tempo, o jogo de sentidos; no caso, o da incorporação ou maior direcionamento a um autor consagrado dos princípios cristãos e espíritas. Mencionarei três casos.

Na correspondência entre “Antífona”, um dos mais conhecidos poemas de Cruz e Sousa, e o mediúnico “Anjos da Paz”, transcrito acima como exemplo do **grupo 2**, a atmosfera vaga do primeiro torna-se mais bem delimitada no soneto de *Parnaso*, em que as “formas alvadias” são identificadas com os “Anjos da Paz”. Esse sentido privilegia o escopo da quinta estrofe de “Antífona”: “Infinitos espíritos dispersos,/ Inefáveis, edênicos, aéreos,/ Fecundai o Mistério destes versos/ Com a chama ideal de todos os mistérios.”¹⁰⁰

A aproximação de “Noutras eras” a “Eternidade retrospectiva”, transcritos acima como exemplos dos **grupos 1**, refere-se mais ao nível temático: a recordação de já se ter vivido uma outra vida. No contexto de *Parnaso*, a reencarnação é denotada no poema “Noutras eras”, pelo conteúdo espírita da obra. Uma hipótese para o caso é a tentativa de, pela aproximação entre os sonetos, sugerir a interpretação reencarnacionista em “Eternidade retrospectiva”.

O exemplo em que mais se flagra a intertextualidade é o do soneto “Ansiedade”, de Cruz e Sousa, com o título homônimo na mediunidade. Houve, na verdade, uma reescrita do poema de *Últimos sonetos*. Percebe-se, desse modo, que “Ansiedade” de *Parnaso* oferece-se como uma nova versão do poema de *Últimos sonetos*. São notórias as semelhanças; por exemplo: “Esta ansiedade que nos enche o peito” (Cruz e Sousa)/ “Todo esse anseio que tortura o peito” (*Parnaso*); “Pelos caminhos do infinito eleito” / “Sobe da Terra pelo espaço eleito”; “trágica ansiedade”/ “ansiedade fatal”, respectivamente. A diferença de sentido da versão mediúnica está na atribuição de uma finalidade transcendental à ansiedade:

Essa ansiedade é a mão de Deus nas eras,
Sustentando o fulgor da luz da Vida,

¹⁰⁰ CRUZ E SOUSA, *Missal / Broquéis*, p. 138.

No turbilhão de todas as esferas!...

2.

O estudo dos poemas mediúnicos, nesta segunda etapa, será pautado no ensaio “À margem do estilo de Cruz e Sousa”, de Antônio de Pádua. A análise privilegia o virtuosismo expressional de Cruz e Sousa, presente principalmente em *Broquéis*, *Faróis* e em sua prosa. Sobre a escolha deste ensaio, cabe uma explicação: embora haja muito de arbitrário na teoria da fonética expressiva — assumida por Antônio de Pádua —, ela, por outro lado, tem estreita relação com pressupostos do simbolismo, tais como as pretendidas correspondências entre palavra, música, sugestão. Como o autor estudado é o simbolista Cruz e Sousa, o ensaio em questão pode ser útil para o presente estudo.

O crítico estuda de início a expressividade fonética, que é dividida em imitativa e simbólica. A primeira vem do princípio da onomatopéia; acontece com a sugestão de um som de natureza qualquer. A expressividade fonética simbólica é resultante “de uma analogia subjetiva, feita entre fonemas e uma abstração: idéia, sentimento ou, também, impressão de outro plano sensorial.”¹⁰¹

Em *Parnaso*, não localizei passagens em que ocorra a expressividade imitativa. Todavia, a diferença pode também ser observada entre *Broquéis* e *Últimos Sonetos*, porque esse tipo de recurso expressivo deixa de ter destaque na última fase da poesia de Cruz e Sousa.

Quanto à expressividade simbólica, Antônio de Pádua a divide em cinco tipos referentes às consoantes e três tipos referentes às vogais. Transcreverei a classificação do crítico e, em seguida, citarei exemplos de *Parnaso* que estejam de acordo com as relações propostas entre fonemas e idéias.

A – “A líquida *l* aparece freqüentemente (é o fonema preferido do poeta) ligada à idéia de movimento flexuoso, fluidez, luminosidade frouxa, etc.”¹⁰²:

Que vos fostes nas lágrimas ligeiras,
Como folhas levadas pelos ventos...

¹⁰¹ PÁDUA, “À margem do estilo de Cruz e Sousa”, p. 194.

¹⁰² *Ibidem*, p. 199.

“Quanta vez”, 2 ¹⁰³

Há no estertor da morte uma beleza
Transcendente, ignota, luminosa,
Beleza sossegada e silenciosa,
Da luz branca da Paz, trêmula e acesa...

“Beleza da morte”, 1

Evola-se a essência luminosa

“A sepultura”, 3,2

Sobre a luz que vos guia, bruxuleante,

“Aos torturados”, 2,1

B – “As vibrantes *r* e *rr*, às vezes combinadas com *t*, nas idéias sombrias de angústia, desespero, sofrimento, obsessão sexual, etc.” (p. 200):

Sem reparar, porém, noutras sombrias
Sendas tristes, das dores meritórias.

“Noutras eras”, 2

Ah! meus longínquos arrebatamentos,
Amarguras e dores e canseiras,

“Quanta vez”, 2

Como o errado viajor que cai de bruços
Sobre a íngreme estrada da agonia,

idem, 3

E sustentei, varado de amargores,
Surdas batalhas, rudes e incruentas.

“Ouvi-me”, 2

Também vivi as lágrimas obscuras,
Iguais às vossas, míseras criaturas,

idem, 3

Eu que na Terra tive sempre os braços
Presos à cruz tantálica das dores.

“Mensageiro”, 1

O turbilhão das lágrimas terrenas

idem, 3,2

¹⁰³ Os números, depois das citações, correspondem respectivamente à estrofe e ao verso.

Na Terra a morte é o trágico resumo
De vanglórias, de orgulhos e de raças;
“Tudo vaidade”, 1

Esses seres que passam pelas dores,
Às geenas do pranto acorrentados,
Aluviões de peitos sofredores,
No turbilhão dos grandes desgraçados;
“Heróis”, 1

O escuro abismo, o tormentoso Averno,
“Oração aos libertos”, 2,2

Serás em toda a Terra o feio aborto
Das amarguras e do desconforto,
Encarcerado nas sinistras grades;
“Se queres”, 3

Toda a dor que na vida padeceres,
Todo fel que tragares, todo o pranto,
Ser-te-ão como trevas, e, entretanto,
Serás pobre de luz se não sofreres.
“Sofre”, 1

Na pedregosa estrada dessa imensa
Turba de irmãos famintos, torturados!
“Ide e pregai”, 3

C – “As fricativas, combinadas a líquidas, aparecem também nas idéias de fluidez, leveza...”¹⁰⁴.

Há quem te faça ver as cores do íris
Da fagueira esperança, até partires
Nas asas brancas da Felicidade.
“Aos tristes”, 4

Qual essa flor fragrante, como a face
Dum querubim angélico sorrindo,
“A sepultura”, 2

Do filão de ouro da felicidade.
“Soneto”, 1,4

¹⁰⁴ PÁDUA, *op. cit.*, p. 201.

Da Fé — fonte de mística ventura.

“Felizes os que têm Deus”, 2,4

“Em alguns casos predominam as sibilantes”¹⁰⁵:

Sobe da Terra a queixa soluçando,
Silenciosa, muda, suplicando,
Remontando aos Espaços constelados;
“Vozes”, 3

D – “As bilabiais *b, p* e *m* nas idéias eróticas, excitação sexual...”¹⁰⁶

Os temas eróticos não ocorrem propriamente em *Parnaso*. Porém, seguem dois exemplos em que eles são sugeridos:

Epopéias de Sons e de Esplendores,
E os prazeres mais pobres, mais escassos,
“Mensageiro”, 2
Dos prazeres mundanos esquecido,
“Se queres”, 2,3

E – “Verdadeiramente curioso é o exemplo em que o poeta nos sugere a cintilação das estrelas, combinando a vibrante *r* com a voz *i*”¹⁰⁷. O exemplo citado por Pádua vem da prosa de Cruz e Sousa (“Na nitidez de ar frio, de finas vibrações de cristal, as estrelas crepitam...”). Em *Parnaso*, há um trecho com similaridades com esse caso:

Desdobrai-vos luzeiros estelares,
Sobre o aroma das novas primaveras;
“Exaltação”, 2

Eis os três grupos nos quais se dividem os tipos de expressividade simbólica das vogais:

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 202.

A – “Grammont classificou de brilhante a voz *a*; ela sugere assim, claridade, resplendor, alegria...”¹⁰⁸. Seguem alguns exemplos de *Parnaso*:

Anjos da Paz, radiosas formas claras,
“Anjos da Paz”, 3,1

Com a alvorada da Paz, ditosa e bela...
idem, 4,3

Da luz branca da Paz, trêmula e acesa...
“Beleza da morte”, 1,4

Na mais sagrada das hierarquias.
idem, 4,3

A brancura das pétalas abrindo,
“A sepultura”, 1,3

A alvorada risonha da ventura.
“Soneto”, 2,4

B – “As vozes *o* e *u* são sombrias (Grammont); aparecem nas idéias de angústia, obsessão sexual, desespero...”¹⁰⁹. Eis dois exemplos da mediunidade:

O escuro abismo, o tormentoso Averno,
“Oração aos libertos”, 2,2

Todo esse anseio que tortura o peito,
Estrangulando a voz exausta e rouca,
Que em cada canto estruge e em cada boca
Faz o soluço do ideal desfeito;
“Ansiedade”, 1

C – “As vozes *e* e *i* raramente aparecem em Cruz e Sousa com valor expressivo simbólico.”¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 202.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 202.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 203.

O ensaísta, porém, cita um exemplo (“o infinito gemido dos gemidos...”), no qual haveria uma “impressão de langor doloroso”. Em *Parnaso*, localizei o seguinte verso:

Prisioneiros da angústia e da quimera,
“Heróis”, 3,3

Um outro aspecto ligado à fonologia, mencionado por Pádua, é a chamada linguagem lúdica. Ela se constitui por assonâncias e aliteraões que não encerram conteúdos lógicos. Os exemplos do ensaísta são da prosa de Cruz e Sousa.

Em *Parnaso*, existem aliteraões e assonâncias, porém não há linguagem lúdica ou jogo de palavras. Eis mais alguns exemplos de aliteração:

as dores desse desamparo...
“Noutras eras”, 4,3

tesouro sublime e sacrossanto...
“Aos tristes”, 3,2

Outras vozes mais doces e mais puras,
Como um coro dulcíssimo de hosananas.
“Vozes”, 1,4

entre os sóis suspensos...
“Céu”, 4,3

dos deveres e das dores...
“Gloria victis”, 4,3

Concretizando os sonhos da criatura
Cheia de crenças e de cicatrizes:
“Glória da Dor”, 3

Uma outra parte do estudo de Pádua, denominada “metáforas”, é dividida em quatro partes, referentes à simbolização, ao animismo, às correspondências e às imagens em Cruz e Sousa.

Quanto à simbolização, propõe-se de início a existência de um simbolismo das cores. A chave das analogias, oferecida pelo ensaísta, entre cores e sentimentos é a seguinte:

“branco (lírio) pureza, virgindade...
 azul sonho, alegria mística, elevação...
 vermelho luxúria, luta...
 amarelo tédio, angústia...
 roxo tristeza...
 negro dor, angústia...”¹¹¹

Em *Parnaso*, o branco é a cor que mais aparece, vinculada à idéia de luz, claridade, e a sentimentos de pureza e felicidade; o azul ocorre uma vez, ligado à idéia de elevação; o dourado está vinculado à ventura, à felicidade; o vermelho, sugerido pelo verbo sangrar, liga-se ao sofrimento; o negro, por sua vez, vincula-se à dor, ao esquecimento, ao desamparo; há também uma ocorrência com o verde oliva, simbolizando a paz. Não aparecem o amarelo e o roxo. Seguem os exemplos:

Há quem te faça ver as cores do íris
 Da fagueira esperança, até partires
 Nas asas brancas da Felicidade.
 “Aos tristes”, 4

Ó luminosas formas alvadias
 “Anjos da Paz”, 1,1

Anjos da Paz, radiosas formas claras,
 idem, 3,1

Clarificai as noites mais escuras
 Que pesam sobre a terra de amarguras,
 idem, 4

Conservai essa vaga claridade
 Da luz da eternidade indefinida.
 “Nossa mensagem”, 2

Da luz branca da Paz, trêmula e acesa...
 “Beleza da morte”, 1,4

Mundos de amor no claro azul distante...
 “Aos torturados”, 2,4

¹¹¹ PÁDUA, *op. cit.*, p. 208.

Dos seus pomos dourados de ventura;
“Aos tristes”, 1,4

Do filão de ouro da felicidade.
“Soneto”, 1,4

Mas um dia abrirás as portas de ouro
E encontrarás o fúlgido tesouro,
“Se queres”, 4

Corações a sangrar, ermos de amores,
Revestidos de acúleos acerados,
“Heróis”, 2

Vê a aurora depois da noite escura,
“Alma livre”, 3,2

Do monturo pestífero emergindo,
Luz que sobre negrumes se avistasse;
“A sepultura”, 2

Que se mergulham sob a noite escura,
Noite de dor...
“Glória aos humildes”, 1

Ainda se encontra a imensidade escura
Das fronteiras de cinza e esquecimento.
“Felizes os que têm Deus”, 1

Mão radiosa, que traz a verde oliva
Da paz, que acarícia e que abençoa,
“Caridade”, 2

Além das idéias sugeridas pelas cores, Antônio de Pádua indica outras simbolizações de Cruz e Sousa. A partir dos exemplos do crítico, localizei os seguintes casos na mediunidade:

íngreme estrada da agonia
“Quanta vez”, 3,3

alvorada eterna de alegria
idem, 4,3

cruz tantálica das dores	“Mensageiro”, 1,4
países seráficos do gozo	“Tudo vaidade”, 4,3
as portas da Beleza Eterna	“Alma livre”, 4,3
os sacrários da Felicidade	“Oração aos libertos”, 4,1
alvorada risonha da ventura	“Soneto”, 2,4
castelos de ventura	“Renúncia”, 4,3
bergantim sagrado da Esperança	“Felizes os que têm Deus”, 4,3

O ensaísta menciona exemplos da poesia de Cruz e Sousa em que o mundo ambiente é personificado ou animado. Em *Parnaso*, localizei os seguintes casos:

coração sublime das estrelas	“Ouvi-me”, 4,3
vastidão serena dos Espaços	“Mensageiro”, 1,2
silêncio das noites tenebrosas	idem, 4,3
beleza sossegada e silenciosa	“Beleza da morte”, 1,3

A sinestesia é definida pela correspondência entre diferentes campos sensoriais. Da mediunidade, cito dois exemplos:

Beleza sossegada e <i>silenciosa</i> , Da <i>luz branca</i> da Paz, trêmula e acesa...	“Beleza da morte”, 1
---	----------------------

De outros mundos, que a *luz acaricia!*
“Alma livre”, 2,4

Sobre a imagem, entendida como a analogia entre duas coisas igualmente concretas, localizei em *Parnaso* os exemplos abaixo:

O turbilhão das lágrimas terrenas
— Taça imensa de gotas amargosas!
“Mensageiro”, 3

algemas de trevas e granito
“Aos trabalhadores do Evangelho”, 2,3

o lodo é o berço vil de flores
“A sepultura”, 4,1

doces carícias do galerno
“Oração aos libertos”, 2,3

grilhetas do corpo miserando
idem, 3,3

No final do ensaio, Antônio de Pádua lista uma série de neologismos que constam da obra de Cruz e Sousa. Em *Parnaso*, não se observa a criação de novas palavras.

3.

Para o cotejo de um traço estilístico da sintaxe de Cruz e Sousa, tomei como referência um trecho do ensaio “Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade”, de Gilberto Mendonça Teles. Cito a passagem:

(...) o aspecto que realmente domina a construção do verso de Cruz e Sousa é o da enumeração, da relação de palavras (substantivos, adjetivos e verbos) aparentemente isoladas do núcleo sintático tradicional, uma vez que, no fundo, estão enquadradas na lógica do sujeito, predicado e complemento, girando em torno do verbo, dentro portanto dos esquemas tradicionais da frase portuguesa. Só que a simples enumeração já constitui fator de desagregação sintática, de criação e estranhamento. Ela fraciona o discurso e cria uma sonoridade diferente, em *pizzicato*, num ritmo que aponta para o descontínuo mas vai terminar na percepção

de uma continuidade melódica, freqüente sobretudo nos decassílabos que adquirem assim um ritmo ternário e ondulante e musicalmente forte.¹¹²

A partir desta interpretação, anotei de *Parnaso* os versos que acumulam três ou mais substantivos, adjetivos ou verbos. Em seguida, verifiquei se na obra de Cruz e Sousa havia exemplos que se aproximassem dos versos anotados, tanto com relação à classificação das palavras quanto à acentuação dos versos. Eis as aproximações (os primeiros versos são de *Parnaso*, os segundos, de Cruz e Sousa):

(Abreviações: *Broquéis*: BR; *Faróis*: FA; *Últimos sonetos*: US; *Livro derradeiro*: LD.)

Substantivos

Amarguras e dores e canseiras, “Quanta vez”, 2,2

Odisséias e deuses e galeras... (FA) “Olhos”, 3,3

Dos Perfumes, das Preces e das Cores; “Mensageiro”, 2,4

De luares, de neves, de neblinas!... (BR) “Antífona”, 1,2

De vanglórias, de orgulhos e de raças; “Tudo vaidade”, 1,2

De opulências, de pompas e de faustos, (BR) “Beleza morta” 4,2

Do Soluço, do Pranto, do Gemido; “Se queres”, 2,2

De Silêncio, de Amor, de Maravilha. (US) “De alma em alma”, 3,3

Das ilusões, dos risos, das quimeras, “Ansiedade”, 3,2

Dos laranjais, dos pâmpanos, das lizes, (LD) “Água forte” 1,3

De esperanças, anseios e alegrias. “Anjos da Paz”, 2,4

De carinhos, de bênçãos e de amores. (LD) “Frêmitos” I – 1,6

¹¹² TELES, “Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade”, p. 36.

Aves e flores, amplidões e mares! “Exaltação”, 2,4
Cítaras, harpas, bandolins, violinos... (BR) “Sinfonia do ocaso”, 4,3

Os versos seguintes, o primeiro formado por três substantivos e o segundo, por três adjetivos, apresentam a mesma acentuação:

Horizontes, estrelas, firmamentos, “Quanta vez”, 1,2
Arenosos, compridos, salutareis, (LD) “Ambos” 1,2

Adjetivos

Alma liberta, redimida e pura, “Alma livre”, 3,1
Lésbia nervosa, fascinante e doente, (BR) “Lésbia” 3,1

Numa imensa espiral, estranha e louca, “Ansiedade”, 2,4
Um segredo imortal, risonho e mudo, (US) “*Domus aurea*”, 3,2

Do destino cruel, fatal e avaro; “Noutras eras”, 3,3
De uma voz imortal, divina e pura... (US) “Imortal Falerno”, 3,3

Abandonados, trêmulos, sozinhos, “Aos torturados”, 1,3
E transparentes, fúlgidos, radiantes, (BR) “Incensos” 2,2

Da luz branca da Paz, trêmula e acesa... “Beleza da morte”, 1,4
Da carne virginal, clara e rosada. (BR) “Beleza morta” 2,4

Adjetivo e verbo

Silenciosa, muda, suplicando, “Vozes”, 3,2
Vai palpitando, ardente, emocionado (US) “Coração confiante”, 4,1

Verbo

Foge à revolta, humilha-o, dobra-o, vence-o, “Sofre” 3,2

Volta, circula, abrindo as asas volta (FA) “Luar de lágrimas” II – 45,1

■

Na primeira etapa deste estudo, pôde-se verificar, nos temas dos poemas de *Parnaso* atribuídos a Cruz e Sousa, tanto uma delimitação de motivos presentes em especial em *Últimos sonetos* quanto um diálogo entre alguns sonetos mediúnicos e certos poemas do autor de *Broquéis*.

Em seguida, tendo acompanhado os apontamentos do ensaio de Antônio de Pádua, vimos que uma parcela dos aspectos valorizados pelo simbolismo e por vezes explorados por Cruz e Sousa não é levada em conta pelos sonetos de *Parnaso*. Refiro-me à expressividade fonética imitativa; à linguagem lúdica e aos neologismos, mais observáveis em *Broquéis*, *Faróis* e na obra em prosa. Essas ausências podem indicar, novamente, a afinidade desta seção da antologia à última fase do poeta catarinense. Quanto à aplicação dos outros tópicos do ensaio — expressividade fonética simbólica, simbolizações, animismo, sinestesia e imagens —, houve certas correspondências, com destaque à expressividade fonética simbólica e às simbolizações.

Por fim, alguns versos da produção mediúnica foram cotejados com versos de Cruz e Sousa, segundo a indicação de Gilberto M. Teles sobre uma marca estilística da sintaxe do referido poeta. Neste particular, observaram-se feições bastante similares.

2.5. Seção Augusto dos Anjos

Em *Parnaso de além-túmulo*, 31 títulos são atribuídos ao poeta Augusto dos Anjos (1884-1914). É a seção do livro que contém o maior número de poemas. A 1ª edição do livro mediúnico traz 11 poemas desta série: “Voz do infinito”, “A dor”, “Vozes de uma sombra”, “Voz humana”, “Alma”, “Análise”, “Evolução”, “Homo”, “Incógnita”, “Número infinito” e “Ego sum”. Na 2ª edição, esse número é dobrado, com a inclusão de: “Dentro da noite”, “Homem-célula”, “Na imensidade”, “Alter ego”, “Aos fracos da vontade”, “Ao homem”, “Matéria cósmica”, “Raça adâmica”, “A subconsciência”, “Espírito” e “Vida e morte”. A seção ganha mais três poemas na 3ª edição da antologia: “Nos véus da carne”, “Homem da Terra” e “Guerra”. Cinco anos depois, na 4ª edição do livro, são acrescentados mais nove poemas: “Nas sombras”, “Confissão”, “Homem-verme”, “Gratidão a Leopoldina”, “Civilização em ruínas”, “A Lei”, “No crepúsculo da civilização”, “A um observador materialista” e “Ante o Calvário”. Na 5ª edição não há mudanças, mas na seguinte, um poema é incluído, “Atualidade”, e quatro são suprimidos: “A dor”, “Número infinito”, “Guerra” e “No crepúsculo da Civilização”.

Desses 31 títulos definitivos, todos escritos em versos decassílabos, 23 são sonetos.

