

**BENEDITO FERNANDO PEREIRA**

**PSICOGRAFIA E AUTORIA:**  
**Um estudo estilístico-discursivo em *Parnaso de além-túmulo***

**UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ**  
**POUSO ALEGRE**  
**2008**

**BENEDITO FERNANDO PEREIRA**

**PSICOGRAFIA E AUTORIA:**  
**Um estudo estilístico-discursivo em *Parnaso de além-túmulo***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras da Universidade do Vale do Sapucaí, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Teixeira Martins

**UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ**  
**POUSO ALEGRE**  
**2008**

**BENEDITO FERNANDO PEREIRA**

**PSICOGRAFIA E AUTORIA:**  
**Um estudo estilístico-discursivo em *Parnaso de além-túmulo***

Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 04 de fevereiro de 2009, e aprovado pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dr. Ronaldo Teixeira Martins  
Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mírian dos Santos  
Examinadora

Agradeço e dedico este trabalho

Ao Grande Arquiteto do Universo,  
Senhor de todas as coisas;

aos professores do Curso de Letras,  
pelos valiosos ensinamentos que me possibilitaram compreender melhor a linguagem;

aos colegas,  
parceiros na amizade e na construção do conhecimento;

aos professores Ronaldo e Mírian,  
sem os quais esta realização não seria possível.

*Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala?*  
Samuel Beckett

PEREIRA, Benedito Fernando. **Psicografia e autoria: um estudo estilístico-discursivo em Parnaso de além-túmulo**. 2008. Trabalho de conclusão de curso – Curso de Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Eugênio Pacelli. Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2008.

## RESUMO

*O espiritismo brasileiro estabeleceu um tipo de literatura peculiar, de grande aceitação pelo público, mesmo pelos não adeptos à doutrina de Kardec: a literatura psicográfica. Marco inicial deste fenômeno foi a publicação da antologia mediúnica Parnaso de além-túmulo, em 1932, pelo médium Chico Xavier, livro que reúne poemas atribuídos a 56 poetas nacionais e estrangeiros. A coletânea causou polêmica nos meios intelectuais do país devido à questão autoral que encerra: seriam efetivamente os poemas dos autores que os assinaram? Esta questão é interessante no âmbito dos estudos literários e discursivos devido aos aspectos éticos, ideológicos e legais que representa. Atentos a esse fato e ao quase descaso do meio acadêmico pelo assunto, nos propusemos analisar a seção atribuída a Olavo Bilac na referida coletânea, tomando como base estudos críticos da sua obra e conceitos da Análise de Discurso, na busca da configuração autoral dos textos mediúnicos. Primeiramente foi realizado um cotejo entre os 10 sonetos mediúnicos e poemas escritos em vida pelo poeta, no qual procuramos verificar a existência ou não de correspondência estilística entre os textos. Em seguida, fizemos uma análise discursiva dos sonetos, na qual observamos pontos de intertextualidade entre a mediunidade e a obra de Bilac. Os dados obtidos apontam para uma grande proximidade estilística entre os textos, o que sugere identidade autoral. Contudo, verificou-se que o discurso do autor espiritual afasta-se em alguns pontos do discurso de Bilac, o que se deve à ideologia espírita veiculada pelo Parnaso e que faz dele um livro de persuasão.*

**Palavras-chave:** Literatura comparada. Psicografia e autoria. Poesia mediúnica. Parnaso de além-túmulo e discurso.

## ABSTRACT

*The Brazilian Spiritism has established a peculiar kind of literature, largely accepted by the public, even by those who are not adept to the Kardec's doctrine: the psychographic literature. This phenomenon got started in 1932 following the publication of the mediumistic anthology Parnaso de além-túmulo, by the medium Chico Xavier. This book groups together poems that are attributed to 56 Brazilian and foreign poets. The mediumistic poems caused polemic in the intellectual environments of the country due to questions related to its authorship: were in fact the poems written by the authors who signed them? This problem is interesting for the literary and discursive studies in their ethic, ideological and legal aspects. Because of this and because this theme is almost ignored by the academic studies, we decided to discuss about it in this paper. Then, we proposed to analyze the section attributed to Olavo Bilac in the anthology based on critical studies about his work and some concepts from Discourse Analysis. This study aims to clear some aspects of the authorship of the mediumistic texts. So, first we made a comparison between the 10 mediumistic sonnets and those written by the living poet, in order to verify the existence or not of a stylistic correspondence between them. In sequence, we made an analysis of discourse of the sonnets, in which we observed some elements of intertextuality between the Bilac's work alive and dead. The data we collected showed that the stylistic features of the mediumistic text are very close to those used by Bilac when living. This fact points to an authorial coincidence of the poems. However, we verified that the discourse of the spiritual author stands back in some aspects from the Bilac one, what is explained by the spiritist ideology of Parnaso, whose discourse configures it as a persuasion book.*

**Key-words:** Compared Literature. Psychography and authorship. Mediumistic poetry. Parnassus Beyond the Tomb and discourse.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>A PRESENÇA DO FENÔMENO ESPÍRITA</b>	<b>11</b>
2.1	O espiritismo na academia	11
2.2	Literatura e mediunidade	15
<b>3</b>	<b>AS ORIGENS DO AUTOR COMO SUJEITO DE DIREITO</b>	<b>18</b>
<b>4</b>	<b>SUJEITO E AUTORIA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</b>	<b>25</b>
<b>5</b>	<b>CHICO XAVIER X OLAVO BILAC</b>	<b>32</b>
5.1	Chico Xavier, o médium	32
5.2	Olavo Bilac, o poeta	39
5.2.1	A poesia bilaquiana	41
5.2.2	Bilac lírico e épico: primeira fase	44
5.2.3	Bilac histórico-filosófico: segunda fase	47
5.2.4	Características formais da poética bilaquiana	48
<b>6</b>	<b>ANÁLISE CONTRASTIVA: O ESTUDO DA FORMA</b>	<b>50</b>
6.1	O vocabulário	51
6.1.1	Do adjetivo	51
6.1.2	Do verbo	52
6.1.3	Do substantivo	53
6.1.4	Do advérbio	54
6.1.5	Preciosismo	55
6.2	A métrica	57
6.3	O ritmo	62
6.3.1	O ritmo na palavra	63
6.3.2	O ritmo no verso	64
6.3.3	O ritmo na estrofe	66
6.3.4	O <i>enjambement</i>	69
6.3.5	Direção do movimento rítmico	71
6.4	A rima	74
6.5	Figuras de efeitos sonoros	79
6.6	Correção gramatical	83
6.7	Figuras de linguagem	84
<b>7</b>	<b>O DISCURSO DE UM AUTOR ESPIRITUAL</b>	<b>90</b>
7.1	As condições de produção do <b>Parnaso</b>	90
7.2	Olavo Bilac por Chico Xavier: ainda a mesma voz?	93
<b>8</b>	<b>INTERPRETAÇÃO DOS DADOS</b>	<b>106</b>
<b>9</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>110</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>112</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Iniciado na França com Allan Kardec, na segunda metade do século XIX, o Espiritismo chegou ao Brasil no início do século XX, adaptou-se à cultura local ganhando uma multidão de adeptos e, em poucas décadas, converteu nossa terra no maior país espírita do mundo. Essa corrente filosófico-religiosa é responsável por uma vasta literatura que abrange praticamente todos os gêneros literários: contos, romances, poesias, cartas e obras de cunho filosófico, religioso e científico. Essa literatura é sucesso de vendas no país, e constitui um dos maiores filões do mercado editorial nacional<sup>1</sup>. Destaca-se aí, tanto pelo número de livros publicados (mais de 400) quanto pela quantidade de obras vendidas, o médium mineiro Francisco Cândido Xavier, o Chico Xavier, falecido em 2002.

A grande maioria das obras espíritas é escrita por pessoas que renegam a sua autoria, e atribuem essa produção literária a um outro sujeito, em geral, o espírito de um autor já falecido. O processo pelo qual se escrevem as obras, conhecido como psicografia, assemelha-se a um ditado: um sujeito-autor dita o texto, um outro anota o ditado. Outras vezes, as obras são escritas com o médium em transe. Em ambos os casos, cabe à pessoa que recebe a mensagem apenas o papel de escrevente mecânico, de medianeiro entre as esferas material e espiritual, sem participação intelectual na criação dos significados.

Desse modo, a autoria do texto acabado não pode ser dada a quem o colocou no papel, mas a quem o produziu efetivamente. Ora, todo texto traduz um discurso e mostra um estilo que refletem a sua autoria, o sujeito que efetivamente o criou. Essa autoria pode ser, então, identificada por meio de uma análise textual cuidadosa que lance mão de ferramentas adequadas para tal, e que leve em consideração a questão contextual de produção da enunciação. No caso da produção literária de caráter mediúnico, temos de considerar,

---

<sup>1</sup> A literatura espírita é o mais novo fenômeno editorial no país. Embora a Federação Espírita Brasileira conte apenas oito milhões de adeptos da doutrina, estima-se que 20 milhões de brasileiros comunguem de alguma forma das idéias de Allan Kardec. Nos últimos dez anos, o mercado editorial brasileiro cresceu 75%. A venda de livros com viés espiritualista dobrou. Hoje, um em cada dez clientes entra em livrarias para comprar obras que trazem ditames enviados por espíritos. (...) Com exceção de Zibia Gasparetto, os médiuns não costumam embolsar direitos autorais. Na Lúmen, que não nasceu de sociedades beneficentes, os autores costumam indicar a conta de entidades assistenciais para o depósito do lucro obtido com a venda dos livros. O campeão de todos eles, o baiano Divaldo Pereira Franco, de 76 anos, lançou no início de maio [de 2003] seu 186º título. Com o lápis na mão, em transe, registra o que as entidades lhe contam por até 20 horas por dia. Consegue fazer um livro em três semanas. Afirma ter psicografado 160 espíritos diferentes. Entre eles, Victor Hugo, que lhe teria ditado oito obras. Já vendeu 7,5 milhões de exemplares longe das grandes livrarias, mas vive dos rendimentos como funcionário público aposentado. Em meio século de carreira poderia ter embolsado R\$10 milhões em direitos autorais. Doou tudo a uma creche. (ÉPOCA, 2003).

sobretudo, a peculiaridade do contexto de produção dos textos ao procurarmos identificar a sua autoria. Neste tipo de produção de texto, há fatores particulares que podem fazer a diferença no momento de se analisar o conteúdo, o estilo e o discurso: por exemplo, não será o texto psicografado uma espécie de tradução feita pelo médium (ainda que inconscientemente) de um original de autor e, por isso, incorra no apagamento da voz do intermediário (como tradutor), típica do que ocorre nos processos de tradução e que garante a confiabilidade do texto aos olhos do leitor? Neste caso, restariam resíduos da individualidade do sujeito-escritor falando no texto psicografado por meio do discurso, e misturando-se com o discurso e com o estilo do sujeito-autor? O que se espera da enunciação de um sujeito-autor-defunto, ou seja, de alguém que passou pela experiência da morte? O transe da morte afetaria esse sujeito em seu estilo? E em seu discurso? Qual relação intertextual pode ser estabelecida entre a produção literária de um autor realizada em vida e a realizada após a morte? Essa segunda produção pode ser considerada como parte da obra do autor?

Tratar o assunto da psicografia, especialmente as atribuídas a nomes consagrados da literatura, mostra-se particularmente interessante, principalmente numa sociedade como a nossa, que tanto valoriza a questão da autoria, mormente do ponto de vista jurídico. Este trabalho mostra-se relevante ainda para a Teoria da Literatura, sobretudo no que diz respeito ao pastiche, ao plágio e à teoria da tradução.

Assim, com o objetivo de discutir essas questões inerentes à produção literária mediúnic, mais especificamente a configuração autoral, foi feita uma análise estilístico-discursiva em 10 sonetos psicografados por Chico Xavier e atribuídos ao poeta Olavo Bilac, publicados na coletânea de poemas mediúnicos *Parnaso de além-túmulo*, em 1935.<sup>2</sup> Esse poeta foi escolhido por apresentar um bom número de poemas na obra mediúnica passíveis de comparação com textos seus publicados e analisados em vida. Além disso, é relativamente abundante a crítica das obras do autor disponível no mercado, o que facilitou sobremaneira a pesquisa. A análise baseou-se em elementos da Análise do Discurso e da Teoria Literária, em especial, da Estilística, aplicados no cotejo entre os referidos poemas na busca da identidade autoral.

Este trabalho está estruturado do seguinte modo: primeiramente, faz-se um breve comentário sobre a relevância de se tratar esse tipo de tema em ambiente universitário e traça-se um pequeno histórico das relações existentes entre a mediunidade psicográfica e a Literatura em todos os tempos. No terceiro capítulo procuramos mostrar como a noção de

---

<sup>2</sup> O *Parnaso de além-túmulo* foi publicado em 1932, sendo aumentado e reajustado nas sucessivas reedições. Poemas atribuídos a Olavo Bilac começam a aparecer na coletânea somente a partir da segunda edição, de 1935.

autor foi-se constituindo ao longo do tempo e ganhou a importância que tem hoje em nossa sociedade. No capítulo seguinte, são apresentadas as noções básicas sobre sujeito e autoria, segundo a Análise de Discurso, que serviram de base para nosso estudo. No capítulo cinco passamos a discutir mais de perto o nosso tema, apresentando os sujeitos em questão nos textos a serem analisados: Chico Xavier e Olavo Bilac. O capítulo seguinte é dedicado inteiramente ao cotejo entre os poemas de Bilac e os a ele atribuídos por Chico Xavier, na busca de correspondências entre a composição dos sonetos em seus aspectos formais. No capítulo sete, faz-se uma análise dos poemas do ponto de vista discursivo, observando os objetivos do livro *Parnaso de além-túmulo* e seu contexto de produção. Em seguida, fazemos a interpretação dos dados das análises realizadas anteriormente. Logo depois, o trabalho é encerrado com as conclusões que se puderam depreender do estudo realizado.

## 2. A PRESENÇA DO FENÔMENO ESPÍRITA

### 2.1 O espiritismo na academia

O Espiritismo surgiu em meados do século XIX na França, influenciado pelo positivismo reinante na Europa de então, como uma proposta de naturalização do além: este seria, também, um objeto para a investigação científica, definível e quantificável pelo método experimental. Foi, em outros termos, uma proposta de união da religião com a ciência, baseada no estudo científico dos fenômenos ditos paranormais, muito em voga na então. O meio científico da época, por estar ainda em formação, procurava firmar-se nas sociedades européias e tinha um forte componente anticlerical em sua constituição. Assim, a busca pelo desconhecido e o apelo à razão em detrimento da revelação nos moldes religiosos, eram pontos em comum entre os cientistas e o kardecismo nascente. O filósofo e antropólogo Lewgoy (2006, p. 157) nos informa que

O espiritismo de Kardec nasce envolto no *ethos* secular e anticlerical na França de Napoleão III, onde a ciência é um símbolo iluminista e uma bandeira instituinte dos movimentos progressistas e laicos das mais variadas matizes políticas, como socialistas, maçons e espíritas. Não ainda plenamente cristalizado, o campo científico da época tem um breve flerte com aliados de um horizonte ideológico científicista ainda em expansão, no qual a pesquisa psi parecia coadunar-se com uma série de expectativas que remontavam à crítica iluminista à religião e a crença nos poderes libertadores da “ciência” e da “razão”. De fato, o século XIX tem uma aguda consciência do desconhecido como fenômeno tangível, material e pesquisável, evocável por desbravadores, cientistas e literatos, que viam nesse contato o desbravamento da última fronteira científica.

Assim, muitos cientistas, literatos e filósofos famosos da época se interessaram pelo espiritismo e tornaram-no objeto de várias de suas pesquisas. Nomes como William Crookes, Camille Flammarion, Charles Richet (Nobel de Medicina), Paul Gibier, César Lombroso, entre outros, tiveram participação ativa como investigadores de fenômenos psíquicos, e se tornaram referências científicas no mundo espírita (LEWGOY, 2006).

Com o tempo, porém, recrudescer a crítica dos opositores à tentativa de união entre ciência e religião (notadamente a Igreja, mas não só), que pretendia validar a verdade científica no lugar da verdade religiosa. Deste embate de forças, o espiritismo fez valer mais o seu aspecto religioso que o científico, sobretudo ao chegar ao Brasil no final do século XIX (LEWGOY, 2006, p. 165). As pretensões científicas do espiritismo seriam a base da Parapsicologia, área que, uma vez dissociada do movimento espírita, curiosamente, seria

amplamente utilizada pela Igreja Católica na refutação dos pressupostos espíritas ao longo do século XX.

Chegando ao Brasil, o espiritismo despertou o interesse, inicialmente, dos grupos literários, sendo intensamente estudado e vivenciado em sessões particulares por grandes nomes da nossa literatura, como Artur Azevedo, Rui Barbosa, Monteiro Lobato e Menotti del Picchia, entre outros (RIZZINI, 1992). Mas em nossa terra, a doutrina adquiriu, desde o início, uma feição religiosa muito mais forte do que a que tinha na França. Esse aspecto, segundo Almeida (2000, p. 34), deve-se, em parte, ao substrato religioso de cunho animista já existente no país, trazido pelos africanos durante a escravidão, as religiões afro-brasileiras: “a invocação dos mortos, praticada nas senzalas ao ar livre, agora estava sendo sacramentada pelos espíritas e ameaçava invadir a casa grande”.

Assim, o espiritismo foi, no início, uma religião de elite no Brasil. Naturalmente, isso provocou a indignação e a reação da Igreja. Outra força que se posicionou contra o espiritismo no Brasil, por essa época, foi a Psicologia, então em fase de implantação e validação de seus pressupostos no país (ALMEIDA, 2007). Os psicanalistas e psicólogos passaram a ver e a tratar o fenômeno espírita (propriamente a mediunidade) como histeria e a religião como causadora de casos de loucura (LEWGOY, 2006). O debate se estendeu por toda a primeira metade do século XX e resultou no banimento da fenomenologia espírita da Academia, relegando-a à Parapsicologia (considerada como pseudo-ciência), e a mediunidade passou a ser vista como caso de esquizofrenia pela classe médica. Almeida (2007, p. 3-4) nos dá mais detalhes do assunto:

No Brasil da primeira metade do século XX, tanto a Psiquiatria como o Espiritismo estavam em busca de legitimação, de seu espaço cultural, científico e institucional dentro da sociedade brasileira. Estes dois atores sociais estavam ligados às classes urbanas intelectualizadas e defendiam diferentes visões e abordagens terapêuticas relacionadas à questão da mente e da loucura. Ambos disputavam um mesmo espaço no campo científico, cultural, social e institucional, buscando a afirmação da própria legitimidade. Este conflito se manifestou através de constantes embates entre psiquiatras e espíritas. Os médicos publicaram teses, artigos e livros no âmbito acadêmico sobre a "loucura espírita" e a necessidade de combatê-la através do controle governamental sobre os centros espíritas, proibição da divulgação do Espiritismo, combate ao charlatanismo supostamente praticado por médiuns, tratamento e internação dos médiuns, considerados graves doentes mentais. Os espíritas também publicaram livros, escreveram artigos em periódicos espíritas, produziram uma tese em medicina (que foi reprovada) e fundaram hospitais psiquiátricos espíritas. Os espíritas, além de negarem ser a mediunidade uma forma ou causa de loucura, defendiam o Espiritismo e criticavam a Psiquiatria por sua limitada eficácia e por não considerar as possíveis causas espirituais no tratamento da loucura. Este embate atingiu também a imprensa leiga, gerando um grande número de matérias sobre o tema em jornais de ampla circulação. A resolução deste conflito se relaciona com o alcance de inserção e de legitimação social pelos dois grupos, mas em campos diferentes. A Psiquiatria conquistou o seu

espaço majoritariamente no meio médico-acadêmico, enquanto o Espiritismo se legitimou basicamente dentro do campo religioso. Entretanto, as representações sobre a doença mental junto à sociedade brasileira apresentam influências dos dois grupos. Grande parte da população busca tratamentos espirituais complementares aos psiquiátricos. As representações psiquiátricas e espíritas sobre os transtornos mentais são muitas vezes vistas mais como complementares do que como antagônicas.

Na Europa houve, com o tempo, o desinteresse por parte da comunidade científica pela pesquisa psi, o que fez com que o espiritismo (que aí procurava legitimar-se pela ciência) caísse no esquecimento.

No Brasil, o espiritismo se fixaria mais como religião do que como ciência, sobretudo após o advento do médium mineiro Chico Xavier nos anos de 1930. E está muito longe do esquecimento, como prova o sucesso de sua literatura no país. Todos esses movimentos sociais que presidiram à criação, expansão e implantação do espiritismo como movimento religioso são os responsáveis históricos pelo seu afastamento do ambiente acadêmico, quando fora do âmbito da Teologia. A ponto de o próprio cientista passar, aqui, a ser visto como “inimigo” potencial da doutrina: “quanto mais o espiritismo se popularizou no Brasil mais o cientista universitário foi sendo suspeito de vaidade e materialismo e as referências de sábios passam a ser cada vez mais buscadas nos pesquisadores do passado” (LEWGOY, 2006, p. 163). Daí o desconforto em tratar assuntos dessa natureza em ambiente universitário atualmente. Além disso, a Universidade brasileira, tão jovem e tão afeita a pensar conforme autores importados, como salienta Incontri (2003), costuma alienar alguns objetos de estudo, fazendo-os estranhos à comunidade científica, como se o fossem também para a sociedade em que estão inseridos e legitimados:

Mesmo quando o objeto é o Brasil, os métodos são importados, a ponto de antropólogos, sociólogos, economistas brasileiros (exceção feita a alguns do quilate de Darcy Ribeiro ou Sérgio Buarque de Holanda) olharem fenômenos de nosso país com um olhar europeu ou americano, como se fôssemos exóticos para nós mesmos. O Espiritismo, mas também a Umbanda e o Candomblé, entram nesse contexto, pois alguns estudos antropológicos e sociológicos a respeito assumem um discurso de distanciamento, como se tudo isso não fizesse parte da nossa cultura. Ou seja, aquilo que é representativo entre nós só entra na universidade como objeto quase folclórico, nunca como voz representativa de um segmento. Um adepto do Candomblé ou do Espiritismo fará uma tese sobre os seus respectivos objetos, enquadrando-os numa cientificidade supostamente isenta, o que significa dizer, por exemplo, que os orixás ou os espíritos são categorias do imaginário.

A autora, doutora em Pedagogia pela USP, propõe o estudo de temas ligados ao espiritismo na universidade, em várias áreas do conhecimento, como uma possibilidade de “independência acadêmica”, de contestação científica e de criação de parâmetros

genuinamente nacionais do pensar na ciência. Quem critica o estudo desses temas em ambiente universitário, alegando não serem eles objetos de estudo acadêmico, não está fazendo mais do que repetir o discurso cientificista já cristalizado e paralisado na instituição Universidade, e reflete uma visão acrítica em relação aos fundamentos e objetivos da própria ciência. Ainda segundo Incontri (2003),

Se os acadêmicos espíritas brasileiros compreenderem de fato a que vem o Espiritismo, perceberão que o pensamento espírita, assumido como uma visão de mundo, um método de conhecer e, portanto, um novo paradigma – é justamente uma possibilidade original de filosofar, de fazer história ou ciência. E essa originalidade pode ser uma contribuição espírita à cultura brasileira e, ao mesmo tempo, uma contribuição brasileira à cultura internacional. [...] O Brasil é atualmente o único país que pode fazer isso, se abdicarmos da colonização intelectual, pois foi na Europa e nos EUA que os estudos espíritas foram silenciados.