Para a análise dos aspectos formais dos poemas desta seção de *Parnaso*, a referência crítica será o ensaio “O artesanato em Augusto dos Anjos”, de Cavalcanti Proença, publicado em 1959. O objetivo do crítico foi apreender a “marca” do autor de *Eu e outras poesias*, do ponto de vista formal. No cotejo que segue, retomarei os principais pontos do ensaio e os aplicarei aos poemas mediúnicos.

Cavalcanti Proença inicia o seu estudo destacando os tipos de decassílabos usados pelo poeta: “a preferência de Augusto dos Anjos pelo decassílabo, notadamente do tipo 6-10 que permite maior variedade de ritmos, é um dos grandes segredos de sua musicalidade.”¹¹³

Para exemplificar, o crítico começa com versos de acentos na 4ª e na 10ª sílabas poéticas. De *Parnaso*, cito versos do mesmo tipo:

Decassílabos em 4 – 10:

¹¹³ PROENÇA, “O artesanato em Augusto dos Anjos”, p. 89.

Feito de sã / nie e de cadaverinas.	“Civilização em ruínas”, 1,4 ¹¹⁴
No turbilhão / de todas as vertigens.	“Vozes de uma sombra”, 2,2
Depois, voltei / desse laboratório,	idem, 5,1
Dentro das li / nhas da Geometria;	idem, 9,3
As epider / mes e as aponevroses,	idem, 13,1
As atrofi / as e a hipertrofia,	idem, 18,5
Vem dessa Ori / gem indeterminada,	“Homem-célula”, 2,2
Se devassá / ssemos os labirintos	“Evolução”, 1,1
Inferio / res e rudimentares,	idem, 4,2
Nas maravi / lhas de seus resplendores.	“Gratidão a Leopoldina”, 3,3
E oscula a des / tra de teus benfeitores.	idem, 4,3
Se vos menti / sse, se mistificasse	“Ego sum”, 1,3
Inexprimí / vel nas termologias,	idem, 3,3
Nas mais contrá / rias idiossincrasias.	idem, 4,3
Eu era um á / tomo individuado	

¹¹⁴ O 1º e 2º números após o título do poema correspondem, respectivamente, à estrofe e ao verso.

“Voz do infinito”, I, 6,4
 No esterquilí / nio generalizados,
 idem, II, 4,2
 Filhos do pran / to que me espedaçava,
 idem, III, 1,2
 Atrocida / de das atrocidades;
 Enegrecer / mos luminosidades
 “Análise”, 4,4/ 4,5
 Bestializa / dos, materializados;
 idem, 5,3
 Dentro do mun / do de padecimentos,
 “Dentro da noite”, 6,5
 E nos abis / mos de hiperestesia
 idem, 7,2
 Cessa a misé / ria de teus raciocínios,
 “A Lei”, 4,2
 Deixa o conjun / to de ancestralidades
 “Aos fracos da vontade”, 3,1
 Deixando cor / pos pelos cemitérios,
 “Nos véus da carne”, 4,1
 Milhões de vo / zes. Cosmopolitismos.
 “Voz humana”, 1,2
 Ressurge o crâ / nio do morubixaba
 “Atualidade”, 2,3
 Das mais pungen / tes heteromorfias.
 “Alter ego”, 3,3
 E sou o espec / tro das anomalias.
 idem, 4,3
 A fonte-má / ter dos conhecimentos.
 “Matéria cósmica”, 2,4

O número de possibilidades rítmicas dos decassílabos com acentos na 6ª e na 10ª sílabas poéticas (versos heróicos), segundo o crítico, é cinco vezes maior do que os do tipo anterior. O verso em 6-10 é dividido em três classes, “conforme a cesura recaia em tônica de oxítono, paroxítono ou proparoxítono, pois que tal incidência acaba por determinar as possibilidades de acentuação no segundo segmento, ou seja, nas quatro sílabas finais do verso.”¹¹⁵

A seguir, vêm os exemplos de *Parnaso*, de acordo com a classificação de Cavalcanti Proença:

1ª classe - decassílabos 6 – 10 (acento na 6ª recai em oxítona)

De sua *inclinação* para o extermínio.

“Homem-verme”, 1,4

A *civilização* do desconforto,

“Nas sombras”, 3,1

Em mil *transmutações*, fundas e enormes;

“Vozes de uma sombra”, 2,3

E a *transsubstanciação* da guerra em paz;

idem, 8,6

Em *contraposição* com os paquidermes,

idem, 15,2

Desorganização molecular,

“Vida e morte”, 1,3

A *Civilização* traz o gravame

“Raça adâmica”, 1,1

Para a *reparação* e para o exame

idem, 2,3

Sistematização dos argumentos

¹¹⁵ PROENÇA, *op. cit.*, p. 95.

	“Matéria cósmica”, 2,1
Em <i>diferenciação</i> definitiva,	“Dentro da noite”, 2,5
Seja nas <i>concepções</i> dos ateísmos,	“Voz humana”, 2,2
A <i>Civilização</i> regressa à taba	“Atualidade”, 1,2
A <i>Civilização</i> que se condena	“Civilização em ruínas”, 3,2

A tônica em um paroxítono, na 2ª classe, é precedida por cinco sílabas átonas. Um primeiro grupo é formado por palavras terminadas em *dade*; *ar* e *al*. Entre os exemplos oferecidos pelo crítico, há 28 versos cujo paroxítono termina em *dade*; um exemplo terminado em *al* e outro em *ar*. Na mediunidade, não aparece apenas a terminação em *al*. Seguem as ocorrências:

**2ª classe - decassílabos 6 – 10 (acento na 6ª recai em paroxítona)
(1º grupo: *dade*; *ar*; *al*)**

Nas <i>coletividades</i> dos micróbios	“Vozes de uma sombra”, 10,2
Em sua <i>atividade</i> interminável,	“Evolução”, 2,2
Na sua <i>eternidade</i> singular,	“Vida e morte”, 2,2
De que <i>concavidade</i> do Universo	“Incógnita”, 4,1
<i>Heterogeneidades</i> da Substância,	“Homo”, I, 1,3
Do <i>intravascular</i> princípio informe,	idem, I, 3,1
Em <i>cerebralidade</i> putrescível,	

“Voz do infinito”, I, 6,4

E na *individualidade* indivisível

idem, I, 11,2

Nas *defectividades* da estesia,

“Alma”, 2,3

Em *sexualidades* e histerismos.

“Análise”, 3,6

Que nas *bestialidades* se unem loucas,

“Dentro da noite”, 4,2

Os paroxítonos do segundo grupo são formados por advérbios terminados em *mente*. Na mediunidade, esse caso aparece em um verso:

(2º grupo: *mente*)

Aterradoramente sofredora!

“Dentro da noite”, 1,6

O terceiro grupo compõe-se por substantivos terminados em *ismo*. Em *Parnaso*, há o seguinte verso:

(3º grupo: *ismo*)

No *transcendentalismo* da Unidade.

“Homem-célula”, 4,3

O quarto grupo é formado por substantivo com o sufixo *mento*. Há um caso em *Parnaso*:

(4º grupo: *mento*)

Pelo *conhecimento* da Verdade.

“Aos fracos da vontade”, 1,3

O quinto grupo é constituído por substantivo de origem grega, com o radical-sufixo *logia*. Segue o verso deste tipo, de *Parnaso*:

(5º grupo: *logia*)

Sem *aritmologias* das distâncias,

“Na imensidade”, 6,2

A terceira classe é formada por versos cuja cesura na sexta sílaba, em um proparoxítono, é precedida por cinco sílabas átonas. Em *Eu e outras poesias*, o crítico localizou doze ocorrências deste tipo. Na mediunidade, há três casos:

3ª classe – decassílabos 6 – 10 (acento na 6ª recai em proparoxítona)

Em miserabilíssimas batalhas.

“Nas sombras”, 1,4

Apesar de ingentíssimos labores.

“Confissão”, 1,4

Formam luminosíssimas paisagens...

“Na imensidade”, 5,6

Com os versos heróicos, Augusto dos Anjos combina versos sáficos (acentos na 4ª, 8ª e 10ª sílabas), em simetria rítmica. Na mediunidade, há por exemplo a seguinte combinação simétrica:

Sáficos

S – Descansa, agora, vibrião das ruínas,
Esquece o verme, as carnes, os estrumes,
Retempera-te em meio dos perfumes

S – Cantando a luz das amplidões divinas.

“Voz do infinito”, 7

Um outro tipo de decassílabo, no qual a sexta sílaba recai na tônica de um proparoxítono, é chamado por Cavalcanti Proença de subesdrúxulo. O crítico cita várias combinações nas quais esse tipo de verso aparece na poesia de Augusto dos Anjos. De *Parnaso*, seguem algumas variações na ocorrência de subesdrúxulos:

Subesdrúxulos

Acúmulo de versos subesdrúxulos em sextilhas:

Prendermo-nos ao fogo dos instintos,
Serpentes entre *escrófulas* e elmintos,
Multiplicando as *lágrimas* e os trismos,
Tendo a alma — centelha, luz e chama —
Amalgamada em *pântanos* de lama,
Em sexualidades e histerismos.
“Análise”, 3

Os lombricóides *mínimos*, os vermes,
Em contraposição com os paquidermes,
Assombrosas *antíteses* no mundo;
É o gigante e o germe originário,
Os milhões de *corpúsculos* do ovário,
Onde há somente um *óvulo* fecundo.
“Vozes de uma sombra”, 15

Entre dois quartetos de um soneto:

.....
Espalhando a miséria e o luto enorme
Em *miserabilíssimas* batalhas.

Visões *apocalípticas* do mal,
..... “Nas sombras”, 1/ 2

Transbordamento dos versos em questão entre tercetos:

Saturada de treva, angústia e pena,
A Civilização que se condena
Suicida-se num *báratro* profundo...

Porque na luz dos *círculos* da Terra,
Nos turbilhões *fatídicos* da guerra,
Ainda é Caim que impera sobre o mundo.
“Civilização em ruínas”, 2/ 3

Subesdrúxulos emparelhados:

Sobre a cruz *infamérrima* se ajusta
A crueldade do *espírito* rasteiro
Do homem, que é sempre o tigre carniceiro,
Enquanto grita a turba ignara e injusta.
“Ante o Calvário”, 2

E alternados:

Por toda a parte, escorre o sangue horrível,
Ao crepitar de *rúbidos* incêndios,
Sobre a idéia cristã medrando em germe.

Em quase tudo, o *pântano* terrível,
De lodo e lama, em sombra e vilipêndios,
.....

“Homem-verme”, 2/ 3

Aqui, buscaste o campo de repouso,
Depois das vagas *ríspidas* e bravas
No mundo áspero e vão que detestavas,
E onde sorveste o *cálice* amargoso.

“Gratidão a Leopoldina”, 2

Subesdrúxulos no 1º e 4º versos de um soneto:

É a voz humana em *intérminas* nevroses,
Seja nas concepções dos ateísmos,
Ou mesmo vinculada a gnosticismos
Nos singultos *preagônicos*, atrozes.

“Voz humana”, 2

Estrofação

Uma constante na estrutura dos poemas de Augusto dos Anjos é a rima emparelhada. O tipo predominante nos sonetos é o abba abba ccd eed. Os esquemas de rima do poeta paraibano coincidem quase que integralmente com os dos poemas mediúnicos:

Quartetos

Eu e outras poesias

Predominante: abba abba
Frequente: abba baab
Pouco frequente: abab abab
Um caso: abab baba
Não ocorre

Parnaso

Predominante: abba abba
Frequente: abba baab
Não ocorre
Um caso: abab baba
Um caso: abab baab

Tercetos

Eu e outras poesias

Predominante: ccd eed
Poucos casos: cde cde
Raras: cdc ede

Parnaso

Predominante: ccd eed
Um caso: cde cde
Não ocorre

Rima

Grosso modo, a rima de Augusto dos Anjos não é marcada por virtuosidades. É uma rima simples, que “dá impressão de naturalidade, de coerência com o tema”¹¹⁶, segundo Cavalcanti Proença.

Algumas formas de rimas que não se ajustam totalmente são citadas pelo crítico. Em *Parnaso*, há alguns casos deste tipo de rima; por exemplo: bocas — loucas; sã — Hahnemann; espécie — padece; ocas — loucas; cintila — tranqüila; repouso — amargoso; chora — redentora; ceva — primeva.

O crítico observa que, a despeito do uso em larga frequência de palavras esdrúxulas (proparoxítonas), em apenas 27 vezes o poeta empregou rimas dessa tonalidade. Cito a seguir duas dessas ocorrências na mediunidade:

Experimento, além das catacumbas,
Essa angústia indomável, *atrocíssima*,
Junto da emanção *requintadíssima*
Do ácido sulfídrico das tumbas,

“Dentro da noite”, 7

Nas lágrimas, nos risos e nos *pânicos*,
Nos distúrbios sutis da hipocondria,
Nas defectividades da estesia,
Nos instintos soezes e *tirânicos*,

“Alma”, 2

¹¹⁶ PROENÇA, *op. cit.*, p. 118.

Para contabilizar as rimas de Augusto dos Anjos entre categorias gramaticais afastadas, Cavalcanti Proença não considerou, além das rimas formadas por termos da mesma categoria, as combinações entre substantivos consoantes e adjetivos e entre verbos como infinitivos, gerúndios e participios passados. O resultado que o crítico apresenta é cotejado, abaixo, com o de *Parnaso*:

Eu e outras poesias

Substantivo e verbo: 151
 Adjetivo e verbo: 59
 Adjetivo e advérbio: 9
 Substantivo e advérbio: 9
 Advérbio e verbo: 5
 Adjetivo e preposição: 1
 Preposição e verbo: 1

Parnaso

Substantivo e verbo: 28
 Adjetivo e verbo: 18
 Adjetivo e advérbio: 1
Não ocorre
Não ocorre
Não ocorre
Não ocorre

Percebe-se que, embora com diferentes proporções entre os tipos de rimas correspondentes, as preferências coincidem. No cômputo final, em *Eu e outras poesias*, as rimas entre categorias afastadas formam 235 pares, ou seja, 470 dos 3351 versos do livro (nas contas do ensaísta), o que representa 14% do total. Se for considerado, porém, que o livro de Augusto dos Anjos tem, na verdade, 3566 versos, a proporção cai para 13%.

Em *Parnaso*, as rimas desse tipo aparecem em 47 pares, isto é, 94 versos (de um total de 748), o que também representa 13% da totalidade.

Aliteração

O crítico registra o gosto de Augusto dos Anjos pelas aliterações e cita, primeiramente, alguns exemplos simples desse recurso, que consiste na repetição de um mesmo som ou sílaba em duas palavras ou mais, no mesmo verso ou na mesma estrofe. Abaixo, alguns exemplos de aliteração em *Parnaso*:

É o triunfo terrível do coveiro,

“Nas sombras”, 4,3

Morre de frio e fel, de sede e fome,
idem, 5,3

Nas vitórias fantásticas do verme.
idem, 5,4

Entre prantos pungentes, o Cordeiro
“Ante o Calvário”, 1,2

Vi que o “ego” era o alento flâmeco e forte
“Homo”, II, 2,1

No turbilhão de todas as vertigens,
“Vozes de uma sombra”, 2,2

Do trabalho telúrico do mundo,
idem, 3,2

Até achar a Perfeição profunda
“Homem-célula”, 4,1

És mais, és muito mais, és a cintila
“Ao homem”, 2,1

Fim das forças do plasma agonizante.
“Vida e morte”, 1,4

Mas que é o conjunto dos conhecimentos
“A subconsciência”, 4,2

Faz-se mister que o cárcere a conclame,
“Raça adâmica”, 2,2

Mas um mundo de deuses decaídos.
idem, 4,3

Dentro da força cósmica se cria
“Matéria cósmica”, 2,3

Esquece o travo do tormento antigo
“Gratidão a Leopoldina”, 4,2

Mas contérmino à carne, que me aterra,
“Alter ego”, 4,1

Levantar-me do leito de Procusto.

“Ego sum”, 2,4
 De emanações pestíferas da peste!
 “Voz do infinito”, I, 8,4
 Nos combates ciclópicos, titânicos,
 “Alma”, 1,1
 Com impulsos terríficos e tredos.
 idem, 3,3
 Da prisioneira, da perpétua grade,
 “Dentro da noite”, 1,4
 Terra!... e chegam-me fortes cheiros acres,
 idem, 9,1
 Nas células de um mundo amargo e morto!...
 “A Lei”, 2,4
 Verme que volves dos esterquilínios,
 idem, 4,1
 Do homem perdido em pântanos de sangue,
 Novo sol banha o pélago profundo.
 “Atualidade”, 3,2; 3,3

Um outro tipo de aliteração destacado pelo crítico é a chamada coliteração, feita com consoantes de um mesmo grupo fonético. Ele exemplifica com combinações entre *p* e *b*; *t* e *d*; *f* e *v*; *j* e *ch*; *k* e *g*; *j* e *z*; *gr* e *gl*. Localizei, entre outros, os seguintes casos de coliteração na mediunidade:

p e b

Suicida-se num bátrio profundo...
 “Civilização em ruínas”, 3,3
 Gritam a dor de povos moribundos
 “Nas sombras”, 2,3
 Das células primevas, das bactérias,
 “Vozes de uma sombra”, 1,6
 Dos eternos princípios embrionários,

“Evolução”, 1,2
 Tudo o que a poeira cósmica elabora
 idem, 2,1
 No assombroso prodígio das estezes;
 idem, 3,4
 Base de portentosos movimentos
 “Matéria cósmica”, 1,3
 Busca a Ciência o ser pelos ossuários,
 “Espírito”, 1,1
 Aqui, buscaste o campo de repouso,
 Depois das vagas ríspidas e bravas
 “Gratidão a Leopoldina”, 2,1; 2,2
 Perquirindo nas leis da Biologia
 “Voz do infinito, 1,3
t e d
 Da terra do Calvário ardente e adusta,
 “Ante o Calvário”, 1,1
 É o doloroso e trágico domínio
 “Homem-verme”, 2,1
 Bombardeios. Canhões. Trevas. Muralhas.
 E rasteja o dragão horrendo e informe,
 “Nas sombras”, 1,1; 1,2
 Avassalam de dor o mundo inteiro,
 idem, 4,2
 Onde venho? Das eras remotíssimas,
 “Vozes de uma sombra”, 1,1
 Sofri, desde as intensas torpitudes
 idem, 3,4
 A dor, essa tirânica incendiária,
 idem, 4,4
 Descortinando as luzes do futuro.
 idem, 5,6

Entre os duzentos e setenta dias.
idem, 7,6

Como os degenerados blastodermas
idem, 14,1

O doloroso e tetro cataclismo
idem, 16,4

Vem dessa Origem indeterminada,
“Homem-célula”, 2,2

No transcendentalismo da Unidade.
idem, 4,3

Que tens a liberdade incontestável
“Ao homem”, 4,2

Na ascendência de todos os destinos,
Do portentoso amor de Deus oriundos...
“Vida e morte”, 3,2; 3,3

É do mundo o Od ignoto, o éter divino,
“Matéria cósmica”, 3,1

De consumir as podridões de tudo,
“Espírito”, 2,3

De eternos atavismos destruidores.
“Alter ego”, 1,4

Tenho outro ser talhado pelas dores
idem, 2,1

f e v

Vai carpindo nos tristes funerais
“Nas sombras”, 3,3

Nas vitórias fantásticas do verme.
idem, 5,4

Ai de vós nos abismos da aflição,
idem, 6,1

Venho da fonte eterna das origens,

“Vozes de uma sombra”, 2,1

Onde me revolvi como infusório,
idem, 5,2

Egressa do arsenal de forças vivas
“Homem-célula”, 1,3

Das ações de um fenômeno vulgar,
“Vida e morte”, 1,2

Das nossas vidas estratificadas.
“A subconsciência”, 4,3

Envolve-me nos fluidos maus da Terra,
“Alter ego”, 4,2

Vem-me o açoite flamívomo do verso,
“Incógnita”, 4,2

Que, sem vigor, fraquíssima, se apaga
“Análise”, 1,5

j e ch

Vê-se a guerra da inveja e da luxúria,
“Nos véus da carne”, 2,2

Ressurge o crânio do morubixaba
“Atualidade”, 2,3

k e g

Glória à matéria cósmica, a energia
“Matéria cósmica”, 1,1

Que te guardou no seio carinhoso
“Gratidão a Leopoldina”, 1,3

Sem guardar os micróbios homicidas
“Alter ego”, 1,3

Concepção panteística, englobando
“Voz do infinito”, 4,1

Iguais à carne angélica da infância,
idem, I, 7,4

Loucura que igualava Messalina
idem, I, 9,3

Um corvo ou sanguessuga de defuntos,
idem, II, 2,2

E o sangue em continuada efervescência
“Alma”, 3,2

Prantos sinistros! Loucas gargalhadas,
“Homem da terra”, 2,1

Na grade organogênica do mundo.
idem, 4,3

Encontrarás teus gritos solitários,
“A um observador materialista”, 1,3

Nos singultos preagônicos, atrozes.
“Voz humana”, 2,4

j e z

A flor da laranjeira, a asa do inseto,
“Vozes de uma sombra”, 8,1

Onde entre gozos fúlgidos e edênicos
idem, 14,5

A luz do espaço, fúlgida e distante!
“Vida e morte”, 2,4

Apesar de ingentíssimos labores.
“Confissão”, 1,4

As luzes dalma em trágicos segredos.
“Alma”, 4,3

Pavorosos esgares de gemido,
“Homem da Terra”, 2,2

Mais a luz desejada se lhe esconde!
“Dentro da noite”, 2,6

Ou jardim luminoso e predileto,
“Aos fracos da vontade”, 4,5

Uivando subjugadas e ferozes.

“Voz humana”, 1,4

Que eu vejo a dor em gozos, insaciada,

idem, 3,2

É Jesus que, através da tempestade,

“Atualidade”, 4,1

gr e gl¹¹⁷

Não ocorre

Sibilação

As sibilantes estão presentes na maior parte dos versos de Augusto dos Anjos. Para estudá-las, Cavalcanti Proença optou por considerar apenas as que ocorrem nas últimas sílabas tônicas dos versos. Esses fonemas *sê* ou equivalente fonético na posição das rimas são divididos em seis grupos.

A definição de cada grupo será transcrita; depois, estarão anotadas quantas vezes cada tipo aparece na mediunidade e, em seguida, serão citados três exemplos de *Parnaso* correspondentes ao grupo em questão.

a) “A vogal tônica se apóia num *s* e o som sibilante é obtido com a própria vogal ou ditongo tônicos finais.”¹¹⁸ (39 ocorrências em *Parnaso*):

Da terra do Calvário ardente e adusta,

“Ante o Calvário”, 1,1

É que, dos invisíveis microcosmos,

“Evolução”, 5,1

Milhões de vozes. Cosmopolitismos.