Além disso, precisamos lembrar que negar, simplesmente, não é uma atitude científica. Se não há provas cabais de que o fenômeno é autêntico, também não se há de que não seja. Desse modo, temos visto alguns trabalhos realizados nos últimos anos, que abordam a temática espírita sob diversos ângulos e em diversas áreas do saber: na área de Letras (Teoria Literária e Lingüística), temos as teses de mestrado (2001) e doutorado (2008) de Alexandre Caroli Rocha, que analisa a psicografia de Chico Xavier no *Parnaso de além-túmulo* e no caso Humberto de Campos (UNICAMP); Thais M. Chinellato, que estuda em sua tese de mestrado (USP – 1993) romances psicografados e atribuídos a John Wilmot Rochester; Ângela Maria de O. Lignani, que em seu mestrado (UFMG – 2000), estuda o romance *Há dois mil anos...*, psicografado por Chico Xavier e atribuído a Emmanuel. Nas áreas da Pedagogia e da Filosofia, temos o trabalho de doutorado de Dora Alice Colombo (USP – 2001), que discute os pressupostos filosóficos da pedagogia espírita no Brasil, e o trabalho de mestrado (UNICAMP – 2006) de Alessandro C. Bigheto, que analisa a obra pedagógica espírita de Eurípedes Barsanulfo. Na área das Ciências da Religião, temos a tese de mestrado de Carlos A. T. Morini (PUC – 2007), que estuda a influência dos estímulos somato-sensoriais na indução do transe mediúnico; Adilson R. do Amaral trabalha em seu mestrado (PUC – 2006) a história, memória e permanência do Terreiro de São Domingos; na área de História, temos as teses de Angélica A. S. Almeida, que em seu mestrado (UNICAMP – 2000) estuda a história do espiritismo em Três Rios, e no doutorado (UNICAMP – 2007), trabalha a relação da Psiquiatria com o espiritismo no Brasil. Além desses, vários outros trabalhos, em outras áreas, poderiam ser citados ainda.

Assim, também nós procuramos fazer de nosso trabalho um estudo pautado por uma visão mais abrangente dos fenômenos sociais e culturais peculiares a nossa sociedade, e já constituintes e representativos dela: o espiritismo e o fenômeno da psicografia estão difundidos por todo o país e, acreditamos, merecem estudos sérios que levantem dados que nos permitam uma melhor compreensão do seu processo de construção e de significação em nosso meio.

## 2.2 Literatura e mediunidade

A História universal nos mostra que fenômenos paranormais sempre estiveram ligados à odisséia humana neste mundo, desde a mais remota Antiguidade. É o caso, por exemplo, de Joana d’Arc, heroína da Guerra dos Cem Anos, que afirmava ouvir vozes que lhe diziam como proceder para tirar a cidade de Orleans do domínio inglês. Também o filósofo Schopenhauer era atormentado por visões e alheamentos durante os quais produzia sem o saber; chegou até a escrever um ensaio sobre o assunto no qual afirma: “meus postulados filosóficos produziram-se em mim sem que eu nisso interviesse, nos momentos em que tinha a vontade como que adormecida... Minha pessoa era também, por assim dizer, estranha à obra” (*apud* RIZZINI, 1992, p. 21). Descartes, segundo seu biógrafo Briere de Boismont, “ao cabo de longo repouso era instado por invisível pessoa para continuar com as pesquisas da verdade” (*ibidem*, p. 21). O mesmo ocorria com Sócrates (*ibidem*, p. 20). Entre os políticos famosos, temos os casos de George Washington, que era médium vidente e ouvinte; Lincoln, Eisenhower e Roosevelt promoviam sessões mediúnicas em plena Casa Branca e delas participavam com interesse (*ibidem*, p. 21).

O professor de História Antiga, Dr. Vicente Dobroruka, em excelente artigo que faz parte de sua tese doutoral em Oxford, analisa casos evidentes de psicografia em textos sagrados da tradição judaico-cristã no período do Segundo Templo. O autor nos mostra, inclusive, a naturalidade com que essa prática ocorria na Antiguidade judaica:

A idéia de um autor “mecânico” escrevendo algo que lhe é ditado ou que ele enxerga diante de si está intimamente ligada à idéia de possessão, embora não seja indissociável da mesma, e esta era familiar aos judeus do período do Segundo Templo. Casos de possessão são narrados com freqüência no NT [Novo Testamento], em Josefo e na literatura rabínica.

Fílon, ao comentar o caráter sagrado da tradução grega do texto hebraico [Antigo Testamento, cuja tradução resultou na Septuaginta], vê o processo de tradução – e de legitimação “técnica”, por assim dizer, da mesma – em termos sobrenaturais. Ele afirma que, após cada sábio judeu ter sido trancado separadamente para executar a

tradução, cada um produziu um texto exatamente igual ao de seu colega. (DOBRORUKA, 2007, p. 2).

No âmbito da literatura, nosso foco imediato, temos a presença do sobrenatural em casos como o de Victor Hugo, que era espírita convicto e praticante; Conan Doyle, criador do famoso personagem *Sherlock Homes*, que era estudioso de espiritismo e chegou a escrever uma obra tratando do assunto; Balzac, que se dizia médium curador; Musset, que via e ouvia espíritos e caía em transe freqüentemente; Leon Tolstoi, que costumava freqüentar sessões de espiritismo; Oscar Wilde, que estudou espiritismo para escrever *O Fantasma de Canterville*; Beecher-Stowe, que chegou a declarar que seu famoso romance *A Cabana do Pai Tomás*, era obra mediúnica, e não de sua criação intelectual. (RIZZINI, 1992; BOZZANO, 1998).

Muitos outros casos poderiam ser citados ainda, especialmente no século XIX, quando surgiu o espiritismo e, com ele, a promessa de compreensão científica dos fenômenos. Sobre a presença da “onda espírita” na literatura européia e americana da época, Anatole France, um cético, na *Revue Lustrée*, em 1890, disse:

[...] um certo conhecimento das Ciências Ocultas tornou-se necessário para a compreensão de certas obras literárias do período. A magia ocupou um lugar importante na imaginação de nossos poetas e romancistas. A fascinação pelo invisível se apoderou deles; a idéia do desconhecido os perseguiu e o tempo voltou a Apuleio e Flegon de Tales. (*apud* MERCIER, 1969).

Ao longo do século XX, veríamos surgir no Brasil uma literatura também marcada pela temática espiritualista, não somente aquela própria da doutrina espírita (psicografada ou não), mas também de literatura “convencional”. É o caso, por exemplo, de Monteiro Lobato, que era espírita assumido, e cujas convicções ficaram marcadas em sua obra; e de Augusto dos Anjos que, segundo Ademar Vidal (*apud* RIZZINI, 1992, p. 218), participava de sessões mediúnicas no Engenho Pau d’Arco, onde nasceu, nas quais era médium psicógrafo. Até mesmo Guimarães Rosa, que em um artigo publicado no jornal *O Estado de Minas*, em 26 de novembro de 1967, se confessava médium de vários tipos de mediunidades, ainda que a contragosto:

Tenho de segredar que, embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica, minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. [...]

No plano da arte e criação, já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza, decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem

sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. A Burity (NOITES DO SETÃO), por exemplo, quase inteira, ‘assisti’, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta. A Terceira Margem do rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. [...] Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou corrente muito estranhas. [...] Tudo isso é verdade. Dobremos de silêncio. (*apud* RIZZINI, 1992, p. 203-204).

Assim, seja como médiuns (crentes ou não), ou como interessados no assunto, muitos literatos trabalharam, e muitos continuam trabalhando, com a espiritualidade (ou por meio dela) até nossos dias. Esse fato, aliado ao interesse que o tema desperta no grande público, mesmo que não adepto do espiritismo, e que faz do gênero um dos mais lidos do país, também justifica tratarmos o assunto mais acuradamente.

Se observarmos a literatura espírita, especificamente a produzida por meio da psicografia, nos deparamos de imediato com uma questão fundamental concernente a esse tipo de texto, tanto para o espiritismo como doutrina, como para a Teoria da Literatura e para a Análise de Discurso (doravante AD), como áreas do saber dedicadas ao estudo de textos: o problema da autoria. Para o espiritismo, a autoria da mensagem é importante para a validação de seu conteúdo aos olhos dos fiéis, de modo que a assinatura confere ao texto quase que um caráter de infalibilidade (DI LUCIA, 2005). Para as áreas de estudo de texto, esse tipo de literatura apresenta aspectos de interesse para a investigação, tais como a questão do estilo e do discurso que compõem a enunciação e que configuram um sujeito como o autor do texto. Hoje, no contexto social em que vivemos, falar de autoria não significa falar somente da “autoridade” que essa noção confere a uma obra, mas ela está implícita na própria noção de obra: atribuir a um determinado sujeito um texto significa inserir este texto no conjunto que constitui a sua obra, e que confere a esse sujeito, além de uma AUTORIDADE do dizer, uma RESPONSABILIDADE pelo que diz. Neste sentido, a obra, considerada como produto intelecto-material, reflete esse sujeito e confere-lhe direitos e deveres aos olhos da lei. Mas, nem sempre a autoria teve a importância que tem atualmente. Como se deu a formação histórica da noção de sujeito-autor nesses moldes? O que seria, de acordo com as modernas concepções da AD, um autor? Onde está o autor no texto? Como podemos “recuperá-lo”? Nos capítulos seguintes, procuraremos esclarecer estas questões e relacioná-las com o caso da psicografia.

### **3. AS ORIGENS DO AUTOR COMO SUJEITO DE DIREITO**

Neste capítulo, partindo de conceitos básicos da AD, quais sejam a opacidade e a incompletude da linguagem, a questão da interpretação, da autoria e do silêncio, buscaremos mostrar os aspectos sociais e as circunstâncias históricas que deram origem à noção de autor como sujeito de direito, que temos em nossos dias.

De início, podemos dizer que as palavras não são neutras, elas carregam valores e conceitos que são variáveis no tempo (ORLANDI, 2007). Isso significa que a língua é determinada historicamente: o sentido sempre pode ser outro, dependendo do contexto sócio-histórico de produção da enunciação e de sua interpretação. Essa “espessura” da linguagem é a razão da opacidade do discurso. Orlandi (2007, p. 52) diz que “a condição da linguagem é a incompletude”, sendo que “nem sujeitos, nem sentidos estão completos”, mas se constituem ao mesmo tempo. Em decorrência disso, os sujeitos são sempre levados a interpretar. A interpretação é inerente à linguagem, sendo, assim como ela, simbólica. Mas o processo de significação, embora seja aberto, não é livre. Por um lado, ocorre que nem todos estão em condições de interpretar, nem todos podem, dentro das injunções sociais em que se encontram, significar e fazer significar. Por outro lado, não é tudo que se pode dizer segundo o contexto. Essas características da linguagem têm implicações tremendas na questão da autoria, tanto em seu aspecto lingüístico quanto jurídico.