“Voz humana”, 1,2

¹¹⁷ Uma combinação que aparece na mediunidade é a **gr e gr**: “Sagrou Jesus em lágrimas divinas”, em “Civilização em ruínas”, 2,2.

¹¹⁸ PROENÇA, *op. cit.*, p. 130.

b) “A última vogal tônica não é apoiada em *s*, mas a sílaba seguinte se inicia por *ss* ou equivalente (ç, c)”.¹¹⁹ (12 ocorrências em *Parnaso*):

Seria, então, se não vos declarasse,
“Ego sum”, 1,2

Da carne, que, estrambótica, apodrece;
“Análise”, 2,4

Junto da emanção requintadíssima
“Dentro da noite”, 7,5

c) “À vogal tônica, nas mesmas condições do grupo b, segue-se a consonância *z* ou *s* intervocálico.”¹²⁰ (28 ocorrências em *Parnaso*):

Fora de toda a sensação nervosa.
“A subconsciência”, 2,4

Beija, Augusto, este solo generoso,
“Gratidão a Leopoldina”, 1,2

No cérebro candente, ígneo, em brasa...
“Incógnita”, 3,3

d) “À vogal tônica, apoiada por consoante que não seja *s*, segue-se uma sílaba iniciada por *s* ou equivalente gráfico”.¹²¹ (46 ocorrências em *Parnaso*):

Nas células primevas da existência,
“Ao homem”, 3,3

Vida e Morte — Presente eterno da Ânsia,
“Vida e Morte”, 3,3

De que concavidade do Universo
“Incógnita”, 4,1

e) “A vogal tônica vem precedida de *ss*, *z*, ou equivalentes.”¹²² (90 ocorrências em *Parnaso*):

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 131.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 131.

¹²¹ *Ibidem*, p. 132.

¹²² *Ibidem*, p. 133.

No sangue escuro das carnificinas.

“Ante o Calvário”, 4,3

Desolação. Terror e morticínio.

“Homem-verme”, 1,1

Na sinistra hecatombe universal.

“Nas sombras”, 2,4

f) “O vocábulo final termina em *s* ou *z*. Incluem-se neste grupo os versos encerrados por oxítonos, terminados ou não em ditongos, e cuja letra final é *s* ou *z*.”¹²³ (10 ocorrências em *Parnaso*).

E a transubstanciação da guerra em paz;

“Voz do Infinito”, 8,6

As atrações e as grandes repulsões,

idem, 13, 3

Respondeu-me em acentos colossais:

“A Lei”, 3,3

Na comparação das ocorrências dos seis tipos de sibilantes, notei que, pelos números de Cavalcanti Proença, o tipo **f** era o que mais ocorria em Augusto dos Anjos (1.014 vezes); em *Parnaso*, por sua vez, esse tipo foi o que menos apareceu. Por causa dessa grande divergência, recontei em *Eu e outras poesias* quantas vezes ocorre de o vocábulo final dos versos, sendo oxítono, terminar em *s* ou *z*. O resultado demonstrou que havia um equívoco no número do crítico: o tipo **f**, no livro de Augusto dos Anjos, ocorre apenas 80 vezes. Abaixo, com a devida correção do tipo **f**, seguem as ocorrências nos dois livros:

Eu e outras poesias

a — 188
b — 162
c — 159
d — 96

Parnaso

a — 39
b — 12
c — 28
d — 46

¹²³ *Ibidem*, p. 134.

e — 449
f — 80

e — 90
f — 10

Mostra a comparação que existe alguma variação entre os tipos **b**, **d** e **f**, considerando que o livro de Augusto dos Anjos tem 3566 versos e a referida seção de *Parnaso*, 748 versos. Os três outros tipos têm ocorrências similares.

Densidade

A chamada sinérese violenta foi um dos recursos recorrentes de Augusto dos Anjos que contribuíram para a densidade de seus versos. Ela consiste na elisão de três ou mais vogais, o que permite o aumento do número de palavras nos versos. Em *Parnaso*, há casos como:

Da terra do Calvário ardente e adusta,
“Ante o Calvário”, 1,1

De miséria e de dor, de pranto e luto,
“Civilização em ruínas”, 1,3

Saturada de treva, angústia e pena,
idem, 3,1

Espalhando a miséria e o luto enorme
“Nas sombras”, 1,3

Glorificando o Instinto e a Inteligência,
“Raça adâmica”, 4,1

É do mundo o Od ignoto, o éter divino,
“Matéria cósmica”, 3,1

Grava, com o pensamento almo e insondável,
”Matéria cósmica”, 4,2

Atramente a gemer a mágoa e o luto,
“ ‘Ego sum’ ”, 4,2

Vi que o “ego” era o alento flâmeco e forte
“Homo”, II, 2,1

Onde a luz é penumbra tênue e vaga,

“Análise”, 1,4

Mas, acima do império *amargo e exangue*
“Atualidade”, 3,1

Os ditongos crescentes constituem outro fator de densidade, pela condensação que produz nos versos. Seguem alguns exemplos desse tipo em *Parnaso*:

Iguais a horrendos e fatais dilemas,
“Vozes de uma sombra”, 6,2

E nem compreenderás como se opera
idem, 8,4

Árvore genealógica de párias,
“Raça adâmica”, 2,1

Acha-se apenas *ruína* sobre *ruínas*,
“Espírito”, 3,2

Nas mais contrárias *idiossincrasias*.
“ ‘Ego sum’ ”, 4,3

Da sua *embriogenia* detestável.
“Homo”, I, 2,4

À *quietação* dos túmulos inermes,
idem, I, 4,1

A grande freqüência de consoantes mudas é outro fator que promove a densidade dos versos. Cavalcanti Proença observa que, se forem tomadas como sílabas perfeitas as consoantes mudas, muitos versos passarão a ter mais de dez sílabas, distribuídas em segmentos proporcionais. Os versos abaixo, de *Parnaso*, foram divididos segundo a segmentação proposta pelo crítico:

7 — 4

E a transubstanciação/ da guerra em paz;
“Vozes de uma sombra”, 8,6

As bactérias mais vis/ ambas trocando;
“Dentro da noite”, 4,3

4 — 7

Enquanto grita/ a turba ignara e injusta.

“Ante o Calvário”, 2,4

Nos turbilhões/ das lutas cognitivas,

“Homem-célula”, 1,2

É do mundo o Od/ ignoto, o éter divino,

“Matéria cósmica”, 3,1

Em reflexões/ misérrimas, absorto,

“A Lei”, 1,1

7 — 3

Nas defectividades/ da estesia,

“Alma”, 2,3

Na profundidade ignota/ dos abismos

“Análise”, 2,3

Mais o enigma do mundo/ se lhe aviva,

“Dentro da noite”, 2,4

Sem aritmologias/ das distâncias,

“Na imensidade”, 6,2

Enigmas insolúveis/ e profundos;

“Vozes de uma sombra”, 6,3

Uivando subjugadas/ e ferozes.

“Voz humana”, 1,4

3 — 7

Não ocorre

6 — 4

Do “homo homini lupus”/ da ignorância,

Exaltando a vaidade/ sem substância,

“Homem-verme”, 2,2; 2,3

4 — 6

Nos absconsos/ refolhos da consciência;

“Vozes de uma sombra”, 12, 3

Também eu, mísero/ espectro das dores

“Confissão”, 1,1

Nos vastos campos/ da Psicologia,

“Alma”, 1,3

6 — 6

Da Terra no vultoso/ e imenso abdômen;

“Vozes de uma sombra”, 3,3

5 — 5

Não ocorre

No final do estudo deste item, o crítico assinala que, apesar da tendência de Augusto dos Anjos à “sinérese violenta”, em alguns versos o poeta teria utilizado o suarabácti, ou seja, considerado consoantes mudas como sílabas poéticas. Entretanto, como notou Jorge Rizzini¹²⁴, a grafia da palavra “zigzags”, exemplo dado por Cavalcanti Proença, não corresponde à forma encontrada nas principais edições de *Eu e outras poesias*¹²⁵. Via de regra, Augusto dos Anjos não usava o suarabácti. Alguns versos de *Parnaso* atribuídos ao poeta paraibano apresentam essa característica; por exemplo:

Das substâncias elementaríssimas,

“Vozes de uma sombra”, 1, 2

Via Deus adstrito à Natureza,

“Voz do Infinito”, 3,3

Do subjetivismo das essências,

“A subconsciência”, 2,2

Para Rizzini, tais ocorrências advieram de enganos ou lapsos da recepção mediúnica de Chico Xavier.

¹²⁴ RIZZINI, “Parnaso de além-túmulo: necessidade de nova revisão”, p. 4.

¹²⁵ “A luz descreve ziguezagues tortos”, 11, 3, do poema “A Ilha de Cipango”. ANJOS, *Obra completa*, p. 283.

Enjambements

Sobre os *enjambements*, uma característica de Augusto dos Anjos identificada pelo crítico é a seguinte: “Quando uma unidade sintática se escoia de um verso para o seguinte, é contida na 4^a ou 6^a sílaba deste, nunca em 5^a ou 7^a.”¹²⁶

Eis alguns exemplos desses *enjambements* em *Parnaso*:

Contenção na 4^a:

Até achar a Perfeição profunda
E indivisível, / pura, e se confunda,
“Homem-célula”, 4

E em sua transcendência vai buscar
A luz do espaço, / fúlgida e distante!
“Vida e morte”, 2

Se vos mentisse, se mistificasse
No anonimato, / sendo eu o Augusto.
“Ego sum”, 1

Ilusão hiperbólica dos seres
Bestializados, / materializados;
“Análise”, 5

O espírito na queixa atordoadora
Da prisioneira, / da perpétua grade,
“Dentro da noite”, 1

E nos abismos de hiperestesia
Experimento, / além das catacumbas,
idem, 7

Contenção na 6^a:

Mas só encontra os vermes-funcionários
No seu trabalho infame, / horrendo e rudo,
“Espírito”, 2

Depois das vagas ríspidas e bravas
No mundo áspero e vão, / que detestavas,

¹²⁶ PROENÇA, *op. cit.*, p. 142.

“Gratidão a Leopoldina”, 2

Transmitindo as idéias que me fervem
No cérebro candente, / ígneo, em brasa...

“Incógnita”, 3

Que gastastes a energia do teu plasma
Em combates estéreis, / famulentos...

“Voz do Infinito”, II, 1

É noite. À Terra volto. E, lúcido, entro
Em relação com o mundo / onde concentro

“Dentro da noite”, 1

Contenção na 8ª:

Não ocorre

Pode haver também o escoamento de um verso por todo o seguinte, ou mesmo uma sucessão de *enjambements*, formando uma estrofe inteira. Seguem alguns exemplos da mediunidade:

Todo o verso seguinte:

Entre prantos pungentes, o Cordeiro
Da Verdade e da Luz do mundo inteiro

“Ante o Calvário”, 1

Oh! que desdita estranha a de nascermos
Nas sombras melancólicas dos ermos,

“Análise”, 1

Que atrofiada, hipertrófica, parece
Cataclismo dos grandes cataclismos.

idem, 2

Sempre a dúvida estranha que se ceva
De terríveis problemas multifários,

“A um observador materialista”, 2

Esfacelando com medonha fúria
O coração das almas bem formadas.

“Nos véus da carne”, 2

Sucessão de enjambements (toda a quadra):

Insondável arcano! por que inundo
Meu exótico ser ultra-sensível
Em plena luz e atendo ao gosto horrível
De apostrofar o pobre corpo imundo?
“Incógnita”, 2

No excêntrico labor das minhas normas
Na Terra, muita vez me consumia
Perquirindo nas leis da Biologia
As expressões orgânicas das formas.
“Voz do Infinito”, I, 1

Justaposição de tônicas

Cito o crítico: “O uso das tônicas internas muitas vezes provoca o alongamento do verso pela sua justaposição; a pontuação permite essa proximidade, e o uso de duas tônicas sucessivas nas cesuras principais estrutura versos em que a 4ª e 5ª, ou a 6ª e a 7ª são acentuadas.”¹²⁷

Da mediunidade, eis alguns exemplos de tônicas justapostas na 6ª e 7ª sílabas. Não localizei justaposição na 4ª e 5ª sílabas.

6ª e 7ª

Grava, com o pensamento *almo* e insondável,
”Matéria cósmica”, 4,2

Em vão, sobre o *Calvário áspero* e bruto,
“Civilização em ruínas”, 2,1

Bombardeios. *Canhões. Trevas. Muralhas.*
“Nas sombras”, 1,1

Sem o vulcão de *dor de hórridas lavas*,
“Gratidão a Leopoldina”, 1,1

No cérebro *candente, ígneo*, em brasa...

¹²⁷ PROENÇA, *op. cit.*, p. 145.

“Incógnita”, 3,3

De Miséria, de Horror, de Ânsia e de Medo,
“Homem da Terra”, 3,2

Licenças

Sobre a licença poética, o ensaísta menciona sete palavras cujos acentos foram deslocados pelo poeta, para efeito de rima.

Em *Parnaso*, há o seguinte caso de licença para a rima:

Inda não vês e eu vejo panoramas
De luz em gigantescos *amalgamas*
“Na imensidade”, 2,2

Aposição

O estudo de Cavalcanti Proença abrange o aspecto formal da poesia de Augusto dos Anjos, não as marcas de estilo. No fim do ensaio, porém, ele menciona uma constante estilística do poeta: “É a comparação, introduzida sob a forma de apostrofo ou de vocativo, fenômeno particular dentro do uso da aposição, freqüentíssima em todo o livro.”¹²⁸

Essa característica de estilo também está presente em *Parnaso*. Vão alguns exemplos:

A dor, *essa tirânica incendiária*,
“Vozes de uma sombra”, 4,4

Sombra egressa de lousa dura e fria,
Grito ao mundo o meu grito que se alia
idem, 6,4; 6,5

Homem! *célula ainda escravizada*
“Homem-célula”, 1,1

¹²⁸ *Ibidem*, p. 148.

- Vida e Morte — *fenômenos divinos*,
“Vida e morte”, 3,1
- Vida e Morte — *Presente eterno da Ânsia*,
idem, 4,1
- Glória à matéria cósmica, *a energia*
Potencial que dá vida aos elementos,
“Matéria cósmica”, 1,1; 1,2
- Também eu, *mísero espectro de dores*
“Confissão”, 1,1
- Homem da Terra! *trágico segredo*
De miséria, de Horror, de Ânsia e de Medo,
“Homem da Terra”, 3,1; 3,2
- Tendo a alma — *centelha, luz e chama* —
“Análise”, 3,4
- Da carne, *essa voraz liberticida*,
“Na imensidade”, 1,3
- Em pleno espaço — *Imensidade de ânsias*,
idem, 6,1
- Da carne — *o eterno símbolo do Hades* —
“Aos fracos da vontade”, 3,2

O ensaio de Cavalcanti Proença termina com este estudo sobre a aposição. Mas para que o presente cotejo também leve em conta a leitura do conteúdo dos poemas mediúnicos, considerar-se-á, em seguida, uma interpretação sistematizada da obra do poeta: *A cosmogonia de Augusto dos Anjos*, de Lúcia Helena.

De uma forma simplificada, mas suficiente para o cotejo, retomarei alguns pontos da leitura de Lúcia Helena, que partindo da noção de um traçado épico em Augusto dos Anjos, identifica no livro *Eu* um projeto poético coeso. Para Lúcia Helena, os 56 poemas de *Eu* podem ser lidos como um só grande poema, que instaura artisticamente uma cosmogonia: o poeta expressa por alegoria as origens e a evolução do universo.

Essa cosmogonia é dividida pela crítica em quatro etapas, que abaixo serão descritas para servirem de referência ao cotejo com *Parnaso*. Em síntese, as quatro fases

cosmogônicas referem-se à criação de vida (nascimento); à maturação-degradação de vida (vida); ao perecimento de vida (morte) e à recriação de vida pela Arte (re-nascimento).

A primeira etapa da alegoria cosmogônica de Augusto dos Anjos, nas palavras da crítica, é “a fixação da proveniência: o eterno surgir de um *eu*, impessoalizado no conceito de ‘substância de todas as substâncias’”¹²⁹. Esse *eu* provém do caos.

O trecho poético escolhido por Lúcia Helena para exemplificar esta etapa foi a primeira estrofe de “Monólogo de uma sombra”. Em *Parnaso*, há um poema intitulado “Vozes de uma sombra” que pode ser lido como a reescrita do primeiro poema de *Eu* e cujas duas primeiras estrofes se ajustam a essa noção de origem. Como exemplo da etapa da proveniência, as referidas estrofes de “Vozes de uma sombra” podem ser citadas:

Donde venho? Das eras remotíssimas,
Das substâncias elementaríssimas,
Emergindo das cósmicas matérias.
Venho dos invisíveis protozoários,
Da confusão dos seres embrionários,
Das células primevas, das bactérias.

Venho da fonte eterna das origens,
No turbilhão de todas as vertigens,
Em mil transmutações, fundas e enormes;
Do silêncio da mônada invisível,
Do tetro e fundo abismo, negro e horrível,
Vitalizando corpos multiformes.

“Vozes de uma sombra”, 1/2

Na segunda etapa, o caos originário transforma-se em cosmo. Esta fase é definida pela “mobilização das forças criadoras do Cosmo, pelo despertar de um ‘povo subterrâneo’”¹³⁰. Desta vez, o exemplo escolhido por Lúcia Helena é a segunda estrofe do mesmo “Monólogo de uma sombra”. Na mediunidade, esta etapa também aparece com justeza, e pode ser exemplificada com a terceira estrofe de “Vozes de uma sombra” e com o primeiro quarteto de “Homem-célula”:

Sei que evolvi e sei que sou oriundo
Do trabalho telúrico do mundo,

¹²⁹ HELENA, *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*, p. 73.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 73.

Da Terra no vultoso e imenso abdômen;
Sofri, desde as intensas torpitudes
Das larvas microscópicas e rudes,
À infinita desgraça de ser homem.

“Vozes de uma sombra”, 3

Homem! célula ainda escravizada
Nos turbilhões das lutas cognitivas,
Egressa do arsenal de forças vivas
Que chamamos — estática do Nada.

“Homem-célula”, 1

A terceira etapa diz respeito a uma fatalidade da tendência geral à desagregação. É descrita por Lúcia Helena como “‘a glotoneria hedionda’ (nela inclui-se toda a relação temática dos atos fágicos que povoam a obra de Augusto com o tema da corrosão: o *consumo* como desgaste que, levando à destruição todas as substâncias concretas e o abstrato das quimeras e dos sonhos, leva também à possibilidade de reconstrução crítica de um mundo novo, nirvânico, em que a Arte exerce preponderante papel, o de promover o *con-sumo* — levar tudo que é ao *sumo*, ao âmago de sua força vigorosa).”¹³¹

A 13^a estrofe de “Monólogo de uma sombra” exemplifica essa terceira fase da cosmogonia. Em *Parnaso*, ainda neste ponto existe a adequação com o *consumo* e a degradação. Eis alguns trechos que se aproximam dessa fase:

Após a introspecção do Além da Morte,
Vendo a terra que os próprios ossos come,
Horrente a devorar com sede e fome
Minhas carnes em lúbrico transporte,

“Homo”, II, 1

Mas só encontra os vermes-funcionários
No seu trabalho infame, horrendo e rudo,
De consumir as podridões de tudo,
Nos seus medonhos ágapes mortuários.

“Espírito”, 2

Voracidade onde a alma se mergulha,
Apoucado Narciso que se orgulha
Na profundidade ignota dos abismos

¹³¹ *Ibidem*, pp. 73-4.

Da carne, que, estrambótica, apodrece;
Que atrofiada, hipertrófica, parece
Cataclismo dos grandes cataclismos.

“Análise”, 2

São os ais dos leprosos desprezados,
Tendo os seus organismos devastados
Pela fome insaciável dos micróbios,
Sentindo os próprios membros carcomidos,
Verminados, cruéis, apodrecidos,
Plantando a dor no chão dos seus cenóbios...

“Dentro da noite”, 5

A última etapa da cosmogonia poética é definida por Lúcia Helena como “a re-criação, pela Arte, de um cosmo novo, que ressurge do mundo desagregado (esse mundo desagregado que é ‘cantado’ fonicamente pelo poeta, nas rimas, nas aliteraões, no seu consonantismo agressivo)”¹³². Depois de exemplificar esta quarta etapa da alegoria com a 26ª estrofe de “Monólogo de uma sombra”, a crítica observa o uso metafórico da água como elemento da purificação.

É nesta quarta fase que se constata a diferença entre o remate na cosmogonia de Augusto dos Anjos e o remate na mediunidade: se no primeiro, o novo cosmo é uma redenção possibilitada pela Arte, o segundo está marcado pela fatalidade de uma chegada a um mundo espiritual e conseqüente superação do chamado *consumo*. Essa quarta etapa, em *Eu*, é bem menos desenvolvida do que sua correspondente em *Parnaso*, o que não é surpreendente, dado o propósito espiritualista do livro de Chico Xavier.

Os dois tercetos do último poema mediúnico do conjunto em questão, “Atualidade”, são uma boa referência para se observar o deslocamento de sentido da quarta fase cosmogônica. Note-se que também aparece a metáfora da água com a idéia de purificação:

Mas, acima do império amargo e exangue
Do homem perdido em pântanos de sangue,
Novo sol banha o pélago profundo.

É Jesus que, através da tempestade,
Traz ao berço da Nova Humanidade
A consciência cósmica do mundo.

“Atualidade”, 3/ 4

¹³² *Ibidem*, p. 74.

Se, para Augusto dos Anjos, a Arte cria um novo cosmo, em *Parnaso*, embora ainda demiúrgica, a Arte ganha sentido religioso, quando no poema “Imensidade” Deus é nomeado “Artista Inimitável”:

Em pleno espaço — Imensidade de ânsias,
Sem aritmologias das distâncias,
Sem limites, sem número, sem fim.
Deus e pai, ó Artista Inimitável,
Deixai meu ser esdrúxulo, execrável,
No prolongado e edênico festim!

“Na imensidade”, 6

Ainda sobre essa quarta etapa, eis mais dois exemplos da mediunidade que também marcam a contraposição entre o cosmo da degradação e o novo cosmo que a ela não está sujeito:

Vi que o “ego” era o alento flâmeco e forte
Da luz mental que a morte não consome.
Não há luta mavórtica que o dome,
Ou venenada lâmina que o corte.

“Homo”, II, 2

Volta, Augusto, do pó que envolve as tumbas,
Proclama a luz além das catacumbas,
Nas maravilhas de seus resplendores.

“Gratidão a Leopoldina”, 3

■

Apoiada nas referências do ensaio de Cavalcanti Proença, a análise da parte formal dos poemas de *Parnaso* atribuídos a Augusto dos Anjos permitiu flagrar, pode-se dizer que em quase todos os aspectos estudados, similaridades invulgares entre a poesia do poeta paraibano e os poemas mediúnicos. Nesta primeira parte do cotejo, dez temas foram estudados: as particularidades dos decassílabos de Augusto dos Anjos; a estrofação; a rima; a aliteração; a sibilação; a densidade; os *enjambements*; a justaposição de tônicas; as licenças e a aposição. Os resultados obtidos, dada a amplitude desses tópicos formais, demonstram que o autor dos poemas mediúnicos possui um profundo conhecimento das

particularidades de composição de Augusto dos Anjos. Entre as tantas correspondências exemplificadas, recorde-se que os resultados sobre a sibilação, nos poemas psicografados, a partir das indicações de Cavalcanti Proença, permitiram evidenciar um equívoco nas contas do ensaísta.

Quanto à aplicação da leitura de Lúcia Helena, pôde-se perceber que também os temas fundamentais da poesia de Augusto dos Anjos são recuperados pela versão mediúnica. A autora sugere que a poesia de *Eu* pode ser lida como uma alegoria cosmogônica, composta por quatro etapas: a criação de vida; o desenvolvimento de vida; seu perecimento e o seu renascimento pela Arte. O cotejo mostrou que as três primeiras fases estão presentes na mediunidade, havendo uma mudança de sentido na passagem para a quarta fase, que ganha um estatuto fortemente espiritualista e se define pela inevitável transposição da vida a um mundo espiritual que não está sujeito à degradação e ao perecimento.

■

De modo geral, os cinco cotejos acima sugerem a existência de um refinado domínio, por parte de *Parnaso*, das particularidades poéticas de cada autor estudado. Observaram-se, no entanto, variações no grau de adequação às pretendidas autorias. Os poemas atribuídos a Guerra Junqueiro e a Augusto dos Anjos são mais próximos da obra desses autores do que os atribuídos a Antero de Quental, que em alguns aspectos formais apresentam dessemelhanças com o original. Por um lado, isso se deve à própria diversidade entre as seções da antologia, por outro, ao maior ou menor alcance das diferentes referências críticas utilizadas. Por exemplo: o mais amplo e seguro texto crítico que orientou um dos estudos, *Guerra Junqueiro e sua obra poética*, de Amorim de Carvalho, permitiu constatar as mais convincentes similaridades entre as duas produções poéticas comparadas. Além disso, aferiu-se que a envergadura da fidelidade estilística da seção Guerra Junqueiro, conforme os pressupostos de Amorim de Carvalho, descarta a idéia de uma comum imitação literária.

Em síntese, a expressividade dos resultados desses estudos, e a consideração do modo peculiar como os poemas foram escritos, deixam enfraquecida a tese do pastiche. Neste sentido, a gênese da produção literária de Chico Xavier demanda um novo estatuto, ainda não previsto pelas teorias poéticas tradicionais.

Capítulo 3 — O contexto literário de Parnaso

3.1. Equação imortalista e configuração autoral

Quais são os pressupostos literários que permeiam o *Parnaso*?

Um dos aspectos que sobressaem na antologia é o destaque dado às individualidades dos supostos autores dos poemas, o que implica uma concepção autoral de matriz romântica. E esse ponto de partida é peça fundamental para o projeto de *Parnaso*, que pode ser qualificado algo sherlockiano¹³³: o problema da vida após a morte — cujo tratamento normalmente esteve circunscrito ao misterioso e ao sobrenatural — é colocado como uma equação a ser resolvida pela reprodução de consagradas vozes poéticas que, de acordo com o pressuposto de que o estilo literário é um índice confiável da personalidade do escritor¹³⁴, poderiam ser identificadas com as originais e, neste caso, ganhariam o estatuto de documento atestando a continuidade da vida dos poetas. Por indução, provariam a imortalidade do espírito. Como foi apontado no *capítulo 2* desta dissertação, a tentativa de *Parnaso* para equacionar o problema resultou numa refinadíssima reconstituição de estilos literários. Ademais, para que a empreitada se tornasse mais convincente, o responsável pela escrita dos poemas não tinha o perfil do erudito homem de letras, conhecedor das técnicas de versificação e com acesso aos meios intelectuais; em vez disso, em 1931 (ano em que foram escritos os poemas da 1ª edição de *Parnaso*) Chico Xavier era um jovem de 21 anos que trabalhava como caixeiro num armazém das 7h às 20h em Pedro Leopoldo, pequena cidade mineira onde sequer havia biblioteca pública e onde ele estudara até o quarto ano do primário.

A literatura de *Parnaso*, na linha espírita, propunha-se a transferir para a esfera do conhecimento racional aquilo que de costume é relegado ao arcabouço do sobrenatural, ponto que, em parte, aproxima o livro de Chico Xavier a tendências filosóficas da segunda

¹³³ A referência é Sherlock Holmes, o famoso detetive criado pelo escritor escocês Arthur Conan Doyle (1859-1930). Holmes se caracterizou pela grande habilidade de raciocínio para resolver problemas que se apresentavam insolúveis. Conan Doyle, aliás, foi um dos mais ativos espiritualistas da Grã-Bretanha. Entre diversas publicações sobre o tema, ele escreveu *The new revelation* (1918), *Spiritualism and Rationalism* (1920) e *The history of Spiritualism* (1926).

metade do século XIX, como o positivismo, marcado pela valorização da ciência e da razão e pela ênfase no probatório. *Parnaso* se diferencia, porém, ao propor a conciliação de elementos que, para os positivistas, eram tidos por antagônicos: segundo Comte, as crenças religiosas e o sobrenatural eram equívocos típicos dos dois primeiros estágios da história da humanidade, o teológico e o metafísico, que seriam superados pelo estágio seguinte e derradeiro, o positivo.

Essa disposição para racionalizar o sobrenatural diferencia, nesse aspecto, *Parnaso* do romantismo, que valorizava no fantasmagórico e no inexplicável justamente a carga de mistério e a atipicidade.

A configuração autoral reivindicada por *Parnaso* é composta por dois níveis: um deles obedece à mencionada noção romântica de autoria, implicando uma grande proximidade entre autor e texto, sendo este a expressão daquele. O outro nível, de função oposta, introduz um novo elemento ao tema da autoria: o médium, com a incumbência de se apagar como autor¹³⁵, objetiva manter uma relação de passibilidade com o poema que escreve. Desse modo, existe um desdobramento do esquema autoral, concebido na antologia como resultado de um médium em transe intermediando um suposto autor a lhe transmitir poemas.

A outra alternativa normalmente convocada para explicar a gênese dos poemas de *Parnaso* é a do pastiche, que supõe uma imitação habilidosa e intencional. Percebe-se que as duas possibilidades têm em comum o localizarem-se em pólos extremos. Elas se inserem no antigo e recorrente debate sobre a situação do poeta, visto ora como inspirado ora como artífice. A primeira noção é tema do item “Inspiração e espiritismo”, abaixo. A tradição do poeta como artífice é defendida, por exemplo, pelo dramaturgo e teórico inglês Ben Jonson (1573-1637), para quem o tornar-se poeta dependia de muito estudo e do trabalho intenso na imitação de modelos poéticos de reconhecido valor, restando uma parcela insignificante

¹³⁴ Ver ABRAMS, *El espejo y la lámpara*, capítulo IX: “La literatura como revelación de la personalidad”, pp. 328-80.

¹³⁵ No seu prefácio a *Parnaso*, p. 25, Chico Xavier escreve: “O que posso afirmar, categoricamente, é que, em consciência, não posso dizer que [as poesias] são minhas, porque não despendi nenhum esforço intelectual ao grafá-las no papel.”

para a inspiração¹³⁶. Essa tendência também esteve presente entre os teóricos da Idade Média.

A partir dessas posições díspares frente à poesia, que persistem até os nossos dias — considerem-se os exemplos da inspirada Adélia Prado e do “poeta-engenheiro” João Cabral de Melo Neto —, as alternativas indicadas a respeito da gênese poética de *Parnaso* representam oposições ainda mais recrudescidas. A configuração autoral formada por um médium intermediando um suposto autor pressupõe uma inspiração radicalizada: ao médium caberia o trabalho de grafar no papel o poema pronto que lhe chega, a ponto de prescindir do título de poeta. A alternativa do pastiche, do lado oposto, pressupõe uma maquinaria poética não menos radicalizada: o pastichador deveria dominar as mais íntimas complexidades estilísticas dos autores a serem imitados, além de possuir a habilidade literária para escrever poemas inéditos conforme estilos determinados.

É válido, pois, examinar o tratamento dado pela tese espírita a algumas questões sobre arte e literatura, com o objetivo de entender as noções que servem de referência para o contexto de *Parnaso*.

3.2. Um esboço de teoria artística transcendente

As concepções espíritas sobre a arte e a literatura possuem alguma autonomia ou são apenas tributárias de determinadas teorias estéticas? Na literatura espírita, não existe uma teorização sistematizada sobre o tema; o que se encontram são considerações esparsas, embora com pretensões inovadoras na interpretação de algumas questões artísticas.

O livro *O Consolador* (1940), formado por respostas psicografadas por Chico Xavier, atribuídas a Emmanuel, a 411 perguntas a este elaboradas, apresenta uma concepção geral de mundo, do homem e de Deus em meio à qual são expostos alguns pontos de vista sobre a arte, que serão tomados aqui como referências sobre o tema.

¹³⁶ Para aprender a ser poeta, diz um dos preceitos do *Timber* de Jonson: deve-se “ser capaz de converter a substância ou riqueza de outro poeta em seu uso próprio. Escolher um homem excelente, melhor que todos os outros, e segui-lo até ser exatamente como ele; ou tão semelhante a ele que a cópia possa facilmente confundir-se com o original.” *Apud* BROOKS & WIMSATT, *Crítica literária, breve história*, p. 218.

O item “Arte” aparece na primeira parte do capítulo “Sentimento”. Sendo um livro espírita, já se supõe a defesa de uma posição transcendente de arte. E isso é indicado logo na primeira resposta à questão: “Que é a arte?” Emmanuel, de maneira idealista, primeiro adverte que sua definição abarcará o que chama de “arte pura”; esta seria “a mais elevada contemplação espiritual por parte das criaturas”, ou também “a mais profunda exteriorização do ideal”, ou ainda “a divina manifestação desse ‘mais além’ que polariza as esperanças da alma”. Até aqui, o caráter transcendente da arte é bastante genérico. Mas na continuação dessa resposta, ao expor sua noção do “verdadeiro artista” como o “médium” das belezas eternas, cujo trabalho é em essência o mesmo ao longo dos tempos, isto é, o de “tanger as cordas mais vibráteis do sentimento humano, alçando-o da Terra para o Infinito e abrindo, em todos os caminhos, a ânsia dos corações para Deus, nas suas manifestações supremas de beleza, de sabedoria, de paz e de amor”, uma aproximação que indicaria uma possível matriz desse pensamento é ao neoplatonismo de Plotino¹³⁷ (208-270).

Um princípio caro à noção de arte de Emmanuel é a indissociabilidade entre o Bem e o Belo, o que o filia à linha da arte edificante, com compromissos sociais educativos, a qual teve início com Platão, atravessou o classicismo e ainda esteve presente no romantismo¹³⁸. Perguntado se todo artista pode ser também um missionário de Deus — questão que já supõe não só um compromisso edificante da arte, mas também um vínculo com o divino — Emmanuel, de início, diferencia os artistas que enveredam pelo convencionalismo e pelos interesses de sua época daqueles que conseguem se preservar num ideal artístico algo descomprometido nesse nível. A estes ele confere a função de “grandes missionários das idéias”, eles que seriam “dos mais devotados missionários de Deus”, seja na literatura, na música, na pintura ou na plástica. Tais artistas guiam-se pela “luz espiritual que vem do *coração uníssono com o cérebro*” (grifo meu). Esse detalhe, que visa ao equilíbrio entre emoção e razão, é importante porque aproxima Emmanuel das noções de arte do classicismo. Ele assevera, por exemplo, que toda a expressão emotiva do artista deve ser disciplinada, pois a expansão livre da emotividade pode provocar graves

¹³⁷ Diferente de Platão, segundo o qual a produção artística estaria duplamente afastada da verdadeira realidade (mundo inteligível), Plotino imaginava que as artes remontavam até as idéias das quais a natureza deriva, de forma que aos artistas era facultado um acesso mais livre à realidade bela do Além, prescindindo assim, em certa medida, da mediação dos sentidos. Há de se notar, também, que o Bem e o Belo são indissociáveis na teoria do Uno de Plotino.

¹³⁸ Ver “Arte e moral”. SPINA. *Introdução à poética clássica*, pp. 75-82.

consequências, o que assinala a idéia de uma forte repercussão ativa das artes na sociedade. Com isso, Emmanuel procura se desvencilhar da tendência romântica de privilegiar a voz por vezes rebelde dos impulsos subjetivos. Outros aspectos que aproximam Emmanuel do ideal clássico são a pretensão de ambos a verdades racionais e eternas, a fé numa harmonia universal e o valor atribuído à erudição. Exemplo deste último é o próprio livro *O Consolador*, que se propõe a tratar dos mais diversos assuntos, desde questões relativas às ciências até a arte, a cultura, a evolução, as religiões e muitos outros. Mas Emmanuel, embora seja o suposto autor de romances psicografados por Chico Xavier¹³⁹, é menos identificado como escritor do que como um “espírito elevado”, detentor de muitos saberes.

Ainda sobre a afinidade de ideais entre a literatura espírita e o classicismo, pode ser destacada uma passagem de *Memórias de um suicida*, romance psicografado por Yvonne A. Pereira e atribuído a Camilo Cândido Botelho, que seria um pseudônimo dado pela médium ao escritor Camilo Castelo Branco. Ao tratar da arte produzida em determinada esfera espiritual, escreve o narrador: “Só se admitia (...) a Arte Clássica. Em nossa Cidade Universitária jamais presenciamos o regionalismo de qualquer espécie” (p. 554).

Uma proposta de Emmanuel que se quer inovadora na interpretação do fenômeno artístico é a sua noção de gênio. Ele defende a idéia de que um artista se torna genial depois de um processo de experiências de longa data no campo da arte, possibilitadas pelo princípio da reencarnação: “a perfeição técnica, individual de um artista, bem como as suas mais notáveis características, não constituem a resultante das atividades de uma vida, mas de experiências seculares na Terra e na esfera espiritual, porquanto o gênio, em qualquer sentido, nas manifestações artísticas mais diversas, é a síntese profunda de vidas numerosas, em que a perseverança e o esforço se casaram para as mais brilhantes florações da espontaneidade.”

No caso da poesia, essa concepção de gênio sintetiza as duas grandes tendências já mencionadas como antagônicas, segundo as quais a poesia resulta da espontaneidade e inspiração do poeta ou de seu laborioso e paciente engenho. Para Emmanuel, a espontaneidade no fazer artístico provém de faculdades granjeadas no decorrer de muito tempo de labor no campo da arte que irrompem de maneira “inata”. Ele também apresenta

¹³⁹ Os dois títulos mais destacados são *Há dois mil anos*, romance que aborda episódios do início do Cristianismo no século I, e *Paulo e Estevão*, uma biografia romanceada de Paulo de Tarso (são Paulo) e do bíblico Estevão.

uma interpretação do psiquismo muitas vezes extravagante do artista, que se diferenciaria do homem comum¹⁴⁰ por conta de uma especial riqueza interior conquistada. Ele diz:

O artista, de um modo geral, vive quase sempre mais na esfera espiritual que propriamente no plano terrestre.

Seu psiquismo é sempre a resultante do seu mundo íntimo, cheio de recordações infinitas das existências passadas, ou das visões sublimes que conseguiu apreender nos círculos de vida espiritual, antes de sua reencarnação no mundo.

Seus sentimentos e percepções transcendem aos do homem comum, pela sua riqueza de experiências no pretérito, situação essa que, por vezes, dá motivos à falsa apreciação da ciência humana, que lhe classifica os transportes como neurose ou anormalidade, nos seus erros de interpretação.¹⁴¹

Ora, este ponto de vista e a teoria do gênio de Emmanuel acrescentam aos seus ideais clássicos um conceito de artista que se aproxima do romantismo, para o qual a figura do autor prevalece e se destaca à própria obra de arte. Para os românticos, o gênio é um vidente, “é um porta-voz, por assim dizer, das mais altas esferas, o mensageiro divino, o herói mediador do infinito em meio da finitude. Ele, na sua pequena obra de arte, de alguma forma expressa o cosmo que está na sua alma. Tampouco imita a natureza, como o fazem as regras do Classicismo. É criador como se fosse em si a natureza, porque ele é uma força natural, é gênio.”¹⁴²

As obras de arte, para Emmanuel, guardam forte relação com as longínquas recordações dos artistas. Embora com mais riqueza de detalhes, a noção espírita da gênese das obras se aproxima novamente das idéias de Plotino. Escreve Emmanuel:

As grandes obras-primas da arte, na maioria das vezes, significam a concretização dessas lembranças profundas. Todavia, nem sempre constituem um traço das belezas entrevistadas no Além pela mentalidade que as concebeu, e sim recordações de existências anteriores, entre as lutas e as lágrimas da Terra.

Certos pintores notáveis, que se fizeram admirados por obras levadas a efeito sem os modelos humanos, trouxeram à luz nada mais nada menos que as suas

¹⁴⁰ Sobre a tradição do poeta como portador de um psiquismo especial, há um pequeno estudo de Ernst Robert Curtius: “A loucura divina dos poetas”. *Literatura européia e Idade Média latina*, pp. 505-6.

¹⁴¹ XAVIER, *O Consolador*, p. 100.

¹⁴² ROSENFELD & GUINSBURG, “Romantismo e Classicismo”. GUINSBURG (org.), *O Romantismo*, p. 268.

próprias recordações perdidas no tempo, na sombra apagada da paisagem de vidas que se foram¹⁴³. Relativamente aos escritores, aos amigos da ficção literária, nem sempre as suas concepções obedecem à fantasia, porquanto são filhas de lembranças inatas, com as quais recompõem o drama vivido pela sua própria individualidade nos séculos mortos.

O mundo impressionante dos artistas tem permanentes relações com o passado espiritual, de onde extraem eles o material necessário à construção espiritual de suas obras.¹⁴⁴

Essa perspectiva traz como implicação um enorme aumento do escopo da realidade e, por conseguinte, a redução do espaço do imaginário e da fantasia. Criar ou imaginar poderiam significar recordar, ou colocar à tona conteúdos de um inconsciente entendido como um arquivo de remotas recordações. É por isso que uma obra como *A divina comédia* costuma ser interpretada na bibliografia espírita de forma “realista”, dotada de certa verossimilhança referencial, porque Dante é concebido ou como um poeta com desenvolvidas faculdades mediúnicas ou como um poeta cujas lembranças de diferentes regiões espirituais que conheceu lhe emergiram à mente de forma intuitiva. Interpretar como recordação o que seria fantasia é outro aspecto que separa Emmanuel dos românticos, cujos pretendidos afastamentos das “realidades” valorizadas pelo classicismo afirmavam a suprema imaginação do artista.

Mas a criação artística, para Emmanuel, não se limita ao trabalho com conteúdos de horizontes individuais. Pelo menos na música, o artista poderia se valer de “gloriosos impulsos das forças do Infinito, porquanto a música na Terra é, por excelência, a arte divina.” Diz Emmanuel que “As óperas imortais não nasceram do lodo terrestre, mas da profunda harmonia do Universo, cujos cânticos sublimes foram captados parcialmente pelos compositores do mundo, em momentos de santificada inspiração.” Isso significa, desta vez, que uma parcela da arte no mundo seria apenas um eco de uma arte superior existente na espiritualidade, e neste ponto poder-se-ia imaginar um modelo platônico em cujo mundo das idéias houvesse uma arte divina, a qual seria grosseiramente reproduzida em nosso mundo

¹⁴³ Plotino também acreditava na possibilidade de o artista realizar sua obra sem o auxílio de modelos sensíveis. Para ele, em vez de estar submisso ao que a natureza lhe oferecia, o artista tinha a capacidade de acrescentar a ela aquilo que lhe faltava. Desta forma, o Zeus produzido por Fídias não teria sido baseado em modelos sensíveis, mas sim apreendido pelo artista, que imaginou a forma que Zeus assumiria caso resolvesse manifestar-se à vista. Ver BROOKS & WIMSATT, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴⁴ XAVIER, *op. cit.*, p. 103.

sensível. Nesse caso, as artes seriam alçadas em um degrau, pois representariam a mimese de um modelo dinâmico e superior de arte. Contudo, isso ocorreria na melhor das possibilidades, pois se, no caso da música, as mais sublimes composições foram captações imperfeitas da “profunda harmonia do Universo”, todas as outras obras musicais seriam menos que isso, numa escala descensional cujo segundo extremo estaria atolado no “lodo terrestre”. Os critérios de avaliação da arte, para Emmanuel, não estão sujeitos ao nivelamento do relativismo de valores. Se a arte é sempre a manifestação das belezas eternas, assumindo diversas formas, uma composição musical, por exemplo, será valorizada se for inspirada com êxito nas vibrações transcendentais que lhe servem de fonte.

Ainda que de forma genérica, as tendências da arte no século XX são vistas com restrição por Emmanuel. Para ele, a essência da arte é sempre a mesma: “a manifestação da beleza eterna, condicionada ao tempo e ao meio de seus expositores.” Entretanto, os artistas com excessiva preocupação com a originalidade — aspecto valorizado a partir do romantismo —, são vistos por Emmanuel como “cortejadores irrequietos da glória mundana que, mais distanciados da arte legítima, nada mais conseguem que refletir a perturbação dos tempos que passam, apoiando o domínio transitório da futilidade e da força. Eles, porém, passarão como passam todas as situações incertas de um cataclismo, como zangões da sagrada colmeia da beleza divina, que, em vez de espiritualizarem a Natureza, buscam deprimi-la com as suas concepções extravagantes e doentias.”

A parte final desta resposta, embora contemple ao mesmo tempo uma esperada comunhão entre o homem e a Natureza e um possível refinamento do ser humano, como apregoavam respectivamente os românticos e os modernos, distancia Emmanuel tanto das concepções de um Rousseau, que reivindicava uma volta do homem a uma natureza primitiva e idealizada¹⁴⁵, quanto de um Baudelaire, que valorizava o artificial e a reflexão sensata, e identificava na natureza a fonte para as tendências criminosas e negativamente primitivas do homem¹⁴⁶. A indicação de Emmanuel de que a arte deve espiritualizar a natureza traz implícita uma noção que evita a dissociação entre natureza e homem, de forma que o sentido lato dessa observação abrange a idéia de que a arte deve espiritualizar o homem. Acredita-se, portanto, com olhos no futuro, numa comunhão entre o homem e a

¹⁴⁵ GUINSBURG (org.), *op. cit.*, p. 266.