Hoje se dá muita importância à autoria, mas se voltarmos no tempo e observarmos como a questão autoral e o movimento interpretativo eram vividos no passado, nos daremos conta de que nem sempre foi assim. Sujeitos e discursos se movem na história, nunca sendo os mesmos em épocas diferentes. Na Idade Média, por exemplo, tínhamos um sujeito religioso, seguidor apenas das leis de Deus, ou mais precisamente, da Igreja. Toda a organização social era justificada pela vontade divina e o texto que regulamentava esse sistema era a Bíblia. A pena pela desobediência ao sistema era a danação eterna, a perda da alma. Neste momento da história, era a Igreja a detentora única do poder de interpretar os textos sagrados: apenas a sua voz valia. Por essa época, o chamado “argumento de autoridade” era a forma de validação dos sentidos mais comumente usada. Rodriguez (2002) nos informa que “argumento de autoridade é aquele em que se utiliza da lição de pessoa conhecida e reconhecida em determinada área do saber para corroborar a tese do argumentante”. Assim, o argumento de autoridade, que teve início na Antigüidade Clássica,

alcançou seu apogeu no período medieval, notadamente no período conhecido como Escolástica (séc. XII d.C.). Nesse tempo, a fórmula “Aristóteles disse” encerrava qualquer debate: não se permitia questionar as afirmações do filósofo grego, nem reinterpretá-las. Pelo menos, não a todos. Para Foucault (1992, p. 49), formas como essa “não eram, a rigor, fórmulas de um argumento de autoridade; eram indícios que assinalavam os discursos destinados a serem recebidos como provados”. Targino (2005) nos informa do poder dos monges copistas daquele tempo, que, com frequência, alteravam os textos que copiavam e, num gesto de re-significação, de reinterpretação, se tornavam co-autores das obras. Essas alterações são, basicamente, uma re-fixação de sentido. Oficialmente, porém, como se tratava de texto revelado, a autoria era atribuída somente a Deus.

Já no fim da Idade Média, temos um mundo marcado pela tensão entre fé e razão que faz surgir uma nova sociedade: surgem novas ideologias e, conseqüentemente, novos discursos e novos sujeitos. A expansão econômica provocada pelas Grandes Navegações e o abalo das bases religiosas medievais ocorrida na Reforma Protestante, marcam profundamente o homem do tempo e começam a plasmar uma nova forma-sujeito. É então que a religião é substituída pelo Direito: ao sujeito medieval que se submetia à religião, sobrepõe-se o sujeito de direito, que se submete às leis. O código de leis não é mais a Bíblia, mas a Constituição; os indivíduos não têm mais que obedecer à Igreja, mas ao Estado, e não são mais os padres os senhores da interpretação, mas os juristas e advogados.

Nesse tempo (século XV), o alemão Gutenberg inventou a imprensa e, com isso, provocou uma revolução da escrita e da leitura sem precedentes. Surgiu uma nova concepção de autor, na medida em que estes passaram a assumir suas obras e tirar lucro delas, o que não ocorrera até então. Ainda Targino (2005, p. 2):

No entanto, a escrita e a tipografia impõem uma nova concepção de autor na Idade Moderna, graças ao nível vertiginoso da especialização do conhecimento humano, dando lugar à divisão de trabalho e segmentação de atividades. Como decorrência, os autores profanos assumem a criação. Mas o fazem, quase sempre, individualmente. Sua obra, literária, artística ou científica, é, antes de tudo, a propagação do seu eu, o que demanda unidade estilística, coerência conceptual e originalidade, mas lhe confere status, prestígio, poder e, sobretudo, autoridade. É o autor-deus! É o refrão de outrora: “está escrito”, e como tal, é incontestável e imaculado!

Isso também fez com que os autores, agora escrevendo com relativa liberdade (sujeitos-autores senhores do dizer e do interpretar, os autores-deuses), preocupassem os governantes, uma vez que suas obras tinham o poder de movimentar as multidões e fazê-las insurgir-se contra o Estado. Neste sentido, Foucault (1992) coloca que, historicamente, as

obras passam a ter autor somente quando se tornam transgressoras, e, por isso, passíveis de punição. Além disso, por esse tempo, as publicações passaram a ser mercadorias de compra e venda, tendo também um valor monetário e não somente artístico ou filosófico. Sua propriedade ou apropriação passou, então, por esses dois motivos principais, a constituir um problema de ordem legal. Segundo Christofe (1996, p. 87),

Antes da imprensa, as violações do que viriam a ser os direitos do autor consistiam basicamente no plágio. Furtava-se a produção alheia, para obter prestígio e glória. Nas relações que envolviam o escritor e sua obra, não havia interesses econômicos, e plagiar, embora eticamente condenável, não era problema legal.

Os governantes começaram a se preocupar com a produção escrita quando perceberam que, na difusão das obras, gerada pelo desenvolvimento da imprensa, havia uma força social e política capaz de abalar qualquer poder. Surgiram, assim, os privilégios concedidos pelos governantes aos editores, com o objetivo de efetivar a censura das idéias, por razões de ordem política ou religiosa. Tais privilégios constituíram a primeira forma de intervenção do poder público sobre as atividades e editoração e publicação.

É nesse momento que verificamos, pela primeira vez, a interdição do dizer, o silenciamento imposto pelo Estado ao sujeito. Christofe (1996) nos informa, ainda, que, em seguida, procurou-se resguardar os interesses econômicos dos editores em relação a outros editores. Os autores, neste primeiro momento, não eram favorecidos por direito algum, até mesmo porque os editores estavam mais interessados nos clássicos antigos do que em obras novas. Mas, com o tempo, os autores também adquiriram direitos sobre a comercialização de suas obras:

Os privilégios foram, portanto, inicialmente concedidos aos editores e não aos autores. [...] Com o passar do tempo, os escritores puderam também solicitar o privilégio de venda sobre suas obras, o que significava obter permissão oficial para que seus escritos fossem publicados e vendidos. O privilégio era, segundo Martins (1985), um *privilégio de venda*, e não um *privilégio autoral*. (CHRISTOFE, 1996, p. 89).

Segundo a autora, os direitos autorais, numa forma parecida com a que temos hoje, surgiram durante a Revolução Francesa, no século XVIII, tendo como base as idéias iluministas que viam o homem como criador de sua obra. Assim, os privilégios dão lugar à noção de propriedade literária e intelectual (CHRISTOFE, 1996). Segundo Lajolo & Zilberman (1996, *apud* CHRISTOFE, 1996, p. 90), os escritores do Romantismo nascente foram seus primeiros beneficiários:

O Romantismo identificando o literário com o novo, único e original, e o trabalho do escritor como atividade particular e solitária, expressão íntima de um indivíduo,

ajuda a difundir o privilégio do texto. Ao sublinhar valorativamente a inventividade e o subjetivismo, ele rompe com a tradição medieval e clássica, que encarava os atos de escrita, literários ou não, como retomada ou imitação de outros já existentes e consagrados. Para essa tradição, escrever era reescrever; o Romantismo proclamou o contrário, destacando a criatividade do texto e a genialidade do autor.

Desse modo, nos séculos XVIII e XIX, com o crescimento do mercado editorial, surge uma legislação específica de proteção da propriedade intelectual, tanto das editoras em relação às obras, quanto dos autores como tais (TARGINO, 2005).

Como vemos, os acontecimentos dessa época marcaram os indivíduos enquanto sujeitos, tanto como sujeitos de direito como quanto sujeitos-autores. A consolidação da autoria em seu aspecto jurídico foi um processo lento que acompanhou as transformações históricas e sociais que, do ponto de vista da AD, são também discursivas e subjetivas. Somente quando o Estado se constituiu como força coercitiva do sujeito, que este iniciou o seu processo de individualização: o sujeito, para exercer seus direitos e cumprir seus deveres, precisava ser reconhecível, identificável dentro do meio social. Essa condição é básica para o funcionamento do Direito e é, também, segundo Foucault (1992), uma das características fundamentais da função-autor. Ao falar mais especificamente do autor de textos literários, Foucault coloca que o autor não é só um escritor, mas um nome que dá identidade e autoridade ao texto:

(...) se descubro que Shakespeare não nasceu na casa em que se visita hoje como tal, a modificação não vai alterar o funcionamento do nome do autor; mas se se demonstrasse que Shakespeare não escreveu aqueles Sonetos que passam por seus, a mudança seria de um outro tipo; já não deixaria indiferente o funcionamento do nome de autor. E se se provasse que Shakespeare escreveu o Organon de Bacon muito simplesmente porque o mesmo autor teria escrito as obras de Bacon e as de Shakespeare, teríamos um terceiro tipo de mudança que alteraria inteiramente o funcionamento do nome do autor. O nome do autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como os outros. (1992, p. 43).

Para Pfeiffer (1995, p. 29), “é apenas quem conseguiu inserir-se dentro das exigências de legibilidade de seu dizer e, portanto, da visibilidade do seu ser, que tem o direito à interpretação (...). Só tem aval a interpretar quem estiver sob o domínio do UNO”.

Assim, a ilusão de centralidade, de voz única, foi atribuída juridicamente ao sujeito moderno, quando na condição de sujeito-autor. Esse novo sujeito, centralizado e, portanto, discernível da sociedade moderna, foi, aos poucos, ganhando espaço na Europa, com o surgimento de leis que resguardavam os seus direitos e deveres como autor. Christofe (1996, pp. 91-92) comenta que

Em 1791, a França regulamentou a representação pública das obras nos teatros franceses e, em 1793, publicou a lei que regulamentou a reprodução dessas obras. Essa lei, conhecida como lei de Lakanau, é apontada como a primeira lei sobre propriedade literária (Shneider, 1991). Nela consta que “os autores dos escritos de qualquer gênero... gozarão, durante sua vida inteira, do direito exclusivo de vender, fazer vender, distribuir suas obras...” e que “seus herdeiros e cessionários gozarão dos mesmos direitos durante o espaço de dez anos após a morte dos autores” (Vieira Manso, 1987: 15). Nos textos legais subsequentes, o prazo de proteção é prolongado: vinte anos (1810), trinta anos (1824) e cinquenta anos (1866). Com o reconhecimento da noção de propriedade literária, legitimam-se as relações entre o autor e o texto escrito. Os direitos dos autores deixam de ser decorrentes das concessões arbitrárias do poder e passam a ser compreendidos como decorrentes da ordem natural das coisas, da criação intelectual (UNESCO, 1981).

Mas, e no Brasil? A partir de quando o nosso Direito começou a considerar o autor e seus direitos? Segundo Christofe (1996), no Brasil, os Direitos Autorais passaram a constar nas leis a partir de 1827, funcionando apenas nos meios universitários, mais especificamente nas Faculdades de Direito de Olinda e de São Paulo, como forma de “proteger a produção de seus professores” (p. 92). Ainda segundo a autora, a regulamentação geral da lei veio a ocorrer pouco depois, em 1830, com a promulgação do Código Criminal, “embora ainda não fossem conferidos verdadeiros direitos autorais civis” (p. 92). Os direitos autorais civis que constituiriam o Direito Autoral Brasileiro só foram criados de fato com a Constituição de 1891, que dava garantias ao autor quando do registro de sua obra (CHRISTOFE, 1996). Depois disso, a criação do Código Civil foi a grande mudança nos direitos de autor. Segundo Christofe (1996, p. 93),

Em 01-01-1917, com o advento do Código Civil, o Direito Autoral perde a sua autonomia legislativa, passando a ser considerado, simplesmente, uma propriedade (Lei n.3.701 de 1-1-1916 – arts 649 – 673 – Da propriedade literária, científica e artística). Regulamenta-se também o contrato de edição, no Direito das Obrigações.

Atualmente, é a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que regulamenta os Direitos Autorais no Brasil. Essa é, resumidamente, a história da autoria e dos direitos de autor no ocidente.