¹⁴⁶ Ver BROOKS & WIMSATT, *op. cit.* cap. XXII – “A arte pela arte”, pp. 577-8.

natureza, desde que ambos sejam espiritualizados, em parte pela arte; nesse processo, buscar-se-ia o refinamento moral e intelectual do homem.

Em resumo, convém destacar que a teoria artística transcendente de Emmanuel reivindica certa autonomia, porque, embora se aproxime em alguns aspectos de determinadas tendências estéticas canonizadas, não está a elas subordinada. Ademais, as interpretações inovadoras de Emmanuel à teoria da arte propõem uma síntese de algumas questões que historicamente são colocadas como antagônicas. Disto, o tópico principal é sua concepção de gênio, definido não como um eleito pela natureza, mas como aquele cujo talento inato é o resultado de um longo processo de aprendizado e prática na área artística, ocorridos em tempos anteriores ao seu nascimento. O artista como grande inspirado e detentor de habilidades especiais e o artista como o laborioso engenheiro de sua obra estão igualmente contemplados nesta perspectiva. Dir-se-ia que o artista talentoso e inspirado de hoje é aquele que detém a longa experiência do artífice de ontem.

3.2.1. Inspiração e espiritismo

Pensada como o resultado de uma inspiração radicalizada (item 3.1, acima), a poesia mediúnica invoca o tema da inspiração literária. Segundo M. H. Abrams¹⁴⁷, a inspiração é a mais antiga, difundida e persistente explicação da invenção literária. Embora existam diversas e contraditórias maneiras de explicar a inspiração, há pouca divergência em sua descrição. A composição poética inspirada possui algumas ou todas as quatro seguintes características apresentadas por Abrams:

a) a composição é repentina, sem esforço e imprevista. O poema ou a passagem brotam completos de uma só vez, sem a anterior intenção do poeta e sem aquele processo de considerar, rechaçar e escolher alternativas, que ordinariamente intervém entre a intenção e a realização; b) a composição é involuntária e automática; vem e vai a seu gosto, independentemente da vontade do poeta; c) no curso da composição o poeta sente intensa excitação, usualmente descrita como um estado de elevação e arrebatamento, mas que por vezes diz-se ser dilacerante e doloroso em seus estágios iniciais, ainda que seguido por uma sensação de alívio e

¹⁴⁷ ABRAMS, *op. cit.*, p. 275.

felicidade; d) terminada a obra, esta resulta ao poeta surpreendente e estranha como se tivesse sido escrita por outrem.¹⁴⁸

Sem a pretensão de retomar todas as teorias que tentaram explicar a inspiração poética, apresento a seguir alguns pontos de vista sobre o assunto.

A tradição greco-romana nos legou talvez a mais forte teoria sobre a inspiração: concebia-se que os poetas escrevessem sob o estímulo de um visitante sobrenatural, de natureza divina. No *Íon* de Platão, o poeta é apresentado como incapaz de criar se não estiver inspirado (ao contrário das pessoas que dominam determinado ofício ou conhecimento)¹⁴⁹. No *Fedro*, Platão inicia a teoria da “loucura divina do poeta”, segundo a qual, para produzir suas obras, o poeta depende do delírio inspirado pelos deuses¹⁵⁰.

A fim de obter inspiração para compor seus poemas épicos, Homero invocava às musas, que eram as entidades divinas associadas não só à poesia, mas também à música, à dança e à filosofia. As musas, que conferiam eloquência ao poeta, também possuíam o conhecimento da verdade¹⁵¹.

Abrams lembra que a teoria pagã do sopro sobrenatural cumpre todas as exigências para uma boa hipótese explicativa: é simples, inteligível e abarca todas as características referentes à inspiração. Sendo ditado por um agente externo, explica-se a espontaneidade e a estranheza do poema. Sendo divina a natureza do ser inspirador, explica-se o êxtase provocado pela criação poética¹⁵².

Conquanto os teóricos medievais entendessem e recomendassem o fazer poético como esforço sudorífico, eles assimilaram e reproduziram a teoria da loucura divina dos poetas¹⁵³. As idéias pagãs sobre a inspiração foram transferidas na Idade Média aos mistérios da fé cristã. As musas não foram esquecidas: no intuito de rejeitá-las, os primeiros poetas cristãos as hostilizavam ou procuravam formas da nova tradição para renomeá-las. Deste modo, preservavam o princípio do agente inspirador externo. Juvêncio, por exemplo,

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 276.

¹⁴⁹ Ver BROOKS & WIMSATT, *op. cit.*, capítulo I, “Sócrates e o rapsodo”.

¹⁵⁰ CURTIUS, *op. cit.*, p. 505.

¹⁵¹ Hesíodo, no início de sua *Teogonia*, reproduz o que as musas lhe teriam dito: “Muitas coisas fingidas (*pseudea*) semelhantes à verdade sabemos nós dizer; todavia, quando queremos, sabemos também falar a verdade.” *Apud* BROOKS & WIMSATT, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵² ABRAMS, *op. cit.*, p. 277.

¹⁵³ CURTIUS, *op. cit.*, p. 506.

para solicitar inspiração à sua poesia, pede assistência ao Espírito Santo. Sedúlio invoca a Deus. Para Paulino de Nola, o sucessor das musas deveria ser Cristo¹⁵⁴.

Ainda na Idade Média, no século XIV, a *Divina Comédia* retoma o apelo às musas. Dante invoca, entre outras, Calíope, Clio e Urânia. Para descrever o Paraíso, o poeta cristão solicita auxílio ao grego Apolo. Escrevera Dante que os poetas têm de pedir o “dom divino” às “substâncias superiores”¹⁵⁵. A inspiração, para o poeta italiano, era um mistério sobrenatural, aceito com recolhimento, humildade e veneração¹⁵⁶.

A partir do século XVI, o espaço para a inspiração no fazer poético foi ainda mais reduzido; ela chegou a ser concebida como frase retórica ou figura literária. Considerava-se que a voz que fala o poeta é a da sua própria consciência. A inspiração torna-se sinônimo de preguiça e facilidade, em oposição ao trabalho e disciplina exigidos pela poesia¹⁵⁷. Castelvetro, por exemplo, declarava que a idéia de inspiração se originara na ignorância da arte da poesia¹⁵⁸. A tendência desse período é entender a literatura como produto da razão, sendo esta o meio para se atingir o belo.

Com a eclosão do romantismo, na segunda metade do século XVIII, esteve em voga a discussão sobre o conceito de “gênio natural”. Entre os escritores de gênio, Joseph Addison diferenciava o “gênio que se faz” — formado segundo as regras e submetendo a grandeza de seus talentos naturais às correções e restrições da arte, como Platão, Milton, Virgílio — do “gênio natural” — o qual produz grandes obras devido ao poder de seus dons naturais, prescindindo da arte e do saber, como Homero, Píndaro, os poetas do Velho Testamento, Shakespeare¹⁵⁹. Numa época em que a poesia começa a ser entendida como “o espontâneo transbordamento de sentimentos intensos”, na definição de Wordsworth¹⁶⁰, o “gênio natural” será valorizado, e inseparável dele, o conceito de inspiração volta à baila. Um exemplo da tendência romântica de apregoar uma literatura inspirada é a *Defesa da poesia* de Shelley. Influenciado por Platão e pelo neoplatonismo, ele escreve:

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 243.

¹⁵⁵ “Carta a Can Grande”, *apud* CURTIUS, *op. cit.*, p. 247.

¹⁵⁶ PAZ, *El arco y la lira*, “La inspiración”, p. 170.

¹⁵⁷ PAZ, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁸ ABRAMS, *op. cit.*, p. 278.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 273.

¹⁶⁰ Prefácio das *Baladas líricas*, de Wordsworth e Coleridge.

A poesia não é, como o raciocínio, uma força para ser exercida conforme a determinação da vontade. Ninguém pode dizer: ‘Vou compor poesia’. Nem o maior poeta o pode dizer, pois o espírito em criação é como brasa que vai arrefecendo e que uma influência invisível, qual vento inconstante, desperta para um brilho transitório; esta força surge de dentro, como a cor de uma flor que desmaia e muda à medida que vai crescendo; e a parte consciente da nossa natureza não pode profetizar, quer a sua aproximação quer o seu afastamento. Pudessem esta influência perdurar na pureza e força originais, que impossível seria predizer a grandeza dos resultados; mas, ao iniciar-se a composição, já a inspiração está no declínio, e a mais gloriosa poesia que jamais foi comunicada ao mundo é, provavelmente, uma tênue sombra das concepções originais do poeta. Invoco o testemunho dos maiores poetas de hoje, se não é erro afirmar que os mais belos trechos poéticos são o produto do labor e do estudo.¹⁶¹

Para explicar a inspiração, no entanto, em vez de acatar a teoria do sopro sobrenatural, característica do seu ponto de partida platônico, Shelley defende a hipótese de que as obras inspiradas se desenvolvem por si mesmas, numa região da mente do artista inacessível à consciência. A criação artística é comparada por Shelley ao crescimento de um feto.

Entretanto, a analogia que na tradição romântica obteve mais êxito foi entre a obra inspirada e o crescimento dos vegetais. Edward Young, por exemplo, para explicar o processo de criação do gênio natural, utiliza-se das metáforas do crescimento vegetal. Ele propõe uma oposição entre as obras produzidas pelo labor mecânico do estudo e do trabalho e as obras originais, cujos qualificativos são organicistas: brotam espontaneamente da raiz vital do gênio; crescem, não são “feitas”. Para Young, a mente criadora é dividida em duas partes: uma superfície consciente e uma profundidade inescrutável e insondável. Desse ponto de vista, a inspiração é entendida como a repentina emersão à consciência de conteúdos elaborados na obscura profundidade da mente do artista¹⁶². Uma hipótese semelhante para explicar a inspiração poética foi defendida por Johann G. Sulzer: uma secreta brotação mental de idéias-sementes, após atingir sua forma completa, surge pronta na consciência do poeta¹⁶³.

Valorizar a inspiração poética e atribuí-la não mais a um agente externo, mas sim ao próprio psiquismo do artista foi a inclinação que caracterizou os românticos. A essa

¹⁶¹ SHELLEY, *Defesa da poesia*, p. 74.

¹⁶² ABRAMS, *op. cit.*, pp. 290-1.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 296.

tendência, porém, houve exceções. William Blake, por exemplo, preferia entender a inspiração segundo a hipótese dos antigos: “Escrevo quando me mandam os espíritos, e no momento em que escrevi vejo as palavras voarem ao redor, em meu quarto, em todas as direções.”¹⁶⁴

Do século XX, uma importante referência sobre o entendimento da inspiração é o surrealismo. Se os românticos tendiam a negar a realidade para afirmar o sujeito, os surrealistas buscavam dissolver a antinomia entre sujeito e objeto, alicerces da compreensão de mundo da Idade Moderna. Nesta nova perspectiva, não existe o “eu” nem o “criador”; o que existe é uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis¹⁶⁵. Para situar o lugar ocupado pela inspiração na tese surrealista, cito Octavio Paz:

A poesia, podemos fazê-la todos, porque o ato poético é, por natureza, involuntário e se produz sempre como negação do sujeito. A missão do poeta consiste em atrair essa força poética e converter-se num cabo de alta tensão que permita a descarga de imagens. Sujeito e objeto dissolvem-se em favor da inspiração. O “objeto surrealista” se volatiliza: é uma cama que é um oceano que é uma gruta que é uma ratoeira que é um espelho que é a boca de Kali. O sujeito desaparece também: o poeta transforma-se em poema, lugar de encontro entre duas palavras ou duas realidades. Desse modo, o surrealismo pretende quebrar, em seus dois termos, a contradição e o solipsismo. Decidido a agir heroicamente, fecha todas as saídas: nem mundo nem consciência. Tampouco consciência do mundo ou o mundo na consciência. Não há fuga, exceto o vôo através do teto: a imaginação. A inspiração se manifesta ou atualiza em imagens. Através da inspiração, imaginamos. E, ao imaginar, dissolvemos sujeito e objeto, dissolvemo-nos nós mesmos e suprimimos a contradição.¹⁶⁶

O surrealismo propõe uma nova idéia de mundo — um mundo poético —, onde a inspiração ocupa o lugar central. Partindo da idéia de que toda a criação tem um caráter involuntário, inconsciente e coletivo, foi através do automatismo, da auto-hipnose, dos sonhos provocados e outras formas de se desvencilhar da vigília e atingir estados especiais de consciência que a inspiração foi investigada pelos surrealistas. Entendida como uma força poética passível de ser captada pelo homem, a inspiração ganha autonomia no surrealismo,

¹⁶⁴ *Apud* ABRAMS, *op. cit.*, p. 314.

¹⁶⁵ PAZ, *op. cit.*, p. 171.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 171-2.

que se nega a associá-la a fatores externos como Deus, a Natureza, a Raça, a História etc.; tampouco a circunscreve à subjetividade do poeta¹⁶⁷.

Consideradas essas referências, passo à teoria espírita de inspiração. Dos princípios espíritas apresentados nas partes 1.3 e 3.2 desta dissertação, retomem-se a imortalidade do espírito, a existência de mundos espirituais, a pluralidade de mundos habitados e a reencarnação. Retome-se também a tese descrita por Emmanuel segundo a qual, para se tornar artista, é necessário um longo período de aprendizagem e experiência que implica o decurso de várias existências.

Se a dinâmica das vidas sucessivas visa ao aprimoramento do espírito, o estatuto da arte na tese espírita está inserido nesta perspectiva. Que um espírito se torne artista é, em certo estágio de sua história pessoal, uma necessidade para sua elevação. Considera-se que, potencialmente, todas as pessoas possuem uma parcela do poder criador, a qual um dia deverá ser desenvolvida. De acordo com o autor espiritual denominado O Esteta¹⁶⁸, quando se inicia na arte, o que ocorre em grande parte das vezes no mundo espiritual, o leigo o faz não por um interesse estético prévio, mas sim por um desejo de elevação espiritual. Concebe-se, por conseguinte, que o cultivo e a excelência da arte sejam diretamente proporcionais à elevação dos mundos onde ela seja produzida. Sendo a Terra considerada um “mundo de expiações e de provas”¹⁶⁹, a arte aqui “é ainda pouca coisa”¹⁷⁰.

Segundo O Esteta, existem dois tipos de inspiração artística. Antes de apresentá-las, cabe registrar mais alguns elementos da tese espírita: a arte é produzida nos mundos espirituais e nos mundos materiais; nos primeiros, as condições de criação são muito mais amplas e favoráveis; nos segundos, as faculdades criadoras do artista tendem a ser tolhidas pela matéria, o que acarreta grande resistência para a prática artística. Os grandes criadores, porém, possuem a capacidade de sobrepujar parcialmente essa resistência que inibe o potencial artístico.

O primeiro tipo de inspiração, chamada *pessoal*, consiste no reaparecimento, sob a forma de dom inato, das aquisições relativas à arte inerentes ao espírito do artista. Isso quer dizer que gozam dessa inspiração apenas aqueles que, antes de reencarnar, já possuíam

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 172-3.

¹⁶⁸ DENIS, *O espiritismo na arte*, livro que aborda questões sobre arte e espiritualidade e é composto por textos de Léon Denis e textos psicografados atribuídos a O Esteta e a Massenet.

¹⁶⁹ KARDEC, *O evangelho segundo o espiritismo*, p. 77.

considerável talento artístico. O outro tipo, que pode ser chamado *inspiração espiritual*, implica a intervenção do plano invisível¹⁷¹; caracteriza-se pelo auxílio, como a transmissão de idéias, dos espíritos aos artistas que dispõem da inspiração pessoal.

Note-se que esses dois tipos de inspiração se assemelham, respectivamente, à noção romântica segundo a qual conteúdos espontâneos emergem da mente do próprio artista e à noção antiga da intervenção sobrenatural.

Sobre a reação do artista ao influxo da inspiração espiritual, diz O Esteta: “Se ele for suficientemente sensível, quando uma idéia, um pensamento que ele não podia prever toca seu cérebro, ele o assimilará como um receptor telefônico que recebe ondas elétricas e vibra com sua passagem.”¹⁷²

A inspiração espiritual também pode advir dos sonhos. Um ousado exemplo é apresentado no livro *Os mensageiros*, psicografado por Chico Xavier e atribuído ao espírito André Luiz. Com pretensões realistas de um investigador, André Luiz descreve uma habitação em determinada localidade do plano espiritual próxima à Terra. Nas paredes de um salão, havia quadros dependurados, um dos quais toma especialmente a atenção do narrador, que o reconhece. Tratava-se de uma obra do pintor francês Léon Bonnat¹⁷³, sobre o martírio de São Dinis. A cópia da obra, contudo, parecia a André Luiz muito mais expressiva do que sua matriz terrena. Percebendo-lhe o interesse, o anfitrião diz que aquele quadro era mesmo uma cópia; revela, no entanto, que o original não fora concebido por Bonnat, mas sim por um artista da espiritualidade. Ele explica:

(...) nem todos os quadros, como nem todas as grandes composições artísticas, são originariamente da Terra. É certo que devemos muitas criações sublimes à cerebração humana; mas, neste caso [o quadro de Bonnat], o assunto é mais transcendente. Temos aqui a história real dessa tela magnífica. Foi idealizada e executada por nobre artista cristão, numa cidade espiritual muito ligada à França. Em fins do século passado, embora estivesse retido no círculo carnal, o grande pintor de

¹⁷⁰ DENIS, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷¹ Segundo a tese espírita, existem espíritos que auxiliam a produção artística. Na interpretação de Kardec, esses espíritos, protetores das ciências e das artes, eram considerados divindades entre os antigos e denominados musas. KARDEC, *O livro dos espíritos*, pergunta 521, pp. 265-6.

¹⁷² *Apud* DENIS, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷³ Léon-Joseph-Florentin Bonnat (1833-1922) foi pintor e colecionador francês, nascido em Bayonne. Suas primeiras obras são principalmente pinturas religiosas de estilo tenebrista, influenciadas pela pintura espanhola do século XVII. A partir de 1870, Bonnat passou a se dedicar mais ao retrato, sendo muito bem sucedido nesta especialidade.

Bayonne visitou essa colônia em noite de excelsa inspiração, que ele, humanamente, poderia classificar de maravilhoso sonho. Desde o minuto em que viu a tela, Florentino Bonnat não descansou enquanto não a reproduziu, palidamente, em desenho que ficou célebre no mundo inteiro. As cópias terrestres, todavia, não têm essa pureza de linhas e luzes, e nem mesmo a reprodução [na habitação espiritual], sob nossos olhos, tem a beleza imponente do original, que já tive a felicidade de contemplar de perto (...)¹⁷⁴.

Além das inspirações pessoal e espiritual, a tese espírita prevê um terceiro tipo de inspiração, da qual faria parte a poesia de *Parnaso*: a ostensivamente mediúnica; no caso, pela psicografia, entendida como a escrita dos espíritos, que são intermediados por um médium.

3.3. Chico Xavier e a psicografia

De acordo com os estudos do segundo capítulo desta dissertação, e considerando o processo peculiar da escrita de Chico Xavier, sua produção literária requer um estatuto particular. É válido, portanto, apresentar alguns aspectos de sua prática psicográfica. Uma breve descrição de uma das maneiras como Chico Xavier escreve seus textos, feita por Melo Teixeira, pode servir de início a algumas observações:

Fronte amparada na mão esquerda, em ponto de apoio sobre a mesa, a mão direita célere deslizava no papel, em movimento puramente automático, mecânico, enquanto ele, Chico Xavier, em lucidez perfeita, podia responder a uma ou outra interpelação acidental sem interromper a redação do que elaborava.¹⁷⁵

Das especificidades relativas a esse tipo de produção escrita, registre-se primeiro a velocidade com que os textos são grafados no papel. O mesmo Melo Teixeira disse que essa redação instantânea independe da natureza do texto, podendo tratar-se de prosa ou poesia, de filosofia ou moral etc. Ademais, diferentes textos podem ser escritos sem interrupção: uma carta seguida por um poema, por exemplo. Outro observador, o escritor argentino Humberto Mariotti, comentou que o médium escreveu um soneto em apenas um

¹⁷⁴ XAVIER, *Os mensageiros*, pp. 90-1.

¹⁷⁵ *Apud* TIMPONI, *A psicografia ante os tribunais*, p. 317.

minuto¹⁷⁶; Agripino Grieco, que acompanhou uma sessão mediúnica em 1939, declarou que Chico Xavier escrevia com uma “celeridade vertiginosa”, “com uma agilidade que não teria o mais desenvolvido dos rasistas de cartório”¹⁷⁷.

Um segundo aspecto a considerar é a distinção, pelo menos aparente, entre o estado de consciência de Chico Xavier, ao mesmo tempo concentrado e lúcido, e o texto que vai sendo escrito, cujo fluxo ideativo parece prescindir do exercício de elaboração intelectual do médium, que consegue tratar de assuntos alheios ao texto que está escrevendo. Tal particularidade é sempre ressaltada por Chico Xavier, que tem a certeza de que os textos que produz não são de sua autoria, mas sim de individualidades espirituais que o utilizam como instrumento de escrita. Essa convicção, somada com a adesão do médium aos princípios espíritas e com sua subordinação às diretrizes de Emmanuel, tido como seu orientador espiritual, implicaram a assunção da tarefa de medianeiro por Chico Xavier.

Nas capas de seus livros, como nas de outras obras apresentadas como mediúnicas, são mencionados normalmente dois nomes: o do escritor espiritual, considerado o autor do texto, e o do médium, que é o responsável legal pelo livro. Os direitos autorais da obra, a rigor, caberiam ao médium; no entanto, porque afirma não serem seus os textos e alega que, sendo a mediunidade um dom divino, ela não deve ser comercializada, haja vista o preceito evangélico “De graça recebestes, de graça dai”¹⁷⁸, Chico Xavier nunca aceitou receber qualquer renda proveniente da venda de seus livros; o montante é doado a várias instituições espíritas.

Durante um programa de televisão¹⁷⁹, a uma pergunta de João de Scantimburgo, que procurava explicar a psicografia de Chico Xavier como uma escrita inconsciente que registraria reminiscências de leituras, o médium respondeu: “(...) cheguei a um estado de certeza, certeza íntima e naturalmente pessoal e intransferível, que se eu disser que estes livros pertencem a mim eu estou cometendo uma fraude pela qual eu vou responder de maneira muito grave depois da partida deste mundo (...)”¹⁸⁰.

Quanto à psicografia dos primeiros poemas de *Parnaso*, Chico Xavier afirmou, em 1931, que, sem dúvida, não é o autor dos versos, porque, ao escrevê-los, não despendera

¹⁷⁶ *Apud* BARBOSA, *Presença de Chico Xavier*, p. 17.

¹⁷⁷ *Apud* XAVIER, *Novas mensagens*, pp. 79-0 ou *apud* TIMPONI, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷⁸ Mt, 10, 8. *Bíblia de Jerusalém*.

¹⁷⁹ Trata-se do programa *Pinga-fogo*, da Rede Tupi, de 28 de julho de 1971.

nenhum esforço intelectual. Ele explica o que sentia, ao psicografar, e qual era o seu trabalho:

A sensação que sempre senti, ao escrevê-las [as poesias], era a de que vigorosa mão impulsionava a minha. Doutras vezes, parecia-me ter em frente um volume imaterial, onde eu as lia e copiava; e, doutras, que alguém mas ditava aos ouvidos, experimentando sempre no braço, ao psicografá-las, a sensação de fluidos elétricos que o envolvessem, acontecendo o mesmo com o cérebro, que se me afigurava invadido por incalculável número de vibrações indefiníveis. Certas vezes, esse estado atingia o auge, e o interessante é que parecia-me haver ficado sem o corpo, não sentindo, por momentos, as menores impressões físicas. É o que experimento, fisicamente, quanto ao fenômeno que se produz freqüentemente comigo.¹⁸¹

Em algumas psicografias, o próprio médium pode ser o tema em pauta. Sobre isto, um bom exemplo é um trecho do artigo “Piparote ao Futurismo”, atribuído a Eça de Queirós, escrito numa época em que Chico Xavier começava a ganhar notoriedade pública e era alvo de acusações e desconfiança:

Que não te cause estranheza o meu modo particular de apreciação sobre a tua personalidade. Crê. Nisto não vai a mínima parcela de desconsideração. É que eu próprio me surpreendo com os tipos originais que o espiritualismo moderno apresenta ao mundo. Mãos que se entregam aos rudes trabalhos braçais, fazendo a literatura do além-túmulo, isto é, deste país estranho onde moro folgadoamente, como pintassilgo às soltas na Natureza; homens interessantes, que Tartufo, atualmente, mimoseia com os epítetos de bruxos e endemoninhados e que Esculápio, com toda a sua respeitável autoridade científica, qualifica de basbaques ou mistificadores, ou, ainda, classifica de casos patológicos a estudar.¹⁸²

Fala-se também do médium no seguinte trecho de uma carta por ele psicografada, atribuída a Humberto de Campos e dirigida à mãe do escritor maranhense:

A mão que me serve de porta-caneta é a mão cansada de um homem paupérrimo que trabalhou o dia inteiro, buscando o pão amargo e quotidiano dos que lutam e sofrem. A minha secretária é uma tripeça tosca à guisa de mesa e as

¹⁸⁰ XAVIER, *Pinga-fogo com Chico Xavier*, pp.45-6.

¹⁸¹ XAVIER, *Parnaso de além-túmulo*, 14ª ed., p. 25.

¹⁸² LACERDA & XAVIER. *Eça de Queirós, póstumo*, p. 227.

paredes que se rodeiam são nuas e tristes como aquelas de nossa casa desconfortável em Pedra do Sal.¹⁸³

Como estava certo de que os autores espirituais eram independentes de si mesmo, acreditava na possibilidade de um mesmo autor espiritual utilizar dois médiuns para ditar uma obra. Entre os anos de 1958 e 1965, Chico Xavier dividiu os trabalhos de psicografia com outro médium mineiro, o médico Waldo Vieira. Juntos, escreveram 17 livros, entre os quais *Evolução em dois mundos*, atribuído ao espírito André Luiz, obra cuja composição é digna de nota. O livro, denso e complexo, formado por capítulos que se complementam, apresenta uma história da evolução da alma, que conforme a tese espírita ocorre na dinâmica dos planos material e espiritual (a teoria de Darwin, com lacunas explicativas, limitara-se ao plano material). Por sugestão de André Luiz, segundo os médiuns, combinou-se que os dois psicógrafos escreveriam um capítulo por semana. Foi o que aconteceu: nas noites das quartas-feiras, Waldo Vieira escrevia os capítulos ímpares em Uberaba; Chico Xavier escrevia os capítulos pares nos domingos à noite em Pedro Leopoldo. Terminado o trabalho, bastava colocar em ordem os capítulos, que não aparentam ser obra de autores distintos.

É de se notar que, às vezes, existe relação entre a psicografia e o lugar onde ela é produzida ou a circunstância em que ocorre. Por exemplo, quando Chico Xavier esteve em Campos (RJ), em 1972, a assinatura que apareceu num poema psicografado, intitulado “Saudade de Campos”, foi de Azevedo Cruz, poeta que vivera naquela cidade.¹⁸⁴ Caso semelhante ocorreu em 18 de junho de 1940, quando Chico Xavier estava em Leopoldina, cidade onde morreu Augusto dos Anjos, e psicografou o poema “Gratidão a Leopoldina” (4ª edição de *Parnaso*), atribuído ao poeta paraibano.¹⁸⁵

Outro exemplo foi a escrita de um poema atribuído a Auta de Souza e publicado na 2ª edição de *Parnaso*, psicografado num cemitério. Durante o enterro de um amigo de Chico Xavier, em 1931, um padre interpelou o médium. Perguntou se era verdade que ele escrevia mensagens do além e, sendo afirmativa a resposta, recomendou cautela, porque os espíritos das trevas teriam muita astúcia para seduzir ao mal. Chico Xavier disse que os espíritos que escreviam através dele só ensinavam o bem. O padre então tirou do bolso um

¹⁸³ XAVIER, *Palavras do infinito*, p. 53.

¹⁸⁴ XAVIER, *Mandato de amor*, pp. 160-1.

papel em branco e perguntou se havia naquele momento, no local onde estavam, algum espírito que se dispusesse a escrever. O médium aceitou o pedido; concentrou-se e logo psicografou o soneto “Adeus”, que não é alheio às circunstâncias, pois trata da despedida de uma alma que vai deixando o mundo, tema que caberia à situação do enterro, em meio a referências ao brando ambiente de uma igreja, o que poderia ser relacionado à figura do padre.

Essas relações podem também se refletir no próprio idioma dos textos psicografados. Em 1965, Chico Xavier e Waldo Vieira viajaram aos Estados Unidos, a fim de divulgar o espiritismo nos núcleos espiritualistas norte-americanos. Lá, ambos psicografaram alguns textos em língua inglesa, embora não tivessem o domínio do idioma¹⁸⁶. Esse tipo de ocorrência, denominada xenoglossia¹⁸⁷, não era inédito para Chico Xavier. Bem antes disso, ele psicografara mensagens em inglês escritas em letras invertidas, da direita para a esquerda, sendo legíveis com o auxílio de um espelho¹⁸⁸. Além do inglês, ele já psicografou em espanhol¹⁸⁹, italiano¹⁹⁰, alemão, árabe, grego, sânscrito, braile¹⁹¹ e luxemburguês. Neste último idioma, segundo dois de seus biógrafos, ele escreveu mensagens endereçadas ao engenheiro luxemburguês Dr. Louis Ensich, fundador da Usina de Monlevade da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, o qual elogiara os textos, dizendo estarem escritos no melhor estilo de sua língua materna.¹⁹²

Ainda a respeito dos divulgados hiatos entre a produção escrita de Chico Xavier e sua formação, consta que, pelo menos até 1932, sua biblioteca era formada por apenas cinco livros espíritas¹⁹³. Sobre o mesmo período, quando Chico Xavier começou a escrever

¹⁸⁵ XAVIER, *Parnaso de além-túmulo*, 14^a ed., p. 130.

¹⁸⁶ Esses textos em inglês, atribuídos a Ernest O’Brien e a Anderson, foram publicados no livro de XAVIER & VIEIRA, *Entre irmãos de outras terras*.

¹⁸⁷ Termo criado pelo pesquisador francês Charles Richet para designar a mediunidade poliglota, através da qual os médiuns escrevem ou falam em línguas que desconhecem.

¹⁸⁸ Há um exemplo em XAVIER, *Mandato de amor*, p. 13, e dois outros na *Revista Internacional de Espiritismo*, novembro de 2000, pp. 467-8.

¹⁸⁹ Há um exemplo em TAVARES, *Trinta anos com Chico Xavier*, p. 144.

¹⁹⁰ Há um exemplo em SEVERINO, *A vida triunfa*, p. 164.

¹⁹¹ Há um exemplo reproduzido pela revista *O Espírita*, abril/junho de 1994, p. 20.

¹⁹² TAVARES, *Trinta anos com Chico Xavier*, p. 139 e SILVA, *Nosso amigo Chico Xavier*, p. 160.

¹⁹³ Os cinco livros seriam: *O evangelho segundo o espiritismo*, *O livro dos espíritos*, *O livro dos médiuns*, *Memórias do padre Germano* e *Depois da morte*. BARBOSA, “A literatura espírita na mediunidade de Chico Xavier”, p. 238.

os poemas que formariam a primeira edição de *Parnaso*, disse Cármem P. Perácio, espírita que acompanhou, junto com seu marido, o início das psicografias do médium:

Além de nossas sessões habituais no Centro, reuníamos (*sic*), meu marido, Chico e eu. Depois de muitas mensagens familiares e íntimas, Chico começou a receber poesias comoventes e lindas, assinadas por poetas que não conhecíamos, nem mesmo de nome. Havia noite em que até mesmo três poesias eram psicografadas. Já possuíamos bastante material, quando meu companheiro sugeriu a Chico que escrevesse ao Sr. Manuel Quintão, naquele tempo diretor da Federação Espírita Brasileira, explicando o que estava acontecendo e pedindo orientação.¹⁹⁴

Quarenta anos depois, Chico Xavier teria algum repertório de leituras que, no entanto, não acompanhava a galeria dos autores presentes em suas psicografias. Até 1971, eram quase 500 os autores que figuravam em seus livros¹⁹⁵. De cerca de 75% desses autores, o médium afirmava não ter a menor idéia sobre o que escreveram “em vida”.¹⁹⁶ (No final desta dissertação, há um anexo com o nome dos poetas a quem é conferida a autoria da obra poética de Chico Xavier.) Quanto às leituras específicas que lhe teriam exigido os romances históricos que psicografou e atribuiu a Emmanuel¹⁹⁷, obras que reconstituem em detalhes os ambientes da Roma antiga e abordam questões políticas e problemas imperiais daquela época, o médium diz não ter consultado livro algum sobre tais temas.¹⁹⁸ Por prescindir dos estudos ordinários sobre os mais diversos temas de que trata sua obra, e por não necessitar, quando psicografa, da usual elaboração intelectual para formar as idéias, ordenar os argumentos, Chico Xavier escreveu e publicou mais de 400 livros. Lembre-se que o mais prolífero literato brasileiro, Coelho Neto¹⁹⁹, publicou 112

¹⁹⁴ XAVIER, *Mandato de amor*, p. 217.

¹⁹⁵ Até 1994, eram perto de 2 mil os autores a quem são atribuídas as publicações de Chico Xavier. SOUTO MAIOR, *op. cit.*, p. 305.

¹⁹⁶ XAVIER, *Chico Xavier no pinga-fogo*, p. 50.

¹⁹⁷ Sobre os romances históricos de Chico Xavier, ver SILVA, “Fé e leitura: a literatura espírita e o imaginário religioso”.

¹⁹⁸ XAVIER, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁹ Não é só no parâmetro do número de livros que Coelho Neto é mencionado na bibliografia espírita. O escritor, antes conhecido como um dos mais ácidos críticos do espiritismo no Brasil, tornou-se espírita depois de circunstâncias inusitadas: ele (e sua filha) diz ter conversado pelo telefone com sua neta Ester, já morta na época. Coelho Neto, comparando-se com Paulo de Tarso, declarava que seu escritório, onde ficava o aparelho telefônico com o qual se comunicou com a neta, fora sua estrada de Damasco. RIZZINI, *Escritores e fantasmas*, pp. 65-90.

livros. Um outro médium brasileiro bastante produtivo, Divaldo P. Franco, publicou até agora (2001) mais de 150 livros.

Na literatura, ao considerar os muitos escritores presentes na obra de Chico Xavier, poder-se-ia pensar em suas eventuais relações com a heteronímia de Fernando Pessoa. Contudo, salvo a semelhança na multiplicidade de autores nas duas obras, é fácil enumerar uma série de diferenças entre eles. Fernando Pessoa, poeta consagrado, foi artista de vanguarda; esteve integrado nos círculos literários de seu tempo; justificava seu desdobramento em vários autores pela pluralidade de seu próprio ser; foi um descrente da existência de uma realidade concreta; não acreditava no conceito de verdade, objetiva ou subjetiva; combatia o chamado dogma da personalidade; o nome de seus heterônimos não corresponde ao de escritores conhecidos; sua obra está circunscrita no campo da ficção literária. Por sua vez, Chico Xavier nunca foi tido por poeta, mas sim por médium e religioso; jamais pertenceu a círculos literários e parece ter passado ileso às tendências literárias do século XX; acredita que a presença dos inúmeros autores em sua obra reafirme a coesão individual de cada um; embora se considere o ponto de convergência para a expressão de diferentes escritores, o médium nunca cogitou na dissolução de sua própria personalidade; acredita no conceito de verdade e na vigência de leis morais eternas e imutáveis; crê na unidade e indivisibilidade da alma de cada um, ainda que esta esteja sempre sujeita a transformações; o nome dos autores que figuram em seus livros quase sempre corresponde ao de escritores ou outras pessoas que já morreram; sua obra não se restringe à ficção.

Entretanto, se parece inviável interpretar Chico Xavier como um Fernando Pessoa com 2 mil heterônimos, a recíproca é normalmente defendida por estudiosos espíritas: a heteronímia do poeta português teria origem mediúnica²⁰⁰.

²⁰⁰ Jorge Rizzini, por exemplo, escreve: “Quatro autores espirituais se manifestaram através da mediunidade de Fernando Pessoa — três poetas e um prosador: Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Bernardo Soares. Esclareçamos, ainda, que a produção literária desses espíritos não tem pontos de contato com a obra do próprio Fernando Pessoa, o que é fundamental para a melhor avaliação do fenômeno. E ainda mais: não têm eles ponto de contato um com o outro, nem na biografia, nem na obra literária que escreveram, quer na forma ou no conteúdo. São personalidades distintas. Isso deixa evidente que o grande poeta português foi, como ele mesmo dizia, médium de escrita automática.” [Rizzini citara uma carta de Pessoa para sua tia Anica, de 1916, na qual o poeta dizia ser médium de escrita automática]. RIZZINI, *op. cit.*, p. 278.

Sobre as psicografias de Chico Xavier que se inserem no plano do factual, há um exemplo bastante significativo²⁰¹. Em maio de 1976, Maurício Garcez Henrique, 16 anos, foi morto por um tiro dado por seu amigo José Divino Nunes, 18 anos, na cidade de Goiânia de Campinas (GO). Não houve testemunhas. José Divino, que se declarava inocente, pois o tiro teria sido acidental, foi preso. Os pais da vítima pediam punição ao adolescente. Embora católicos, começaram a buscar consolo com Chico Xavier, em Uberaba; queriam notícias do filho. Das primeiras vezes, conseguiram somente pequenas mensagens do tipo “O filho querido agradece as preces e lembranças.” A primeira carta assinada por Maurício foi escrita em maio de 1978; pedia resignação e coragem aos pais, e contava:

O José Divino e nem ninguém teve culpa em meu caso. Brincávamos a respeito da possibilidade de se ferir alguém, pela imagem do espelho: e quando eu passava em frente de minha própria figura, refletida no espelho, sem que o momento fosse para qualquer movimento meu, o tiro me alcançou, sem que a culpa fosse do amigo ou minha mesmo. O resultado foi aquele. (...)

A carta, que trazia uma assinatura quase idêntica à da carteira de identidade de Maurício, foi anexada nos autos do processo. O advogado de José Divino acrescentava: “A vítima Maurício Garcez Henrique, desencarnada, envia mensagem de tolerância e magnitude espiritual, inocentando seu amigo José Divino e dizendo que ninguém teve culpa em seu caso, tudo através do renomado médium Francisco Candido Xavier.”²⁰² A sentença do juiz Orimar de Bastos, que também se declarava católico, absolvía o réu. Ele declarou ter dado credibilidade à mensagem de Chico Xavier, pois estava de acordo com a versão do acusado.

O insólito episódio, que ganhou as páginas dos jornais do exterior, é indicativo do respeito conquistado por Chico Xavier na sociedade brasileira. Embora sua obra seja praticamente ignorada pela *intelligentsia* do país, o médium, que em 1981 concorreu ao Nobel da Paz, infiltrou-se sobremaneira em nossa vida cultural, sendo uma das figuras atuais mais reverenciadas e representativas, haja vista, por exemplo, que foi eleito no ano

²⁰¹ SEVERINO, *op. cit.*, pp. 142-6 e SOUTO MAIOR, *op. cit.*, pp. 205-7.

²⁰² SOUTO MAIOR, *op. cit.*, p. 206.

2000 como “o mineiro do século”²⁰³, obtendo mais votos que Santos Dumont, Pelé, Carlos Chagas, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Juscelino Kubitschek, Betinho, Ari Barroso e Sobral Pinto. Enfim, a inclinação brasileira para a espiritualidade é um tema bastante fecundo²⁰⁴.

Outro aspecto importante da escrita psicográfica é o limite entre o pretendido apagamento do médium como autor e sua parcela de participação na autoria. Disto, é ilustrativo um episódio bastante divulgado por Chico Xavier sobre seus primeiros tempos de atuação psicográfica. O médium conta que, em 1931, quando estava regando os canteiros de alho do dono do armazém onde trabalhava, depois das seis horas da tarde, apareceu-lhe o espírito do poeta Augusto dos Anjos, requisitando sua atenção: ele deveria ouvir o poema “Vozes de uma sombra” (1ª edição de *Parnaso*) para se familiarizar com o vocabulário e poder psicografá-lo, depois, com mais facilidade. O médium, portanto, seria uma espécie de tradutor. Cito Chico Xavier:

Ele começou a falar, com aquelas palavras maravilhosas, muito técnicas. Eu, com o regador na mão, custava a compreender. E ele falava e falava que gostava de escrever no campo, e que aquela era uma hora em que ele queria ditar, para que eu ouvisse e pudesse compreender à hora de escrever, porque muitas vezes escrevo também como médium ouvinte. Eu sentia aquela dificuldade e ele falou assim comigo: “Olhe, você quer saber de uma coisa? Vou escrever o que puder, pois a sua cabeça não agüenta mesmo!” E a poesia está no livro só com o que ele pôde, mas era muito, muito mais, era uma beleza! Ele falava de fótons, cores, de mundos, galáxias. Quem era eu para entender aquilo, eu que estava regando canteiros de alho?²⁰⁵

A médium Yvonne Pereira (1906-1984), em seu livro *Devassando o invisível* (1963), trata da participação do médium nos textos que psicografa. Ela diz que existem obras psicografadas, ditadas de fato pelo espírito do escritor cujo nome aparece como autor, embora muitos observadores as considerem imitação, porque não apresentam a correspondente fidelidade estilística. Yvonne Pereira explica:

²⁰³ Trata-se de uma consulta popular promovida pela Telemar e pela Rede Globo. MOURA, *Reformador*, abril de 2001, pp. 10-1.

²⁰⁴ Sobre o tratamento dado, na psicografia de Chico Xavier, à vocação religiosa do Brasil perante o mundo, ver o livro *Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho*.

²⁰⁵ XAVIER, *Mandato de amor*, p. 220.

O que se passa é que transmitir o estilo integral é uma tortura para certos médiuns, como trabalho exaustivo para o autor, razão por que nem sempre este obrigará seus medianeiros ao penoso labor, visto o intento de uma obra espírita ser a sua finalidade moral-educativa-doutrinária e não propriamente a simples realização literária. De outras vezes, porque o médium não apresente os recursos necessários, dá-se uma como tradução no seu pensamento. Este, o médium, recebe o ditado e transmite-o para o papel empregando sua própria linguagem, o que resulta na desfiguração do estilo literário do escritor comunicante, se se tratar de literato conhecido na Terra. Alguns, devido a tais fatores, adotam pseudônimo, encobrindo o próprio nome até mesmo de seu instrumento mediúnico. Todavia, o pensamento foi do escritor e não do médium, e por isso a obra deverá ser considerada mediúnica.²⁰⁶

Isto aponta para a diversidade dos médiuns psicógrafos, poucos dos quais aptos para a reprodução de estilos literários. Haveria médiuns, como Chico Xavier e Waldo Vieira, cujo pretendido apagamento pessoal no resultado do texto seria próximo das melhores possibilidades de um “filtro” mediúnico. O tema dos propósitos da literatura espírita, mencionado por Yvonne Pereira, será tratado no próximo item deste estudo.

Um ponto importante da escrita psicográfica de Chico Xavier, já presente no citado episódio do poema “Vozes de uma sombra”, é a necessidade de uma preparação especial para a produção de determinados trabalhos. Deste particular, o exemplo mais importante são seus romances mediúnicos. Chico Xavier conta que expressou a Emmanuel, por volta de 1936, o desejo de psicografar romances. Nesta época, após retornar de seu trabalho de escrevente-datilógrafo²⁰⁷, ele cuidava de 14 crianças, seus irmãos e sobrinhos, encargo que lhe dificultava a tranquilidade. Emmanuel dissera ao médium que, para escrever romances mediúnicos, seria imprescindível ter a mente em estado de profunda serenidade. E acrescentou: “Se você quiser se comprometer a nos oferecer um clima mental adequado, de paciência e de calma, escreveremos por você algumas de nossas memórias.”²⁰⁸ O compromisso de se acalmar só foi assumido por Chico Xavier no final de 1938. A princípio preparado para o mister, o médium iniciou a psicografia do primeiro dos seus romances

²⁰⁶ PEREIRA, *Devassando o invisível*, p. 126.

²⁰⁷ Em 1935, falido o armazém onde trabalhava, Chico Xavier se tornou funcionário público. Sua função, na Inspetoria Regional do Serviço de Fomento da Produção Animal, na Fazenda Modelo, em Pedro Leopoldo, era escrever relatórios sobre bois, cavalos e jumentos puro-sangue. Esses animais, criados na fazenda do governo, eram emprestados, para reprodução, a fazendeiros do estado cadastrados no Ministério da Agricultura. SOUTO MAIOR, *op. cit.*, pp. 50-1.