No Brasil, em 1944, um caso particular de atribuição de autoria acionária a justiça e seria o mais polêmico do gênero pelo seu ineditismo, tanto na jurisprudência nacional quanto internacional: a viúva do escritor Humberto de Campos entrou em juízo contra Chico Xavier e a editora Federação Espírita Brasileira, requerendo a comprovação ou não da autoria do escritor nos textos psicografados pelo médium. A família do famoso escritor, então titular dos direitos autorais de sua obra, sentia-se incomodada com a presença no mercado de cinco

títulos que levavam o nome do falecido autor na capa<sup>3</sup>. Segundo eles, os livros vinham sendo vendidos a sua revelia “com grande êxito de livraria, dado o fato de ser atribuída a quem, como Humberto de Campos, sempre desfrutou, como escritor, de grande popularidade entre o público brasileiro de todos os níveis intelectuais”. (*apud* TIMPONI, 1978, p. 11). A família, na pessoa viúva do escritor, Catharina Vergolino de Campos, pedia à justiça provas da autoria ou não dos textos atribuídos ao falecido marido. No caso de ser comprovada a autoria, a família requeria os direitos autorais da obra psicografada do escritor. Segundo Souto Maior (2004, p. 92),

O processo prometia. Se o juiz renegasse a autenticidade dos textos, Chico e o presidente da Federação Espírita Brasileira estariam sujeitos a pagar indenização por perdas e danos e a ser presos por falsidade ideológica. Se o “meritíssimo” reconhecesse os livros como obras do além, atestaria a existência de vida após a morte e teria de decidir se os direitos autorais deveriam, ou não, ser repassados aos herdeiros do morto-vivo. [...] A defesa contestou todos os pedidos da acusação. O argumento básico era simples: não era função do Poder Judiciário declarar, por sentença, se uma obra literária foi escrita ou não por um morto. Um veredicto, contra ou a favor do réu, iria ferir a liberdade religiosa garantida na Constituição. Resumindo: ‘O petítório é ilícito e juridicamente impossível’.

O Código Civil diz que a personalidade civil começa no nascimento, com vida, do ser humano, e se extingue com a sua morte, ressalvados os direitos do nascituro desde sua concepção. Desse modo, os textos psicografados não ofenderiam os direitos autorais de seus supostos autores, e nem os de seus sucessores, já que o autor a quem é atribuído o texto, por se encontrar morto e, portanto, não tendo mais personalidade civil, já não faz jus à proteção conferida pelo Estado. Em outras palavras, o Direito não está apto a arbitrar questões que ultrapassem o limite da vida física. De fato, a sentença de 23 de agosto de 1944, do Dr. João Frederico Mourão Russell, juiz de Direito em exercício na 8ª Vara Cível do antigo Distrito Federal, negou o direito à viúva, acatando a argumentação da defesa de que a existência da pessoa natural termina com a morte, e que, conseqüentemente, com a morte se extingue a capacidade jurídica de adquirir direitos (SOUTO MAIOR, 2004). Este caso estava encerrado, mas, ao longo do século XX, outros casos envolvendo a psicografia ainda seriam questões judiciais polêmicas no Brasil<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Os livros eram: *Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho*; *Crônicas de além-túmulo*; *Boa Nova*; *Novas mensagens* e *Reportagens de além-túmulo*.

<sup>4</sup> Em outro caso, a psicografia ajudou a inocentar um jovem acusado de assassinato: a defesa apresentou, no dia do julgamento, cinco cartas psicografadas por Chico Xavier em que a vítima afirmava que a arma teria disparado acidentalmente. O acusado acabou absolvido e, segundo foi publicado pela imprensa, “pela primeira vez em toda a história jurídica do mundo, um juiz de Direito apóia sua decisão em uma mensagem vinda do Além”. (CHAVES, 1995).

Se por um lado o posicionamento judicial no caso Humberto de Campos resolveu o problema do ponto de vista jurídico, por outro, não o resolveu do ponto de vista literário: se um autor morto não é “dono”, por assim dizer, dos textos psicografados e a ele atribuídos, como então inserir esses textos em sua obra? Esse é um problema bastante complexo que, para ser resolvido, demandaria um novo parâmetro de classificação de obras literárias, o que, acreditamos, os críticos ainda não estão nem interessados, nem preparados para estabelecer.

O trabalho a que nos propomos – o cotejo entre poemas psicografados e atribuídos a Olavo Bilac na busca da identidade autoral – fundamenta-se na noção de autoria segundo a Teoria da Literatura e a AD. Quais seriam esses fundamentos? É o que se discute no capítulo seguinte.

#### 4. SUJEITO E AUTORIA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Por ser o texto literário o que vamos tratar em nossas análises, devemos considerar autoria no domínio lingüístico, como aquela dos autores consagrados no âmbito da Literatura. Interessa-nos ver a autoria na tessitura textual em suas dimensões discursiva e estilística. Neste sentido, basicamente, procuraremos responder à seguinte pergunta: onde e como identificar o sujeito-autor? Para tanto, é importante que retomemos autores como Foucault (1992), Orlandi (2007) e Possenti (1993 e 2003), que delimitam a nossa noção de sujeito e de autor. Mas, para discutirmos a questão da autoria, será preciso tecer, primeiramente, algumas considerações sobre a noção de sujeito do discurso e o seu desenvolvimento ao longo da história.

Segundo Brandão (1997), no início, não se considerava a subjetividade da linguagem: a língua era um objeto externo que representava a realidade. Com o tempo, essa visão clássica seria questionada, passando-se a refletir sobre o papel do falante na linguagem: a língua constitui o sujeito e este ocupa uma posição central no discurso. No momento seguinte, passam a ser consideradas as influências históricas e ideológicas sobre o sujeito: sua fala reflete o tempo e o espaço social, situando-o em relação ao outro. Aqui, o sujeito não é mais a origem do sentido, mas heterogêneo, constituído pelas falas de outros. Em seguida, Bakhtin colocará que a língua não é um sistema monológico, mas um fenômeno interacional. Assim, as palavras são dialógicas e do dialogismo depende o seu sentido. O discurso se constitui de outros discursos numa relação histórica, social e ideológica de interdependência. Nessas bases, surge a teoria da polifonia, segundo a qual o autor assume várias vozes em seu discurso, sendo que nenhuma se sobrepõe às demais.

Por seu lado, a psicanálise encara o sujeito como um efeito de linguagem, um ser dividido entre o consciente, o inconsciente e o outro; sujeito cuja integralidade pode ser recuperada pelo analista na e pela palavra durante a regressão. Desse modo, o Eu é descentrado, mas mantém a ilusão de centralidade, pois procura delimitar o outro e exercer a dominância controlando sua linguagem.

Para a AD, ainda segundo Brandão (1997), o sujeito constrói sua identidade na interação com o outro e o espaço dessa interação é o texto, onde se dá a unidade e o sentido. Para Pêcheux (*apud* BRANDÃO, 1997), o sentido das palavras é constituído num processo histórico, social e ideológico de formação discursiva do falante. O discurso é, então, um efeito

de sentido entre locutores posicionados em diferentes pontos de vista. O sujeito se coloca como fonte única do seu dizer, apagando as influências externas e explicitando seu pensamento por meio de um trabalho estratégico de seleção lingüística. Ele realiza, desse modo, um trabalho com a língua, mobilizando seus recursos expressivos de modo a adequá-la a si e a seus objetivos. Isso é possível, segundo Possenti (1993), porque a linguagem é parcialmente estruturante e parcialmente estruturada. Esse processo, que se verifica por meio de escolhas feitas pelo falante, deixa marcas de subjetividade na linguagem que se traduzem no discurso. A língua pode ser entendida, dessa forma, como um sistema de enunciação e de individuação do falante: é no discurso que o locutor se torna sujeito. Desse modo, o sujeito constitui a língua e é constituído por ela, na medida em que, ao apropriar-se dela, não o faz passivamente, mas realiza uma atividade de adaptação que é trabalho. A língua é aprendida e se estrutura na interação entre interlocutores. Obviamente, para que haja uma correta interpretação dos efeitos de sentido que constituem o discurso, é necessário que os falantes partilhem dos mesmos pressupostos, das mesmas referências. Por isso, segundo o autor, a língua é fruto de um processo cognitivo e comunicativo.

De acordo com Possenti (1993), cada falante é um ser constituído histórica e socialmente que está sempre sujeito às pressões da coletividade. A língua é construída pela sociedade num processo que é trabalho e no qual cada sujeito desempenha uma atividade individual. O resultado dessa atividade com e sobre a linguagem é avaliado socialmente e recebe um determinado valor. Pode-se dizer então, que a linguagem é o resultado da tensão entre o individual e o coletivo.

Para Possenti (1993), qualquer entidade maior que a frase já constitui discurso, sendo que este é único e necessariamente significativo. Aí se manifesta a subjetividade através do que chamamos estilo.

O objetivo da AD, de acordo com o autor, deve ser descobrir como e em quais circunstâncias se dá a atividade discursiva, como o discurso ganha uma determinada forma e um sentido, e como se depreende dele um sentido específico. Também é interesse do lingüista conhecer as variações de estilo que produzem efeitos de sentido determinados e que permitem analisar as diferentes facetas do sujeito do discurso. Em termos gerais, é na materialidade do discurso que se conhece o estilo, e é no interior do estilo que se mostra o sujeito.

Possenti (1993) chama a atenção, ainda, para o fato de que a identificação do estilo, assim como as análises estilísticas feitas pelos lingüistas, deve ter um teor diferente daquelas realizadas pelos críticos literários. Os lingüistas buscam depreender noções menos vagas e mais controláveis na análise estilística, tendo como base as concepções de língua. Desse

modo, o foco de suas análises será o instrumento de expressão, o material lingüístico e os recursos usados, tanto para a expressão do sujeito, como para compatibilizar a produção com os tempos e os fatores coercitivos envolvidos no processo.

Esse trabalho coloca alguns problemas aos lingüistas na medida em que exige deles certas definições como qual seja a natureza do sujeito, da enunciação, do discurso e do estilo. Na AD, Bakhtin é um dos principais nomes a teorizar sobre esse assunto.

Retomando Bakhtin, Possenti (1993) encara o sujeito como não-autônomo e não-assujeitado. Para ele, o sujeito se define através de uma ação diferenciada num espaço individual. Logicamente, ele sofrerá pressões neste processo: a presença do outro. Desse modo, o discurso configura-se como um todo formado por várias vozes, que tem uma constituição histórica e social, e que guarda em si espaços para a manifestação particular do sujeito. E porque sempre se dirige a um interlocutor, pressupõe uma atitude dialógica na qual, dos vários sentidos possíveis, um especificamente deve prevalecer. As possibilidades de escolha oferecidas pela língua na construção do enunciado não são “maneiras diferentes de dizer a mesma coisa”, mas cada uma produz um efeito específico em cada discurso (POSSENTI, 1993). Esse efeito de sentido deve, ainda, ser partilhado entre os falantes para que haja uma correta interpretação. Sobre esse aspecto, Riffaterre (1971, p. 131) coloca:

O conjunto da mensagem participa do estilo, mas são os efeitos que lhe dão estrutura. São os elementos marcados que permitem ao leitor [interlocutor] “reconhecer” um estilo e limitam a liberdade de decodificação: a estilística é, portanto, a parte da lingüística que estuda a percepção da mensagem.

Vemos assim, que é precisamente no espaço do sujeito que dialoga com o outro que se verifica o estilo. Por isso, Possenti (1993) diz que o estilo é a chave para a definição de uma personalidade em termos lingüísticos.

É interessante observar que isso se dá devido à característica da linguagem de não representar explicitamente o real: a língua não é dada, mas se constitui de forma descentralizada, de vários discursos na sociedade de falantes. Como os falantes são, eles mesmos, constituídos por discursos diversos, é previsível que seu próprio discurso apareça por vezes marcado pela ambigüidade e pela contradição. De qualquer forma, a construção do significado do enunciado (efeito de sentido) sempre será resultado da ação do falante, de uma atividade com e sobre a linguagem, visando à construção de uma realidade (ainda que relativa). Desse modo, o estilo deve ser buscado no resultado do trabalho com o material

lingüístico que o falante/sujeito faz para se significar explicitamente, sem, contudo, precisar ser explícito. O estilo mostra-se, então, como o lugar do sujeito no discurso.