²⁰⁸ XAVIER, *Chico Xavier no pinga-fogo*, p. 37.

históricos, assinados por Emmanuel: *Há 2000 anos...* Viria, porém, um segundo tipo de preparação para facilitar o trabalho: enquanto sua mão escrevia celeremente, Chico Xavier “assistia” aos acontecimentos do romance. A particularidade desta gênese psicográfica é por ele descrita:

Eu acompanhei a psicografia como acompanhamento também as nossas novelas da tevê, com muito interesse, com muito carinho e torcendo por determinados personagens. Mas eu lia o que a mão escrevia. Peço permissão para aduzir um detalhe interessante. Quando o livro começou, ele começa com uma cena de dois romanos a trocarem idéias no jardim, diante de um céu nebuloso que depois rebentou numa tempestade. Eu comecei a ver aquela cidade e o céu tempestuoso e a chuva caindo e aqueles dois homens vestidos à moda antiga, de túnicas, deitados naqueles sofás longos, comendo frutas com as mãos. Eu me assustei com aquela visão que parecia uma visão estranha porque estava dentro de mim e fora de mim. Comecei a assistir só a um cinema em que eu tomasse parte na tela e estivesse fora da tela. Então eu me assustei. Parei de escrever. Então ele [Emmanuel] me disse: ‘Você está debaixo de uma certa hipnose. Você está vendo o que eu estou pensando. Mas não sabe o que eu estou escrevendo’. De modo que eu vivi muito mais o romance ao recebê-lo do que ao ler ou reler o que eu escrevia.²⁰⁹

Essa concomitância entre psicografia e “cinema” se repetiria nos seus outros romances, por exemplo *Paulo e Estêvão*, uma minuciosa biografia de Paulo de Tarso (são Paulo), escrita em 1941, no porão da casa de seu patrão, durante as noites, após o expediente na Fazenda Modelo, ao longo de oito meses. Neste período, a rotina de trabalho de Chico Xavier consistia em deixar sua mão escrever, enquanto assistia aos episódios de seu “filme” particular; depois datilografava o que escrevera; por último, para reaproveitar o papel para o dia seguinte, apagava os escritos a lápis²¹⁰.

Yvonne Pereira, que também psicografou romances, conta sobre os “filmes” a que assistia, e dos quais mesmo participava, antes de transpor a história para a literatura. Charles, que seria o orientador espiritual de Yvonne e o suposto autor de alguns de seus romances, explica a ela o porquê dessas visões:

É apenas um dom natural que possuis, assaz desenvolvido, como outros médiuns o possuirão, conquanto não seja tão comum como os demais dons. Um tipo de faculdade que, de outro modo, facilita o ditado psicográfico, porque armazena o

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 38.

²¹⁰ SOUTO MAIOR, *op. cit.* p. 66.

cabedal necessário nas camadas mentais do instrumento mediúnico. Tornar-se-á indispensável a tal fenômeno, entretanto, a absoluta afinidade com o Espírito operante, uma sintonia de vibrações, por assim dizer integral, do médium com o ‘narrador’²¹¹

Passemos agora ao tema dos propósitos da literatura espírita.

3.4. Literatura e persuasão

No *capítulo 1*, item 1.3, desta dissertação, vimos que a atrelagem entre a poesia de *Parnaso* e os princípios cristãos e espíritas é marca constituinte da antologia. Esse aspecto mostra que *Parnaso*, não obstante o rigor estético dos poemas — tema estudado no *capítulo 2* —, apresenta notórias intenções persuasivas, o que o insere no campo retórico, como acontece com toda a literatura espírita. A questão já era clara para Chico Xavier, em 1931, quando em seu prefácio à antologia, depois de explicar de que modo obtivera os poemas e considerar que muitos leitores certamente não o levariam a sério, diz o que espera do livro: “Há de haver, porém, alguém que encontre consolação nestas páginas humildes. Um desses que haja, entre mil dos primeiros, e dou-me por compensado do meu trabalho.”²¹²

No prefácio de outra antologia poética de Chico Xavier, *Poetas redivivos* (1969), Emmanuel destaca o compromisso moral dos poemas mediúnicos. Sobre os poetas que figuram neste livro, diz Emmanuel que “Muitos deles, nos escuros labirintos de ontem, mergulhavam o tesouro da inspiração nas correntes espessas do pessimismo e da angústia; hoje, porém, redivivos no Mundo Maior, acendem a flama do próprio estro, clareando-nos o caminho.” Escreve ainda que, reformados em suas concepções, quando esses poetas falam da dor e das lágrimas, entendem-nas como agentes do burilamento do espírito. A função dos poemas, para o prefaciador, é a de levar a mensagem de que a vida não cessa após a morte, a de contribuir para o progresso espiritual e a de reconfortar aqueles que se debatem nas paixões terrestres, reavivando-lhes as esperanças. Vê-se, portanto, que Emmanuel confere uma função missionária para a poesia mediúnica.

²¹¹ PEREIRA, *op. cit.*, p. 138.

²¹² XAVIER, *Parnaso de além-túmulo*, 14ª ed., p. 25.

Outros prefácios também ressaltam esse pragmatismo da literatura espírita. Os de alguns livros de Chico Xavier atribuídos ao escritor Humberto de Campos são bons exemplos. No prefácio de *Crônicas de além-túmulo* (1937), o suposto autor diz que o objetivo dessas crônicas é levar “um conforto para os aflitos e para os tristes do microcosmo onde vivi.” Na apresentação de *Boa Nova* (1941), livro que trata de trinta episódios evangélicos, é abordada a questão das diferenças entre a obra de Humberto de Campos “em vida” e a literatura do referido livro. O final do seguinte trecho descarta a idéia de uma literatura mediúnica apenas para fins contemplativos:

O gosto literário sempre refletiu as condições da vida do Espírito. Não precisamos muitos exemplos para justificar o asserto. Minha própria atividade literária, na Terra, divide-se em duas fases essencialmente distintas. As páginas do Conselheiro XX são muito diversas das em que vazei as emoções novas que a dor, como lâmpada maravilhosa, me fazia descobrir, no país da minha alma.

Meu problema atual não é o de escrever para agradar, mas o de escrever com proveito.²¹³

O compromisso da adequação da literatura espírita de Chico Xavier com os princípios doutrinários seria fiscalizado por Emmanuel, com suas rigorosas revisões. O médium diz que toda sua obra é subordinada aos critérios específicos de seu orientador espiritual²¹⁴. Em 1964, Chico Xavier dizia, sobre sua rotina de atividades, que pela manhã ele trabalhava com os espíritos, “seja psicografando ou revendo com eles as páginas de autoria deles mesmos, sempre com a assistência de Emmanuel.”²¹⁵

A razão da grande diversidade dos livros do médium, quer nos temas tratados, quer nas particularidades formais do tipo de texto, é o seu direcionamento a diferentes tipos de leitores. Segundo o médium, Emmanuel sempre considerou que cada livro se destina “a uma faixa de pessoas que estão incursas na necessidade de conhecê-lo para fins de recuperação da paz e da renovação delas mesmas.”²¹⁶

²¹³ XAVIER, *Boa nova*, p. 11.

²¹⁴ Diz Chico Xavier: “No trabalho mediúnico em que me encontro, creio que ele [Emmanuel] faz sempre o melhor no aproveitamento dos escassos e estreitos recursos que, de minha parte, posso oferecer, dentro das limitações e deficiências em que me vejo.” XAVIER, *Mandato de amor*, p. 237.

²¹⁵ XAVIER, *op. cit.*, p. 210.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 261.

Na prática psicográfica de Chico Xavier, por vezes é bem indiscreta a intervenção de Emmanuel. Em 1937, por exemplo, depois de uma reunião de estudos espíritas, o médium psicografou o seguinte soneto, atribuído a João de Deus:

Vós que guardais dos mortos a lembrança,
Sois também, nos espaços, recordados,
Nos eternos caminhos aureolados
Pelos clarões da Bem-aventurança!

No país da Verdade e da Bonança,
Nós ouvimos as súplicas e os brados
De pobres corações despedaçados,
No cadinho da mágoa ou da esperança.

Das vibrações ignotas das esferas
Nós que fomos os homens de outras eras,
Queremos mitigar a vossa dor!...

Sois os mortos nos círculos da Vida,
Nos sepulcros de carne apodrecida,
Desejosos de paz, de luz e amor!...

O último verso do poema, no entanto, não era o que foi acima transcrito, mas sim este outro: “Mergulhados num sonho enganador!...”, que foi riscado. Segundo o médium, Emmanuel estava presente e pediu a João de Deus a substituição do verso. O supervisor teria dito ao poeta: “Vê que estás escrevendo para uma assembléia de espíritas! Eles não estão mergulhados em sonhos enganadores!”²¹⁷

Outro veto de Emmanuel foi a um artigo atribuído a Humberto de Campos, que tratava do aspecto moral de uma questão em voga à época: deve o homem comer carne? A resposta veio em forma de parábola, cujo fundo lamentava o generalizado morticínio dos animais que servem de alimento aos homens. Chico Xavier conta que Emmanuel leu o texto e exigiu que ele fosse rasgado. Seria possível que os leitores se influenciassem por aquelas idéias; o próprio Chico Xavier trabalhava com bois, na Fazenda Modelo; potencialmente, os problemas sociais envolvidos na aplicação da parábola seriam mais graves do que os causados pela alimentação carnívora.²¹⁸

²¹⁷ *Ibidem*, p. 133.

²¹⁸ SOUTO MAIOR, *op. cit.*, pp. 116-7.

A intervenção de Emmanuel não se restringia aos conteúdos das psicografias. Em 1939, cientistas russos interessados em estudar os dons mediúnicos de Chico Xavier o convidaram a passar seis meses em Moscou, onde se submeteria a testes; em troca, ofereciam-lhe trezentos contos de réis, uma pequena fortuna na época. O médium disse que a princípio considerou a proposta, mas descartou-a quando Emmanuel lhe disse: “Se quiser, pode ir. Eu fico.”²¹⁹

A seleção do que será escrito ou publicado cabe também ao próprio médium. Um bom exemplo é narrado por Yvonne Pereira²²⁰. Ela conta que em 1930 foi procurada pelo espírito de um escritor, morto em 1911, que pretendia escrever alguns livros por seu intermédio. Em sua nova experiência, como espírito, ele disse que descobrira assuntos preciosos para a literatura. A médium, por sua vez, não conhecia o escritor nem seus projetos literários, mas dizia estar segura de que só aceitaria psicografar as obras se elas estivessem aos moldes de uma obra espírita e fossem do agrado de seus orientadores espirituais. Antes da explicação do escritor sobre o primeiro livro que tinha em mente, Yvonne Pereira disse já ter conseguido notar que tratava-se de espírito moralmente vulgar, embora adiantado intelectualmente; na Terra, fora médico e literato. Ele então revelou que pretendia escrever um romance com o objetivo de lançar uma dura crítica à ausência (naquela época) do divórcio no Código Penal Brasileiro. Tratar-se-ia de um drama real vivido pelo escritor, envolvendo adultério e suicídio por conta de complicações advindas da impossibilidade de um divórcio. A médium observou que, embora percebesse que o escritor dominava a boa forma literária, seu intento deixava a desejar como literatura espiritual. Foi o que disse ao escritor: não poderia se dispor a lhe intermediar o livro porque o projeto apresentado não estampava o caráter moral e doutrinário exigido por uma obra espírita. Ela explicou que seria necessário, no romance pretendido, investigar o passado espiritual dos personagens envolvidos, avançar pelo invisível e analisar as conseqüências espirituais dos erros cometidos. A obra deveria conter conceitos que consolassem o leitor, também sujeito a tais infortúnios. Mas, sempre segundo a médium, o escritor insistia, e lhe propôs desta vez que escrevesse o livro e se apresentasse como autora; ele não se importaria se ela omitisse tratar-se de obra mediúnica. Yvonne Pereira novamente recusou a proposta e sugeriu, visto

²¹⁹ *Ibidem*, p. 56.

²²⁰ Ver “O amigo beletrista”. PEREIRA, *op. cit.*, pp. 145-73.

que ele não fazia questão da presença de seu nome, que inspirasse algum literato, porquanto os escritores também seriam suscetíveis à assimilação de idéias transmitidas espiritualmente. O espírito do escritor retrucou que já tentara esse meio, mas suas idéias teriam sido desvirtuadas.

O caso contado por Yvonne Pereira expõe alguns critérios que pautam as obras espíritas. Mais uma vez, afirmam-se as finalidades educativas deste tipo de literatura, que pretende alargar nossas noções de realidade, apresentando novos fatores de compreensão e novos mundos, que seriam capazes de demonstrar, entre outras pretendidas revelações, a validade das leis morais presentes nos evangelhos e interpretadas pelo espiritismo. Ainda sobre o perfil da literatura espírita, embora esteja distante de perspectivas como a *arte pela arte*, cabe dizer que os aspectos estéticos também são valorizados. A esse respeito, Yvonne Pereira escreveu: “Conquanto os Espíritos-Guias dêem preferência à parte doutrinária, à moral elevada que vemos presidindo a tudo quanto a Revelação Espírita tem concedido generosamente aos homens, também observamos que jamais se descuram eles de embelezá-las com os traços vigorosos de uma Arte pura, elevada e, por assim dizer, celeste.”²²¹ Léon Dennis vai mais longe: “O Belo é tão necessário à nossa alma como o Amor ao nosso coração e como o pão ao nosso corpo.”²²²

Na crítica, as inclinações das obras espíritas podem ser aproximadas das teorias de literatura chamadas pragmáticas²²³ — em voga principalmente entre os teóricos do renascimento —, segundo as quais o principal objetivo da literatura é o efeito moral, ao passo que o deleite e a emoção servem de auxiliares. Sir Philip Sidney, por exemplo, que escreveu sua *Defesa da poesia* em 1585, pode ser tomado como uma referência. Ele defendia a idéia, partindo do conceito mimético de Aristóteles, de que a poesia imita para o fim imediato de deleitar, e deleita para a finalidade última de ensinar. Para Sidney, os bons poetas “imitam ao mesmo tempo para deleitar e ensinar, e deleitam para mover os homens a tomarem em suas mãos o bem, do qual, se não fosse pelo deleite, fugiriam como de um estranho...”²²⁴

²²¹ PEREIRA, *op. cit.*, p. 131.

²²² *Apud* PEREIRA, *A luz do Consolador*, p. 113.

²²³ Ver ABRAMS, “Las teorías pragmáticas”. *El espejo y la lámpara*, pp. 28-38.

²²⁴ *Apud* ABRAMS, *op. cit.*, p. 28.

Vimos, nos capítulos anteriores desta dissertação, que o diálogo geralmente estabelecido entre os livros psicografados atribuídos a escritores conhecidos e a obra ou a vida dos autores correspondentes é uma constante da literatura mediúnica. As diferenças entre o tipo de literatura praticado pelos escritores “em vida” e o tipo praticado em suas supostas obras mediúnicas explicar-se-iam pelo reconhecimento de uma nova realidade que lhes incitaria à acentuada mudança de posturas. O tema da modificação de perspectivas é tratado, por exemplo, na introdução mediúnica a *Parnaso* (1935), atribuída a Humberto de Campos, escritor que, em 1932, publicara crônicas sobre a antologia poética de Chico Xavier. Escreve o suposto Humberto de Campos:

Pede-me você uma palavra para o intróito do “Parnaso de Além-Túmulo”, que aparecerá brevemente em nova edição.

A tarefa é difícil. Nas minhas atuais condições de vida, tenho de destoar das opiniões que já despendi nas contingências da carne.

Os vivos do Além e os vivos da Terra não podem enxergar as coisas através de prismas idênticos. Imagine se o aparelho visual do homem fosse acomodado, segundo a potencialidade dos raios X: as cidades estariam povoadas de esqueletos, os campos se apresentariam como desertos, o mundo constituiria um conjunto de aspectos inverossímeis e inesperados.

Cada esfera da vida está subordinada a certo determinismo, no domínio do conhecimento e da sensação. (...) ²²⁵

Com a transmissão de obras mediúnicas, a finalidade de alguns escritores, segundo Yvonne Pereira, consiste em desanuviar a consciência “das sombras dos deslizes passados”. A literatura de além-túmulo ajudaria na reabilitação moral de escritores cuja obra literária “em vida” tenha tido uma “feição ociosa ou nociva”. “É o resgate, pois, que se verificará.” ²²⁶ Essa noção de literatura como resgate, como meio para retratações a arrependimentos gerados pelo que se escreveu ou por atos praticados — tema tratado no item 1.3 desta dissertação —, pode ser exemplificada com passagens de textos mediúnicos atribuídos a alguns escritores de renome.

Considere-se o texto psicografado pelo médium português Fernando de Lacerda, em 1906, e atribuído a Eça de Queirós. O suposto escritor diz que, após sua morte, foi levado a balancear toda a sua obra literária feita na Terra. Logo, a própria consciência o considerou

²²⁵ XAVIER. *Parnaso de além-túmulo*, 14ª ed., p. 27.

²²⁶ PEREIRA. *Devassando o invisível*, p. 127.

um escritor falido: “o riso e a ironia são artigos a que por aqui se dá muito pouco apreço.”²²⁷ No entanto, o texto pretende demonstrar que o reconhecimento de seu insucesso espiritual como literato não foi suficiente para que conseguisse, de imediato, modificar suas tendências à ironia e à mordacidade, de maneira que fica flagrante essa tensão. Há uma passagem em que o autor critica as feministas; elas seriam “o híbrido de duas coisas más: — o homem mau e a mulher má; por isso um refinamento em qualidades péssimas.” Cito o trecho seguinte, que apresenta sob duas óticas o tema da literatura: uma, a do escritor que, depois da morte, se descobre fracassado, a outra, mais comum, sobre o tipo de legado deixado por uma obra literária:

Perdoa a causticidade. Isto hoje não é ironia; é soda cáustica, é vitriolo. Queima, chaguenta.

É que me recordo, com desespero, que por ter querido eliminar pelo riso, ou quando menos modificar pela troça, os ridículos e as maldades do meu semelhante, me esqueci de era como ele ridículo e pretensioso; estéril e seco de carinhos e afetos, como um Saára humano, e por isso fali desastrosamente na minha obra espiritual. Não confundir com a minha obra de espírito; que essa ainda deu algum dinheiro aos editores, algum riso aos parvos, alguns pensamentos aos filósofos, algum desprezo aos tristes, uma meia estátua a mim; e aos velhos, aos lascivos, aos sátiros, uma bela e escultural mulher... de pedra, para a admiração da vista e obnóxias recordações culturais.

Realmente... realmente...

Ó Deus de bondade e de amor: — perdoa-me! O mundo não se pode tomar senão a rir!

Quem o tomar a sério será louco, desgraçado ou... santo.

Deixa-me rir, Senhor, deixa-me rir!!!...²²⁸

Outro bom exemplo a considerar é um texto mediúnico, escrito por Yvonne Pereira e atribuído ao escritor russo Léon Tolstoi, que também se refere à responsabilidade do escritor com o tipo de atuação social exercida por sua obra. Trata-se da apresentação do livro de contos *Sublimação*. O suposto Tolstoi expressa sua compunção por causa dos suicídios que o livro *Ana Karenina* inspirara em algumas mulheres que viviam situações semelhantes à da personagem principal do romance. Segundo o texto, o arrependimento do escritor prosseguiu após sua morte, pois afirma que, ainda “em vida”, assumira o compromisso de escrever algo que combatesse o suicídio. Não o teria feito porque ainda lhe

²²⁷ LACERDA. *Do país da luz*, v. 1, p. 117.

faltavam argumentos que demonstrassem a lógica do mal presente neste tipo de morte. Pelo ditado mediúnico, o escritor se propunha a escrever uma ficção comprometida em apresentar o conceito moral e as “consequências aterradoras” do ato de se matar. No âmbito da literatura, seria um meio de reparar os efeitos danosos do tratamento que dera ao suicídio em sua obra, conforme o seguinte trecho:

Se os infratores se inspiravam nas estórias por mim contadas, sempre muito lidas e acatadas, sentia-me culpado, causador daquela desgraça, e cheguei mesmo a lamentar a inspiração que me levou a encerrar dramas íntimos e sociais com suicídios tão impressionantes como os que criei para as minhas personagens. Penitencio-me da falta ante Deus e os leitores, declarando que tudo venho tentando a fim de repará-la.²²⁹

Parece que o princípio da reparação, na literatura mediúnica, é defender o ponto de vista oposto àquele que ocasionou um arrependimento, seja pelo que se escreveu, seja pelo que se praticou. Vimos no estudo sobre os poemas de *Parnaso*, seção Antero de Quental, o recorrente tema do remorso causado pelo suicídio. Já havia, porém, na primeira década do século XX, um texto psicografado por Fernando de Lacerda, atribuído a Antero, que registra a mesma intenção de testemunhar a decepção gerada pelo ato do poeta. O trecho abaixo também alude, como em *Parnaso*, à questão dos alcances da razão:

Ah! que se soubessem [os que pensam em se matar] por que preço pagamos a libertação pelo suicídio, ninguém se suicidaria!

Os maiores martírios da Terra são doces consolações em comparação com os mais suaves sofrimentos de um suicida!

E é porque Deus castigue?

Não; é porque tem de ser.

É da lei. É fatal, como é da lei girar a Terra no seu eixo, e as estrelas em sua órbita.

Esse sofrimento não é cego e igual. É harmônico, eqüitativo, justo, como é justo, eqüitativo e harmônico tudo que obedece à lei imutável do Universo, que Deus firmou com a sua vontade e perfeição.

E nós, aí na Terra, a querremos apreciar com a nossa inteligência microscópica a grandeza do infinito!

É querremos iluminar o mundo, na treva de uma noite, com a luz de uma lamparina!²³⁰

²²⁸ *Ibidem*, p. 120.

²²⁹ PEREIRA. *Sublimação*, p. 14.

²³⁰ LACERDA, *Do país da luz*, v. 2, p. 73.

Menciono ainda um último exemplo que expõe as finalidades educativas e, por conseguinte, persuasivas da literatura espírita. Desta vez, trata-se do médium Divaldo P. Franco, que psicografou mais de dez romances atribuídos a Victor Hugo²³¹, um dos escritores mais reverenciados da literatura mediúnica²³². Em uma entrevista, Divaldo P. Franco disse que esse autor espiritual, o suposto Victor Hugo, teria operado mudanças em seu estilo literário a fim de que sua nova obra se tornasse mais acessível a um segmento maior de leitores. Cito a passagem, que finaliza este estudo:

A partir desse livro [*Párias em Redenção*], até o *Do Abismo às Estrelas*²³³, sentimos uma maior aproximação do Espírito Victor Hugo, trabalhando para adaptar nossas possibilidades à sua técnica literária. Certo dia indagamo-lhe se o que ele estava escrevendo era conforme e coincidente com o que produzira na última encarnação. Asseverou-nos que não, que após sua desencarnação, não obstante continuasse o mesmo, optou por ajustar-se a algumas modificações, inclusive de estilo, buscando utilizar-se mais de uma terminologia compatível com a mensagem do Espiritismo, a fim de que, sob invólucro romanceado, chegasse melhor ao coração e ao entendimento de um maior número de criaturas humanas. Esclareceu-nos ainda, ao início da psicografia da obra *Do abismo às Estrelas*, que iria usar da técnica novelística, fazendo resumos dos pensamentos a serem grafados, procurando ser menos prolixo e mais objetivo. Da mesma forma, propiciava-nos a visão mental das cenas que ia relatando ao correr do lápis, e o livro pôde ser concluído em menos de um mês.²³⁴

²³¹ Antes de Divaldo P. Franco, a médium brasileira Zilda Gama já psicografara romances atribuídos a Victor Hugo.

²³² No livro mediúnico *Memórias de um suicida*, por exemplo, há a seguinte passagem: “Surpreendeu-nos então a notícia, ali ventilada, de que o gênio de Victor Hugo se confirmava na Terra desde muitos séculos, partindo da Grécia para a Itália e a França, sempre deixando após si um rastro luminoso de cultura superior e de Arte. Seu Espírito, pois, em várias idades diferentes tem sido venerado por muitas gerações, cabendo-lhe positivamente a glória de que se cerca em planos intelectuais.” PEREIRA, p. 484.

²³³ Romances psicografados por Divaldo P. Franco e atribuídos a Victor Hugo.

²³⁴ *Apud* WORM, *Vida e obra de Divaldo Pereira Franco*, pp. 52-3.

Bibliografia

I – Livros psicografados

- LACERDA, Fernando de. *Do país da luz* (volume 1), 7ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1990.
- . *Do país da luz* (volume 2), 6ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1990.
- LACERDA, Fernando de, XAVIER, Francisco Cândido. *Eça de Queirós, póstumo (Eça de Queirós, espírito)*, 3ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1999.
- PEREIRA, Yvonne A. *Memórias de um suicida (Camilo Cândido Botelho, espírito)*, 15ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1989.
- . *Sublimação (Léon Tolstoi e Charles, espíritos)*, 7ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1994.
- RIZZINI, Jorge. *Antologia do mais além*, 3ª ed. Goiânia, GO, Editora Espírita Paulo de Tarso, 1993.
- VIEIRA, Waldo. *Cristo espera por ti (Honoré de Balzac, espírito)*, 9ª ed. Araras, SP, IDE, 1995.
- . *Sonetos de vida e luz*, 3ª ed. Araras, SP, IDE, 1985.
- XAVIER, Francisco Cândido. *Boa nova (Humberto de Campos, espírito)*, 23ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1998.
- . *Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho (Humberto de Campos, espírito)*, 22ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1996.
- . *O Consolador (Emmanuel, espírito)*, 18ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1997.
- . *Crônicas de além-túmulo (Humberto de Campos, espírito)*, 12ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1990.
- . *Gotas de luz (Casimiro Cunha, espírito)*, 6ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1994.
- . *Há dois mil anos (Emmanuel, espírito)*, 31ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1998.
- . *Os mensageiros (André Luiz, espírito)*, 32ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1998.
- . *Novas mensagens (Humberto de Campos, espírito)*, 10ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1995.
- . *Palavras do infinito (Humberto de Campos, espírito)*, 6ª ed. São Paulo, LAKE, 1982.
- . *Parnaso de além-túmulo*. Rio de Janeiro, FEB, 1932.
- . *Parnaso de além-túmulo*, 2ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1935.

- *Parnaso de além-túmulo*, 3ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1939.
- *Parnaso de além-túmulo*, 4ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1944.
- *Parnaso de além-túmulo*, 6ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1945.
- *Parnaso de além-túmulo*, 8ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1955.
- *Parnaso de além-túmulo*, 11ª ed. Edição ilustrada, anotada e estilisticamente estudada. Rio de Janeiro, FEB, 1982.
- *Parnaso de além-túmulo*, 14ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1994.
- *Paulo e Estêvão (Emmanuel, espírito)*, 31ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1998.
- *Poetas redivivos*, 2ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1982.
- *Trovas do outro mundo*, 4ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1992.
- XAVIER, Francisco Cândido & VIEIRA, Waldo. *Antologia dos imortais*, 3ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1990.
- *Entre irmãos de outras terras*. 6ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1991.
- *O espírito de Cornélio Pires (Cornélio Pires, espírito)*, 3ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1991.
- *Evolução em dois mundos (André Luiz, espírito)*, 10ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1987.
- *Trovadores do além (antologia)*, 3ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1983.

II – Jornais e revistas

- ALVES NETTO, Aureliano. “Lira de além-túmulo”. In: *Anuário Allan Kardec*, 78, s.d., pp. 23-4.
- ANDRADE, Hernani Guimarães. “Reflexões deste espaço” (seção Poesias d'além-túmulo). In: *O Espírita fluminense*, janeiro/fevereiro de 1995, pp. 6-7.
- BARBOSA, Pedro Franco. “A Poesia, mediúnica ou não, na temática espírita”. In: “Suplemento literário” (órgão do jornal *Correio Fraternal do ABC*), julho de 1984, pp. 3-4.
- “Bibliographia.” *Reformador*, 1º de novembro de 1932, pp. 544-5.
- GAMA, Ramiro. “Parnaso de além-túmulo”. In: *Reformador*, 16 de setembro de 1932, pp. 479-81.
- “Parnaso de além-túmulo”. In: *Reformador*, 3 de outubro de 1932, pp. 500-2.

- LOUREIRO, Carlos Bernardo. “E a fidelidade histórica do Parnaso de além-túmulo?”. In: *O Imortal*, dezembro de 1987.
- . “Figuras de palavra e tropos no ‘Parnaso de além-túmulo’ ”. In: *Mundo espírita*, fevereiro de 1990, pp. 6-7.
- . “Augusto dos Anjos”. In: “Suplemento literário” (órgão do jornal *Correio Fraternal do ABC*), junho de 1983.
- . “Castro Alves, o poeta do evangelho”. In: “Suplemento literário” (órgão do jornal *Correio Fraternal do ABC*), ano V, nº54, julho de 1984.
- “Mediunidade espetacular – psicografia em Braille, há 50 anos”. In: Revista *O Espírita*, abril/junho de 1994, p. 20.
- MOURA, José Carlos Monteiro de. “Chico Xavier — o mineiro do século”. In: *Reformador*, abril de 2001, pp. 10-1.
- “Poesias mediumnísticas.” *Reformador*, 1º de dezembro de 1931, pp. 635-6.
- PIRES, J. Herculano. “Chico Xavier: o homem futuro”. In: Revista *Planeta*, nº 10, 1973, pp. 50-65.
- QUINTÃO, Manuel. “Casos e coisas.” In: *Reformador*, 1º de novembro de 1931, pp. 579-0.
- . “Casos e coisas”. In: *Reformador*, 16 de abril de 1932, pp. 236-7.
- RIZZINI, Jorge. “‘Parnaso de além-túmulo’: necessidade de nova revisão”. In: *Jornal espírita*, fevereiro de 1988, p. 4.
- ROQUE, Jacintho. “‘Parnaso’: quarenta anos.” In: *Reformador*, outubro de 1972, p. 252.
- THIESEN, Francisco. “Nos bastidores do Parnaso de Além-Túmulo.” In: *Reformador*, setembro de 1973, pp. 261-5.
- ZANARDI, Leopoldo. “Xenoglossia invertida com o médium de Pedro Leopoldo (MG)”. In: *Revista Internacional de Espiritismo*, novembro de 2.000, p. 467.

III – Obras de referência

- ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario* (trad. Gregorio Araóz). Buenos Aires, Editorial Nova, 1972.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 38ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

- . *Eu e outras poesias*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- . *Obra completa*, 2ª reimpressão da 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.
- The Arthur Conan Doyle Society*. “An outline bibliography of the works of Sir Arthur Conan Doyle” [on-line]. Disponível na internet via www. URL: ash-tree.bc.ca
- BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. RJ: Ministério da educação e saúde, 1938.
- . *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, 2ª ed. RJ, Ministério da educação e saúde, 1940
- . *Poesia da fase simbolista*. RJ, Nova fronteira, 1996.
- BARBOSA, Elias. “A literatura espírita na mediunidade de Chico Xavier”. In: JACINTHO, Roque. *40 anos no mundo da mediunidade*, 4ª ed. São Paulo, Editora Luz no Lar, 1991.
- . *No mundo de Chico Xavier*. Araras, SP, IDE, 1968.
- BARBOSA, Francisco Assis. “Notas biográficas”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 38ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.
- BERARDINELLI, Cleonice. “Apresentação”. In: *João de Deus*, Coleção Clássicos Agir, s.d.
- BERTOLLI Filho, Claudio. "O quase silêncio da história: a literatura espírita e a crítica literária brasileira". In: AGUIAR, Flávio, MEIHY, José Carlos Sebe Bom, VASCONCELOS, Sandra Guardini (orgs.). *Gêneros de fronteira - cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo, Editora Xamã, 1997.
- A Bíblia de Jerusalém*, 7ª reimpressão. São Paulo, Paulus, 1995.
- BORGES, Vivaldo da Cunha. *Índice geral das mensagens psicografadas por Francisco Cândido Xavier*. Belo Horizonte, União Espírita Mineira, 1988.
- BOZZANO, Ernesto. *Literatura de além-túmulo*. Niterói, Rio de Janeiro, Lachâtre, 1998, trad. Francisco Klörs Werneck.
- BRAYNER, Sônia (org.). *A poesia no Brasil* (antologia). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- BROOKS, Cleanth & WIMSATT JR., William K. *Crítica literária – breve história*, 2ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, s.d.

- CARVALHO, Amorim de. *Guerra Junqueiro e a sua obra poética*, 2ª ed. Porto, Lello Editores, 1998.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Missal / Broquéis*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- . *Obra completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1995.
- . *Poesia completa de Cruz e Sousa*. Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, 1981.
- . *Últimos sonetos*, 2ª ed. Florianópolis, Editora da UFSC, 1988.
- CUNHA, Fausto. “Eu 1912 – 1962”. In: *A luta literária*. Rio de Janeiro, Editora Lido, 1969.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DENIS, Léon. *O espiritismo na arte* (tradução de Márcia Jotha), 2ª ed. Niterói, RJ, Lachâtre, 1994.
- DEUS, João de. *Campo de flores* (2 volumes), 2ª ed. Portugal, Publicações Europa-América, 1999.
- . *Flores do campo*, 2ª ed. Porto, Livraria Universal, 1876.
- Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1996. —.
- FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal*, 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. Temas portugueses, Imprensa Nacional – Casa das Moedas, s/d.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*, 3ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.
- HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*, 2ª ed. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro; João Pessoa, Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- JACINTHO, Roque. *40 anos no mundo da mediunidade*, 4ª ed. São Paulo, Editora Luz no Lar, 1991.
- JUNQUEIRO, Guerra. *A morte de D. João*, 14ª ed. Porto, Lello & Irmão – editores, s/d.
- . *Obras de Guerra Junqueiro (poesia)*, 2ª ed. Porto, Lello & Irmão - editores, 1974.
- . *Pátria*, 8ª ed. Porto, Lello & Irmão – editores, s/d.
- . *Os simples*, 11ª ed. Lisboa, Livraria Editora, 1946.
- . *A velhice do padre eterno*, Porto, Lello & Irmão – editores, 1978.

- . *Vibrações líricas*. Lello & Irmão – editores, 1929.
- KARDEC, Allan. *O evangelho segundo o espiritismo*, 113ª ed. Brasília, Federação Espírita Brasileira, 1997.
- . *O livro dos espíritos*, 80ª ed. Brasília, Federação Espírita Brasileira, 1998.
- . *O livro dos médiuns*, 61ª ed. Brasília, Federação Espírita Brasileira, 1995.
- MAIOR, Marcel Souto. *As vidas de Chico Xavier*, 3ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- MARTINS, Wilson. “O velho e o novo”. In: *História da inteligência brasileira*, volume 6. São Paulo, Cultrix, 1978.
- MEDEIROS, Fernando Saboia de. *Antero de Quental (technica e inspiração de seus sonetos)*. Rio de Janeiro, Editora S. A. A Noite, 1938.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*, 2ª ed. RJ: Livros técnicos e científicos editora S.A., 1978.
- . “A sombra dos pinheiros vela o sono eterno do poeta...”. In: *Emílio de Menezes, o último boêmio*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*, 14ª ed. São Paulo, Cultrix, 1999.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (2 volumes). RJ: Departamento de imprensa nacional, 1952.
- PÁDUA, Antônio de. “À margem do estilo de Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, Afrânio (direção), *Cruz e Sousa*, Coleção Fortuna crítica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Economica, s/d.
- PEREIRA, Yvonne A. *Devassando o invisível*, 10ª ed. Rio de Janeiro, Federação Espírita Brasileira, 1998.
- . *À luz do Consolador*, 3ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*, 9ª reimpressão da 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. “O artesanato em Augusto dos Anjos”. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
- QUENTAL, Antero de. *Sonetos*, 7ª ed. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1984.
- QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre, Editora Garatuja, 1977.

- RAMOS, Clóvis. *50 anos de Parnaso*. Rio de Janeiro, FEB, 1981.
- RAMOS FILHO, Osmar. *O avesso de um Balzac contemporâneo*. Niterói, RJ, Publicações Lachâtre, 1995.
- RIZZINI, Jorge. *Escritores e fantasmas*, 2ª ed. São Bernardo do Campo, Editora Correio Fraternal, 1992.
- SÁFADY, Naief. *O sentido humano do lirismo de João de Deus*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1961.
- SANTOS, José Luiz dos. *Espiritismo: uma religião brasileira*. São Paulo, Editora Moderna, 1997.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. “João de Deus”. In: *História da literatura portuguesa*, 2ª ed., Porto, Porto Editora, s.d.
- SCHUBERT, Suely Caldas. *Testemunhos de Chico Xavier*, 2ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1991.
- SÉRGIO, António. “Nota preliminar do organizador da presente edição”. In: QUENTAL, Antero de. *Sonetos*, 7ª ed. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1984.
- SEVERINO, Paulo Rossi *et alli*. *A vida triunfa*, 2ª ed. São Paulo, Editora Jornalística Fé, 1990.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesa da poesia*, 3ª ed. Lisboa, Guimarães Editores, s/d. Tradução de J. Monteiro-Grillo.
- SILVA, Eliane Moura. “Fé e leitura: a literatura espírita e o imaginário religioso”. In: AGUIAR, Flávio *et alli*. *Gêneros de fronteira – Cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo, Editora Xamã, 1997.
- SILVA, Luciano Napoleão da Costa e. *Nosso amigo Chico Xavier*, 8ª ed. São Paulo, Editora Alf, 1997.
- SOUTO MAIOR, Marcel. *As vidas de Chico Xavier*, 3ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*, 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- TAVARES, Clovis. *Trinta anos com Chico Xavier*, São Paulo, Edição Calvário, 1971.
- TELES, Gilberto Mendonça. “Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade”. In: SOARES, Iaponan & MUZART, Zahidé L. (orgs.). *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1994.

TIMPONI, Miguel. *A psicografia ante os tribunais*, 5ª ed. Rio de Janeiro, FEB, 1978.

WORM, Fernando. *Vida e obra de Divaldo Pereira Franco*, 3ª ed. Bahia, Centro Espírita Caminho da Redenção, 1982.

XAVIER, Francisco Cândido. *Pinga-fogo com Chico Xavier*. São Paulo, Edicel, 1984.

—. *Mandato de amor*. Belo Horizonte, União Espírita Mineira, 1992.

ZANARDI, Leopoldo. “Parnaso de além-túmulo — meio século de luz”. In: *Unificação*, Ano XXX, São Paulo, nº 328, julho de 1982.

Anexo

Relação dos poetas da obra de Chico Xavier

O segmento poético da obra de Chico Xavier foi atribuído a centenas de autores, a maioria dos quais, poetas brasileiros. Aparecem também poetas portugueses, alguns nomes desconhecidos ou quase ignorados na poesia e certos pseudônimos. Abaixo, arrolo o nome desses poetas, que retirei do livro *Índice geral das mensagens psicografadas por Francisco Cândido Xavier*, de Vivaldo da Cunha Borges. A lista, provavelmente, não está completa, pois a edição do referido livro é de 1988.

Abel Gomes	Americano do Brasil	Artur Ragazzi
Abílio Barreto	Américo Falcão	Astrolábio Querido
A. Branco	Um amigo	Augusto
Adelino Fontoura	Andradina de Oliveira	Augusto dos Anjos
Adelmar Tavares	Anísio de Abreu	Augusto Coelho
Aderbal Piragibe	Anônimo (<i>sic</i>)	Augusto de Lima
Adolfo Caminha	Anselmo Gomes	Augusto de Oliveira
A. G.	Antero de Quental	Aura Celeste
Agar	Antonieta Saldanha	Aurílio Braga
Albérico Lobo	Antonio Azevedo	Auta de Souza
Alberto de Oliveira	Antonio Bezerra	Azevedo Cruz
Alberto Souza	Antonio de Castro	
Alceu Wamosy	Antonio Chaves	Batista Cepelos
Alexandre Braga	Antonio Correia D'Oliveira	Belmiro Braga
Alfredo Nora	Antonio Félix	Benedito Candelária Irmão
Alma Eros	Antonio Furtado	Bernardo de Passos
Almeida Braga	Antonio Martins	Bezerra
Almeida Júnior	António Nobre	Bittencourt Sampaio
Almério Faria	Antonio Sales	B. Lopes
Alphonsus de Guimaraens	Antonio Torres	Bocage
Alvarenga Peixoto	Aparecida	Bóris Freire
Álvaro Martins	Arípio Fortes	
Álvaro Novaes	Arlindo Costa	Caetano Pero Neto
Álvaro Teixeira de Macedo	Arlindo Pereira	Carlinhos
Álvaro Vianna	Arnold Souza	Carlos Bittencourt
Alves de Faria	Arsênio Palácios	Carlos Dias Fernandes
Amadeu Amaral	Arthur de Sales	Carlos Fernandes
Amaral Ornellas	Artur Azevedo	Carlos Vitor M. Tavares
Amélia Brandão	Artur Candal	Cármem Cinira

Carvalho Júnior	Francisco Otaviano	José Cirilo das Chagas
Casimiro de Abreu	Francisco Ricardo	José C. Oliveira
Casimiro Cunha	Franklin de Almeida	José Duro
Castro Alves	F. Valdomiro Lorenz	José Guedes
Castro Menezes		José Nava
Celeste Jaguaribe	Galdino de Castro	José do Patrocínio
C. Gondim	Gastão de Castro	José Silvério Horta
Chiquito de Moraes	Gastão de Deus	José Tatagiba
Cícero França	Godofredo Viana	José Xavier
Cid Franco	Gomes Leite	Jovino Guedes
Ciro Silva	Gonçalo Jacome	Juca Muniz
C. de Moraes	Guerra Junqueiro	Júlia Cortines
Colombina	Gustavo Teixeira	Julinda Alvim
Constâncio Alves		Júlio Diniz
Cornélio Bastos	Heitor Beltrão	Júlio Maciel
Cornélio Pires	Helvino de Moraes	Júlio Salusse
Correia de Araújo	Hermes Fontes	Juvenal Galeno
Costa Carvalho	Hildo Rangel	
Da Costa e Silva	H. Jorge	Lafayette Mello
Cruz e Sousa	Honório Armond	Lamartine Babo
Cyro Costa		Lauro Pinheiro
Dario Veloso	Irene de Souza Pinto	L. de Bulhões
Delfina B. da Cunha	Ismael Martins	Leal de Souza
Deraldo Neville	Isolino Leal	Leandro Gomes de Barros
Um desconhecido	Ivan Albuquerque	Leonardo Motta
Domingos de Albuquerque	Ivete Ribeiro	Leite Júnior
Domingos Borges Barros		Leonel Coelho
	Jair Presente	Leôncio Correia
Edmundo X. de Barros	Jaks Aboab	L. Esteves
Eliseu César	Jésus Gonçalves	Lindolfo Gomes
Emílio Kemp	João Carneiro de Rezende	Lívio Barreto
Emílio de Menezes	João Coutinho	Lobo da Costa
Epiphânio Leite	João de Deus	Lopes Filho
Esdras Faria	João Guedes	Lopes Sá
Eugênio Rubião	João Paiva	Lourenço Prado
	Joaquim B. de Siqueira	Lucano dos Reis
Fagundes Varela	Joaquim Dias Neto	Lucídio Freitas
Felícia Cunha	Joaquim J. Teixeira	Lucindo Filho
Félix de Bulhões	Joaquim Serra	Lulu Parola
Félix Pacheco	Jônatas Batista	Luís Murat
Ferreira Aguiar	Jorge Faleiros	Luís de Oliveira
Fidélis Alves	Jorge Matos	Luís Pistarini
Figueiredo Silva	José Albano	Luís Roberto
F. Neves	José de Atagiba	Luiz Guimarães Júnior
Fócion Caldas	José Bortolotta	Luiz Delfino
Francisca Clotilde	José Carvalho	Luiz Sá
Francisca Júlia	José de Castro	Luíza Amélia

Maciel Monteiro	Oscar Batista	Sabino Silva
Manoel Monteiro	Oscar Rosas	Sebastião Lasneau
Manoel Ricardo Júnior	Otávio Kelly	Sebastião Rios
Manoel Serrador	Otoniel Beleza	Silva Lobato
Manoel Sobrinho	Paulo Brandão	Silva Ramos
Manuel Carneiro	Paulo Machado	Silveira de Carvalho
Marcelo Gama	Paulo Sérgio	Sílvio Fontoura
Maria Celeste M. Rosa	Pedro de Alcântara	Soares Bulcão
Maria Dolores	Pedro Rabelo	Sousa Caldas
Maria de Moraes	Pedro Ramalho	Souza Lobo
Mariana Luz	Pedro Silva	
Mário de Azevedo	Pereira da Silva	Targélia Barreto
Mário Linhares	Plínio Motta	Teotônio Freire
Mario Pederneiras		Tibúrcio de Freitas
Marta	Quintino Cunha	Tobias Barreto
Martins Coelho		Tondela Júnior
Mauro Luna	Raimundo Correia	Toninho Bittencourt
Meimei	Raul de Leoni	Trajano de Almeida
Milton da Cruz	Raul Pederneiras	
Moysés Maia	Raymundo Areia Leão	Ulisses Bezerra
Múcio Teixeira	Regueira Costa	
	Ricardo Gonçalves	Valado Rosas
Narcisa Amália de Campos	Ricardo Júnior	Valdemiro Cavalcanti
Natanael	Rita Barém de Melo	Valentim Magalhães
Noel de Carvalho	Roberto de Alencar	Vida
Noel Rosa	Roberto Correia	Violeta Odette
	Rodolfo Teófilo	Virgílio Brandão
Olavo Bilac	Rodrigo Júnior	Vital Bizarria
O. Leal	Rodrigues de Abreu	Vivita Cartier
Olegário Mariano	Rodrigues de Carvalho	
Orlando Teixeira	Rubens de Sá	Xavier de Castro
Orlando Candelária Irmão	Sabino Batista	Zeferino Brasil