Ora, todo texto – como materialidade da linguagem – traz em si um discurso. Sabemos pela AD que não há discurso sem sujeito, porque a língua precisa do enunciador para ser realizada: é necessário que alguém fale. Por seu lado, também não há sujeito sem ideologia, porque o sujeito é constituído social e historicamente. Mas esse sujeito não é sempre o mesmo em todas as situações: há posições-sujeito, que se traduzem em falas – ou vozes – diferentes segundo a posição que este ocupe em dado contexto. Depreende-se disso, então, que o sujeito em situação de discurso (uma das características do sujeito-autor) não coincide com o sujeito empírico. Em outras palavras, não se fala de indivíduo, mas de sujeito de um dizer: o primeiro é único, o segundo não. Assim, segundo Pfeiffer (1995, p. 46),

(...) não importa o sujeito empírico, mas o processo de dispersão deste que constrói uma ilusão de unidade passível de referencialidade. Neste sentido, vale mais, no que diz respeito a um texto, a rede significante que o constitui do que seu conteúdo significativo. Isso porque, se falamos na dispersão do sujeito e sua conseqüente falta de interesse em um autor real-empírico, também temos que falar da materialidade histórica do discurso que se encontra no significante. Os sentidos também estão dispersos, prontos para serem ditos de acordo com a rede de funções discursivas que se estabelece em um dado discurso. O sentido sempre pode ser outro – sendo recortado em sua possibilidade de formulação pelo interdiscurso (história). Assim é que sujeito e discurso estão em contínuo movimento, que fica marcado na materialidade histórica que, no nosso caso, é a língua – mais especificamente a sua forma significante. Fica claro, então, que não se está pensando em UM sujeito autor, mas na sua constituição dispersiva.

É por isso que muitos filósofos estruturalistas, como Barthes, num desdobramento dessa idéia, pregam o desaparecimento da figura do autor, considerando-o como um sujeito não real. Barthes (1988) chega a desconsiderar a existência de um autor e da sua individualidade no momento de analisar a obra. Para ele, há como que um apagamento das vozes que constituem o sujeito, uma perda de identidade, a morte do autor, por assim dizer, que desaparece na obra.

Pfeiffer (1995) coloca, ainda, como razão para o desaparecimento da figura do autor enquanto sujeito, a necessidade de “neutralidade do olhar” que ocorre em nossos dias, o que exige que o texto tenha “uma voz universal” e seja, por isso mesmo, desprovido de individualidade. Isso, segundo a autora, mostra o paradoxo no qual se insere o sujeito ao ocupar a posição de autor: “ao mesmo tempo em que ele tem que ser discernível, tem que ser universal, o que resulta na homogeneização e na higienização. O sujeito tem que se

presentificar como UNO, discreto, determinado, pois que se submete à determinação da língua” (Pfeiffer, 1995, p. 46).

Em resposta às teorias que anunciavam a morte do autor, Foucault (1992) no texto *O que é um autor?*, discute a questão da autoria historicamente constituída, e aponta para a relação existente entre autor e obra. Segundo ele, a obra é algo difícil de delimitar sem a noção de autoria por serem uma inerente à outra. Assim, o conhecimento do autor é fundamental para se falar de um texto: para se interpretar, é primordial conhecer “a maneira como o texto aponta para a figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (Foucault, 1992, p. 34).

Para ele, o autor não está morto, mas apenas “transposto a um anonimato transcendental”, numa espécie de deslocamento. Esse deslocamento deixa um espaço livre onde Foucault identifica as formas do discurso às quais denomina de função-autor: “Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse espaço deixa a descoberto” (Foucault, 1992, p. 41). Desse modo, entende-se que Foucault coloca a função-autor como uma das características da função-sujeito. Para muitos estudiosos, segundo Pfeiffer (1995), esse texto de Foucault é, na verdade, uma afirmação de que a autoria existe, ainda que restrita a obras e a discursividades.

Com a intenção de colocar o autor como algo além da obra, Orlandi (2007, p. 75) considera que a própria dimensão textual do dizer já é condição suficiente para a existência do autor:

Para Foucault, o princípio da autoria não vale para tudo nem de forma constante: há discursos [...] que precisam de quem os assine, mas, segundo Foucault, não de autores. Em meu trabalho desloquei essa noção de modo a considerar, à diferença de Foucault, que a própria unidade do texto é efeito discursivo que deriva do princípio da autoria. Dessa maneira, atribuímos um alcance maior e que especifica o princípio da autoria como necessário para qualquer discurso, colocando-o na origem da textualidade. Em outras palavras: um texto pode até não ter um autor específico, mas, pela função-autor, sempre se imputa uma autoria a ele.

Com isso, Orlandi (2007) estende a noção de autoria a qualquer texto, mesmo àqueles sem um nome de autor declarado. Segundo ela, a autoria é uma função enunciativa do sujeito (que é determinada pelo contexto) quando este está na situação de produtor de texto. Por isso, o peso da responsabilidade que cai sobre o autor. Nas palavras da autora:

Retomamos então Foucault: o princípio do autor limita o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu. É assim que pensamos a autoria como uma função discursiva: se o locutor se representa como eu no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse eu assume, a função discursiva autor é a função que esse eu assume enquanto produtor de linguagem, produtor de texto. Ele é, das dimensões do sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade – contexto sócio-histórico – e mais afetada pelas exigências de coerência, não contradição, responsabilidade, etc. (ORLANDI, 2007, p. 75).

Assim, entende-se que a autora toma o texto como base para a análise da configuração autoral. Ainda em Foucault (1992), vemos que a idéia de autor está intimamente ligada à de propriedade intelectual e à de responsabilidade: é, pois, uma noção que atinge as esferas do Direito. No âmbito da nossa pesquisa, esse aspecto da autoria é de extrema importância, uma vez que nos propomos a analisar textos que, devido às condições particulares em que foram produzidos e atribuídos a um autor consagrado, envolve questões de cunho jurídico, como o plágio, o pastiche e os direitos autorais.

Para encerrar essas considerações, tomemos mais uma vez Possenti (2003) que da mesma forma que Orlandi (2007), baseando-se em Foucault (1992), vai efetuar um deslocamento da noção de autoria. Segundo o autor, a autoria se caracteriza pela singularidade e por tomadas de posição do sujeito (então autor), de modo que não se pode encontrar o autor se não pelas marcas subjetivas inscritas no texto. Neste sentido, o discurso, mais uma vez, se mostra como estrutura e acontecimento, o lugar da instabilidade: instabilidade que provoca fissuras onde se mostra a voz do sujeito (neste caso, do sujeito-autor) através do que chamamos estilo. Corroborando essa tese, Barros (2003, p. 149) afirma que

Os sujeitos particulares textualizam, por assim dizer, o discurso, a partir de e em meio aos diversos outros discursos e outros sujeitos. O texto é o lugar dessa constituição do singular; o texto é o lugar onde se exercita a construção de uma identidade, em forma de um discurso, um conhecimento que se propõe, justamente porque o discurso pode ser entendido como estrutura e como acontecimento, simultaneamente.

Desse modo, tendo como base as idéias foucaultianas, Orlandi (2007) focaliza o texto como o local de encontro do sujeito e Possenti (2003) o coloca nas fissuras do dizer que estão inscritas no texto: o estilo. Será precisamente aí que descobriremos o autor.

É tomando essa concepção de autoria baseada no estilo e no discurso, e assumindo, por nossa parte, a posição de analista-leitor, que se discutem os textos psicografados por Chico Xavier e atribuídos a Olavo Bilac no livro *Parnaso de além-túmulo*. O trabalho leva em conta aspectos da forma, do conteúdo e dos efeitos de sentido nos poemas psicografados, e procura verificar a possibilidade de encaixe desses mesmos textos na obra do autor.

No capítulo que segue, traçamos algumas características biográficas dos envolvidos na produção dos textos psicografados: o médium mineiro Francisco Cândido Xavier e o poeta Olavo Bilac. O objetivo destes textos é mostrar as diferentes histórias pessoais que conformam as formações discursivas de ambos os sujeitos. Ao falar de Olavo Bilac, não nos limitamos a traçar um perfil biográfico, mas procuramos levantar dados referentes à sua fortuna crítica, fundamental para a apreciação de sua obra e para sua identificação como sujeito-autor, o que é crucial em nossas análises.

## 5. CHICO XAVIER X OLAVO BILAC

### 5.1 Chico Xavier, o médium

No Brasil, o expoente máximo da literatura espírita foi o mineiro Francisco Cândido Xavier, ou Chico Xavier, que deixou, ao falecer em 2002, o total de 412 livros e uma infinidade de cartas pessoais recebidos do mundo espiritual.

Chico Xavier nasceu Francisco de Paula Cândido, na cidade mineira de Pedro Leopoldo, em 1910. Filho do operário e vendedor de bilhetes de loteria João Cândido Xavier, e da dona-de-casa e lavadeira Maria João de Deus, Chico era apenas um dos nove filhos do casal.

Quando o menino tinha cinco anos de idade, sua mãe adoece repentinamente e vem a falecer. Antes de morrer, porém, ela e o marido, decidem distribuir os filhos entre parentes dispostos a criá-los. Chico passou a viver, a partir daí, com a madrinha, dona Rita de Cássia, e começou então a tortura do garoto, como nos informa Machado (1984, *apud* IBSEN, 2005, p. 27):

Na diáspora da família Xavier, Chico vai para a casa da madrinha, dona Maria Rita de Cássia, velha amiga de sua mãe. Ali começariam as atribulações do menino [...]. A qualquer pretexto, a vara de marmelo cantava no lombo do menino. Para pescoções, taponas e beliscões dispensavam-se pretextos. [...] um de seus caprichos consistia em enfiar garfos no ventre do garoto. O suplício durava horas.

A madrinha de Chico achava que ele estivesse com o diabo no corpo e, por isso, o tratava como o fariam os padres da Inquisição. Foi neste período de sua vida que o futuro médium começou a ver o espírito de sua mãe, que o consolava e dizia para ter paciência. Nas palavras do médium:

No quintal da casa em que eu morava, via freqüentemente minha mãe desencarnada em 1915 e outros Espíritos, mas as pessoas que me cercavam então não conseguiam compreender minhas visões e notícias e acreditavam francamente que eu estivesse mentindo ou que estivesse sob perturbação mental. (*apud* BARBOSA, 1997, p. 26-27).

Em 1917, João Cândido decidiu casar-se novamente. Uma das primeiras providências da nova esposa, dona Cidália, foi trazer de volta à casa paterna todos os filhos de João Cândido<sup>5</sup>. Foi assim que Chico, então com sete anos, ganhou uma nova mãe.

Uma vez reunida a família, dona Cidália resolveu colocar os enteados na escola. Dada a miséria em que viviam, esse era um problema a mais. Foi então que tiveram a idéia de cultivar e vender verduras. Com o dinheiro arrecadado com o trabalho, no início de 1919, Chico Xavier e seus irmãos puderam começar a freqüentar as aulas no Grupo Escolar São José. “Não foi aluno brilhante, chegando a repetir o quarto ano primário. [...] Muitas vezes, durante as aulas, Chico ouvia vozes de espíritos, ou sentia mãos sobre as suas, guiando os movimentos na escrita, sem que os demais alunos percebessem” (MACHADO, 1984, *apud* IBSEN, 2005, p. 30).

O pai de Chico pensou em interná-lo num hospício, mas dona Cidália interveio. Resolveram que o melhor a fazer era confiá-lo ao padre Sebastião Scarzelli, então pároco de Pedro Leopoldo. O sacerdote, após ouvir o caso e conversar com o menino, considerou tudo aquilo como fantasias da idade, e sugeriu a João Cândido que afastasse Chico de livros e jornais que deviam estar impressionando o garoto. Além disso, Chico devia participar de novenas, rezar 1000 ave-marias e acompanhar as procissões com uma pedra de 15kg amarrada na cabeça (SOUTO MAIOR, 2004, p. 27). Após mais essa série de torturas que, pelo menos, o livraram do sanatório, Chico, ainda por conselho do padre, devia começar a trabalhar: talvez o trabalho duro refrescasse a cabeça o menino. Foi então que “com nove anos, Chico começou a trabalhar como tecelão. Entrava às 3h da tarde, saía à 1h da manhã, dormia até as 6h, ia para a escola, saía às 11h, almoçava, dormia uma hora depois do almoço, entrava de novo na fábrica”. (SOUTO MAIOR, 2004, p. 27). Essa rotina apertada de trabalho não impediu que Chico terminasse o curso primário em 1923. Depois disso, sua professora, dona Rosária Laranjeira, quis levá-lo a Belo Horizonte para que continuasse seus estudos. O pai, contudo, não permitiu: o dinheiro que Chico ganhava era indispensável para ajudar a manter a casa. Foi assim que Chico Xavier abandonou os estudos e passou a dedicar-se integralmente ao trabalho. Em 1925, ingressou no comércio, primeiramente como servente de cozinha em um bar e, depois, em um armazém. Em ambos trabalhava cerca de 13 horas por dia.

Mas a rotina fatigante não afastara as assombrações de Chico. Em 1927, quando tinha já 17 anos, sua irmã caçula, Maria da Conceição, ficou seriamente enferma, com acessos

---

<sup>5</sup> João Cândido teve com dona Cidália mais seis filhos, somando 15 no total.

de loucura. Nem padre, nem médicos souberam tratar o caso. Foi então que João Cândido resolveu pedir auxílio a um casal de amigos espíritas, Carmem e José Perácio, residentes em Curvelo, cidade a 100km de Pedro Leopoldo. Segundo eles, aquele era um caso de obsessão:

Pela manhã, em 7 de maio de 1927, o casal atacou com passes e rezas a doença: um “espírito obsessivo”. Chico acompanhou o ritual e participou, assim, de sua primeira experiência no espiritismo. Nesse dia, recebeu de José Hermínio Perácio explicações sobre os fantasmas que o cercavam desde menino, foi apresentado ao *Evangelho Segundo o Espiritismo* e a *O Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, e conheceu uma palavra-chave: mediunidade. (SOUTO MAIOR, 2004, p. 31).

Com o tratamento, a irmã melhorou e, pouco a pouco, curou-se completamente. Depois desse episódio, Chico passou a se interessar pelo espiritismo, abandonou a Igreja e, junto com familiares, fundou o primeiro centro espírita da cidade. Foi ali que, aos 17 anos, recebeu as primeiras comunicações espirituais por meio da escrita. É interessante observar que, no início, as mensagens não vinham assinadas:

Todo aprendizado é um exercício de paciência e humildade. Chico sentiu isso quando as mensagens psicografadas começaram a se amoldar. O exercício era extenuante. O médium tinha de se amoldar, digamos, às mãos dos espíritos. Pior do que carregar pedra. Chico sentia como se um cinto de ferro fosse lhe comprimindo a cabeça aos poucos. O braço parecia se mineralizar, virar barra de ferro, pesado, mas arrastado por uma força muito grande. Ficava extenuado. O estado psicológico oscilava entre extremos de bom e mau humor. Haveria intervenção do subconsciente do médium nas mensagens recebidas? É possível. Tanto assim que, durante os quatro anos que durou a aprendizagem, os espíritos não assinavam as mensagens. (MACHADO, 1984, *apud* IBSEN, 2005, p. 37).

À medida que ia se desenvolvendo na psicografia, os textos se multiplicavam. O alto conteúdo moral das mensagens fez, então, com que Chico sentisse a necessidade de publicá-las:

Mas publicá-las com o nome de quem? O médium sentia escrúpulos. Afinal, não se tratava de obras suas. Em conversa com o irmão José Cândido, e alguns amigos de Pedro Leopoldo, estes mostraram-se favoráveis à publicação. Mas, para dissipar as dúvidas, resolveram escrever para o *Aurora*, um jornal espírita do Rio de Janeiro, expondo o problema. Assinar ou não assinar? Inácio Bittencourt, diretor da publicação, respondeu que não via nenhum inconveniente em publicar aquelas páginas com o nome do médium. Ninguém poderia afirmar se eram ou não de Chico. Foi a partir daí que o nome F. Xavier (como Chico assinava) começou a figurar em várias publicações, assinando, sobretudo, poesia. Seus trabalhos apareciam no *Jornal das Moças* e no Suplemento Literário de *O Jornal*, ambos do Rio de Janeiro, e no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, editado em Portugal. (MACHADO, 1984, *apud* IBSEN, 2005, p. 40).

Nesse tempo, o médium colocou no papel um soneto intitulado *Nossa Senhora da Amargura*, cuja autora não se identificara. O poema foi publicado em Lisboa, no *Almanaque de Lembranças*, no ano de 1931, e lhe valeu uma carta elogiosa da redação do periódico. Anos depois, o médium viria a saber, por meio de seu guia, que a autora do soneto era a poetisa Auta de Souza. Chico comentaria então: “Recebi elogios por um trabalho que não me pertencia”. (MACHADO, 1984, *apud* IBSEN, 2005, p. 41).

Vemos que, desde o início de sua carreira como médium psicógrafo, Chico Xavier viu-se às voltas com o problema da autoria dos textos que recebia. Com apenas o primário completo, vivendo em uma pequenina cidade do interior de Minas e às voltas com o trabalho pesado que lhe tomava todo o tempo, o médium se sabia incapaz de produzir, por ele mesmo, os textos que colocava no papel. À medida que se aperfeiçoavam seus dons mediúnicos, os autores espirituais passaram a assinar os textos.

Em 1932, várias poesias psicografadas e devidamente assinadas por eminentes autores brasileiros e portugueses, foram reunidas em livro, o qual foi editado e publicado pela Federação Espírita Brasileira, com o título de *Parnaso de além-túmulo*. Foi o início da produção editorial de Chico, que alcançaria, até o fim de sua vida, o total de 412 títulos, entre eles vários *best-sellers*, tendo alguns tiragem superior aos dos próprios autores em vida. A publicação de *Parnaso de além-túmulo* foi, também, o início da polêmica em torno do médium.

Em sua primeira edição, de 1932, o livro *Parnaso de além-túmulo* era formado por um conjunto de 59 poemas atribuídos a 14 poetas já falecidos, brasileiros e portugueses. Nas edições seguintes, foram acrescentadas novas composições e novos poetas, até que, a partir da 6ª edição, de 1955, o livro estabilizou-se com 259 poemas atribuídos a 56 autores (ROCHA, 2001).

A publicação do livro causou enorme alarde no meio literário brasileiro nas décadas de 30 e 40 pelo seu ineditismo: um trabalho de alto nível literário escrito por um homem humilde, que atribuía a autoria da obra aos espíritos que assinavam os textos. Souto Maior (2004, p. 46), biógrafo de Chico Xavier, comenta que

A coletânea de 59 poemas assinados por defuntos ilustres chegou às livrarias em 1932 e provocou alvoroço. Os céticos enfrentavam dilemas. Se os versos foram criados mesmo pelo jovem de Pedro Leopoldo, por que ele não assumia a autoria? Por que trocava a possível consagração como poeta de talento ou como imitador genial pela inevitável suspeita de ser um impostor, um mentiroso?

O escritor Zeferino Brasil, integrante da Academia Rio-grandense de Letras, traduziu a perplexidade geral numa crônica publicada no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre: “Ou os poemas em apreço são de fato dos autores citados e foram realmente transmitidos do além ao médium, ou o Sr. Francisco Cândido Xavier é um poeta extraordinário, capaz de imitar os maiores gênios da poesia universal”. Os mais desconfiados folheavam o Parnaso de Além-Túmulo e arriscavam palpites psicanalíticos sobre o autor. O matuto, leitor compulsivo, dono de memória prodigiosa, incorporava o estilo dos poetas inconscientemente. Os versos vinham de seu subconsciente. Chico deveria ser estudado como um caso de esquizofrenia. Outros, menos freudianos, defendiam uma tese simples e direta: o livro era pura jogada de marketing. Francisco Cândido Xavier queria chamar a atenção. Em breve, ele convocaria a imprensa mineira, estufaria o peito e revelaria: “Estes poemas foram escritos por mim mesmo. Sou poeta”. O dia da confissão demorava a chegar. O autor não só insistia em renegar o mérito dos versos como dispensava o dinheiro arrecadado com a publicação. Reverteu todos os direitos autorais para a Federação Espírita Brasileira, responsável pelo lançamento da coletânea, e começou a repetir o bordão que o acompanharia nas seis décadas seguintes: “O livro não é meu. É dos espíritos”.

Nota-se que foram o componente literário e a questão da autoria, os principais elementos responsáveis pela polêmica causada pelo livro. Os poemas teriam sido, de fato, criados pelos poetas que os assinaram? Em meio à polêmica, Humberto de Campos, então membro da Academia Brasileira de Letras, e um dos mais importantes escritores e jornalistas da época, escreveu um artigo no *Diário Carioca*, em 10 de julho de 1932, no qual declarou identificar nos versos escritos por Chico Xavier os estilos dos respectivos autores espirituais. Segundo o autor, “sente-se, ao ler cada um dos autores que veio do outro mundo para cantar neste instante, a inclinação do senhor Francisco Cândido Xavier para escrever *a la manière de* ou para traduzir o que aqueles altos espíritos soprarem ao seu ouvido” (1932, *apud* SOUTO MAIOR, 2004, p. 48). Para outros críticos, porém, os textos psicografados não conseguiam passar pelo crivo de uma análise literária bem feita. Neste sentido, o crítico literário Osório Borba, a pedido do *Diário de Minas*, escreveu:

A conclusão de minha perícia é totalmente negativa [...]. As pessoas que se impressionam pela “semelhança” dos escritos “mediúnicos” de Chico Xavier com os deixados pelos seus indigitados autores, ou são inteiramente leigas sem maior discernimento em matéria de literatura, ou deixaram-se levar ligeiramente por uma primeira impressão. Se examinarem corretamente a literatura psicográfica, verão que tal semelhança é de pastiche, mais precisamente, de caricatura. O pensamento das psicografias [de Chico Xavier] é absolutamente indigno do pensamento dos autores a quem são imputados, e a forma em geral e a técnica poética, ainda piores. E há inúmeros casos de paródia e repetição de temas, frases inteiras, versos, além dos plágios. (BORBA, 1958).

Como se vê, muitas vozes de relevo se levantaram pró e contra a psicografia do médium de Pedro Leopoldo. O fato é que Chico não dispunha de formação educacional que

facilitasse a criação de uma obra do vulto de *Parnaso*. Rocha (2001, p. 187) descreve o médium como um homem simples, que

(...) 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.

Não havia tempo, nem espaço para a Literatura na vida do médium, que sempre vivera na pobreza, e desde cedo se habituara ao trabalho árduo para ajudar a família numerosa. Então, como explicar o fenômeno Chico Xavier? Pastiche<sup>6</sup>? Plágio? Mistificação? Ou realidade? Nem todos estão de acordo com a teoria do pastiche: para Teixeira (1944, *apud* TIMPONI, 1978, pp. 314-315),

No caso vertente não se pode admitir, como explicação o “pastiche” literário; uma maravilhosa capacidade de imitação do estilo. Tão-pouco sumarizar a interpretação em simples caso de fraude ou mistificação, por prévia elaboração de composições literárias simuladamente escritas de momento como se então recebidas, ou simples reprodução por memória, de trabalhos alheios adrede e meditadamente redigidos. Tais argumentos são por demais elementares e insubsistentes e só podem ser esposados por quem jamais viu como Chico Xavier os elabora e em que condições os escreve. [...]

Fazer “pastiche”, imitar o estilo de prosadores e poetas “à la manière de” depende de pendor e jeito especiais, exige prévia e diuturna leitura dos autores a imitar; paciente esforço de elaboração, de retoques, de policiamento da produção conseguida e isto em tentativas que demandam tempo.

Fazê-lo, como Chico Xavier o costuma, de improviso, numa elaboração e redação instantâneas, sem segundos sequer de meditação para coordenar idéias, passando em sucessão ininterrupta da prosa ao verso, da página de ficção para a de filosofia, ou moral; trasladando a composição para o papel em escrita manual vertiginosa que qualquer não consegue em trabalho de cópia ou quando reproduz um assunto que tenha de cor – é alguma coisa de inexplicável, que não está ao alcance de qualquer imitador de estilos ou amadores de contrafação literária.

Mas, vá que tal maravilha seja admissível: imita-se o estilo; a técnica do verso; o rimário preferido; o meneio da frase; a escolha do vocabulário; a feição e natureza das imagens. Mas, e as manifestações de cultura, de erudição, nos mais diversos assuntos, que o contexto revela? Também isso se pode imitar, improvisar?

Como explicar, dentro da imitação do estilo, as citações certas e adequadas de datas e fatos históricos; de acontecimentos e personalidades; os apropósitos 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 progressos, devidamente meditados? Tudo isso é passível de imitação, de improvisação?

Improvisar cultura, erudição, conhecimento, é crer em “ciência infusa”; é admitir sabedoria de “geração espontânea”; é conceber erudição congênita ou hereditária. Não. O subconsciente recebe, registra, acumula e reproduz, fiel ou deformado, mas

<sup>6</sup> Pasticho [fr. *pastiche*]: “obra literária ou artística em que se imita grosseiramente o estilo de outros escritores, pintores, músicos, etc”. (LAROUSSE, 2001).

somente o que passou pela porta crítica da consciência. Não cria do nada. Conhecimento não se improvisa; adquire-se.

O problema da autoria dos textos psicografados, porém, não abandonaria o médium por muito tempo, e dariam azo a questões de ordem jurídica, cujo auge seria o caso, já citado, de Humberto de Campos, em 1944. Desse modo, o estudo da questão da literatura psicográfica mostra-se relevante, tanto para a Teoria da Literatura (sobretudo no que diz respeito ao pastiche, ao plágio e à teoria da tradução), e, em nosso caso, também para a AD, ao abordarmos a questão da autoria, do sujeito e do discurso nesse tipo de texto. Em todos os casos, esse tema, como já se viu, é de particular interesse, sobretudo para o Direito contemporâneo.

Mas, fazer um estudo estilístico-discursivo de um texto psicografado requer algumas considerações particulares, uma vez que esse tipo de texto apresenta peculiaridades referentes ao seu processo de criação e à (suposta) autoria. Dois pontos principais devem ser levados em conta, como assinala Rocha (2001), ao se analisar esse tipo de literatura: os pressupostos literários inerentes à obra e o contexto de produção. Ainda segundo o autor, o emaranhado de estilos literários diferentes presentes no *Parnaso de além-túmulo* (sendo que cada estilo corresponde a uma individualidade autoral), serve de prova de identidade dos autores. Segundo ele, esse seria o objetivo geral do livro: provar a existência da vida após a morte:

[...] o problema da vida após a morte [...] 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 escritor, poderiam ser identificadas com as originais e, neste caso, ganhariam o estatuto de documento atestando a continuidade da vida dos poetas. (ROCHA, 2001, p. 187).

Isso coincidiria com o discurso da filosofia Kardecista, que, criada na atmosfera positivista do século XIX, procura estudar e provar de modo racional os fenômenos até então legados ao irracional e ao sobrenatural. Corroboraria na “prova” o fato de serem os textos colocados no papel por uma pessoa cuja educação escolar não fosse suficiente para realizar obra semelhante por sua própria conta (ROCHA, 2001).

Sobre o médium e o contexto de produção, o autor chama a atenção para a velocidade em que os textos são escritos e a relativa consciência de Chico ao escrevê-los:

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 minuto; 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”. 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 (ROCHA, 2001, pp. 202-203).

São essas características que particularizam a produção da literatura mediúnica, e permitem a Chico Xavier afirmar, sem receios, que a autoria dos textos pertence a individualidades que não ele. Numa atitude coerente com esse posicionamento, os direitos autorais dos livros são sempre revertidos para a editora ou doados para instituições de caridade (ROCHA, 2001).

## **5.2 Olavo Bilac, o poeta**

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac viveu em uma época conturbada no Brasil e no mundo. Em 1865, quando nasceu o poeta, o Brasil estava em guerra contra o Paraguai. Aí estava seu pai, Brás Martins dos Guimarães Bilac que, com a patente de major, exercia a função de médico cirurgião do exército nos campos de batalha (JORGE, 2007). Homem de espírito severo e nacionalista, Martins Bilac se havia oferecido para trabalhar gratuitamente como voluntário nas campanhas brasileiras no sul. Segundo Carvalho (1942), a severidade do pai e a atmosfera militarista em que nasceu o poeta serão decisivas na formação de Bilac, marcando-o por uma postura de certa forma contraditória ao longo da vida: se, por um lado, as histórias de guerra contada pelos veteranos (incluindo seu pai) que o fascinavam, ajudarão a formar suas idéias patrióticas e militaristas, por outro, seu caráter boêmio (que não era aceito pelos rigores paternos) o tornará crítico em relação às autoridades.

Desde a infância, Olavo Bilac foi aluno brilhante. Jorge (2007) comenta que, no colégio onde estudava, o garoto participava de um parlamento mirim, no qual eram discutidas “desde questões metafísicas até regras de gramática” (p. 35). Criança inteligente e sonhadora, sempre questionará a pedagogia da tortura praticada pelos professores de então, chegando mesmo a comparar os sofrimentos e injustiças de que ele e seus colegas eram vítimas na escola, com os sofrimentos vividos pelos escravos negros.

Mas o tempo passa. Terminados os estudos básicos, com 15 anos apenas, Bilac foi matriculado no curso de Medicina na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, por imposição do pai, que desejava que o rapaz continuasse a tradição médica da família. Por esse

tempo, começa a despontar o gosto de Olavo pela literatura e, com ele, o seu caráter boêmio. Em sua biografia do poeta, Jorge (2007, p. 44) diz que Bilac

Não tem dificuldades para progredir nos estudos de Medicina, porém o micróbio da literatura já atacou o seu sangue. Sente mais prazer em conversar sobre Théophile Gautier, Baudelaire, Laconte de Lisle, Alfred Musset, Théodore de Banville, do que tecer considerações a respeito da fisiologia do trato digestivo.

Nessa época (1883), Olavo publica no jornal da faculdade, a *Gazeta Acadêmica*, o seu primeiro soneto, *Manhã de maio*. Por intermédio do colega de faculdade Anastácio Viana, cujo pai é dono do jornal a *Gazeta de Sapucaia*, Bilac passa a colaborar neste pequeno jornal do interior. Seu pai, cada vez mais escandalizado, decide colocar fim à boemia do filho, exigindo-lhe que se endireitasse. Mas o rapaz desobedece ao pai e abandona a Medicina, aos 19 anos, já no quarto ano do curso. Tentou, então, a Faculdade de Direito de São Paulo. Nesta cidade, afastado da família e da noiva que ficaram no Rio de Janeiro, entrega-se de vez à boemia, freqüentando assiduamente os saraus literários muito em voga na época (Jorge, 2007). Por fim, desesperado, sobretudo pela distância da noiva, abandona o Direito no final do primeiro ano e retorna ao Rio. É nessa época, conforme nos informa Jorge (2007), que seu pai, furioso e desiludido com a vida desregrada e a irreverência de Bilac, e, sobretudo, com o seu gosto pela literatura, resolve expulsá-lo de casa. Depois desse fato, a boemia constante e, agora, a instabilidade financeira do rapaz, fazem com que Alberto de Oliveira, irmão da noiva de Bilac e seu colega de literatura, proíba o casamento do poeta com sua irmã Amélia de Oliveira. Desencantado, o poeta nunca se casaria em sua vida.

Fora de casa e entregue à própria sorte, o jovem iniciou então sua carreira de jornalista e passou a dedicar-se à literatura. Começou trabalhando no jornal *A Cidade do Rio*, onde conheceu José do Patrocínio e, com ele, tornou-se abolicionista. Neste jornal, em 1884, com apenas 19 anos, publicou o soneto *A Sesta de Nero*, seu primeiro poema dirigido ao grande público, e que lhe rendeu elogios de Machado de Assis. Mas a fama começou mesmo, entre os escritores brasileiros, com a publicação do livro *Poesias*, em 1888, ano da Abolição dos escravos. Em 1890 foi indicado para a função de correspondente do jornal brasileiro em Paris. De volta no ano seguinte, começou a escrever o romance *O esqueleto*, em colaboração com Pardal Mallet. A obra também foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, em forma de folhetins e assinada com o pseudônimo de Vítor Leal (JORGE, 2007).

Segundo Jorge (2007), Olavo Bilac foi um jornalista político bastante crítico nos começos da República, e, por isso, foi perseguido por Floriano Peixoto, tendo que fugir para

Minas Gerais. Mas, ao voltar ao Rio, foi preso e levado à fortaleza de Laje, vindo a ser solto pouco tempo depois.

Em 1898, após a saída de Floriano Peixoto do poder, Bilac foi empossado no cargo de inspetor escolar do Distrito Federal, no qual se aposentou, pouco antes de falecer. Foi delegado em conferências diplomáticas e, em 1907, secretário do prefeito do Distrito Federal. Foi, também, um dos fundadores da Liga da Defesa Nacional em 1916, na qual ocupou o cargo de secretário-geral; lutou pelo serviço militar obrigatório, que considerava uma forma de combater o analfabetismo (JORGE, 2007).

Membro fundador da Academia Brasileira de Letras, Bilac criou a cadeira número 15, cujo patrono é Gonçalves Dias.

Olavo Bilac morreu do coração aos 53 anos, no final da Primeira Guerra Mundial, no dia 28 de Dezembro de 1918, no Rio de Janeiro. Entre as suas obras-primas podem-se citar o famoso soneto em que o poeta se refere à língua portuguesa como *A última flor do Lácio*, e *Nel mezzo del camin*. Sua obra poética consta de *Poesias*, lançada em 1888 com os poemas que, de acordo Carvalho (1942), comportam a primeira parte da primeira fase de sua poesia: *Panópias*, *Via-Láctea* e *Sarças de Fogo*. Em 1902, *Poesias* é relançado em sua versão definitiva, passando a conter, também, os poemas da *Alma Inquieta*, *As Viagens* e *O Caçador de Esmeraldas*. Em 1904 é lançado o livro *Poesias Infantis*, e, em 1919, postumamente, portanto, os poemas que compõem *Tarde*, a segunda fase de sua obra. (GUERRA, [1957?]).

Em 1935, através da paranormalidade do médium mineiro Chico Xavier, é escrito um conjunto de 10 sonetos, todos atribuídos ao poeta Olavo Bilac. Esses poemas, juntamente com os de outros 55 autores, formariam a edição final do livro *Parnaso de além-túmulo*, o primeiro da longa série psicografada por Chico Xavier.

### 5.2.1 A poesia bilaquiana

Olavo Bilac teve toda a sua carreira dedicada às letras: além de poemas líricos e versos infantis, escreveu livros didáticos, crônicas, textos publicitários, foi tradutor e organizador de antologias escolares.

É como poeta, contudo, que Bilac se imortalizou, tendo sido, no seu tempo, um dos mais populares do país, a ponto de ser eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros pela revista *Fon-Fon*, em 1907 (CARVALHO, 1942).

Segundo Magalhães Júnior (1978), na adolescência, Olavo fora bastante influenciado pelos poetas franceses e portugueses dos séculos XVI e XVII, sendo que suas primeiras poesias já revelaram a emoção e a sensualidade características daquele período. O poeta encontrara naquelas leituras, ainda em tenra idade, o que sua alma inquieta e sonhadora necessitava para se desenvolver plenamente. Mas não só as leituras o influenciaram: os rigores paternos e dos mestres das escolas em que estudou também marcaram profundamente o poeta, e ajudaram a criar as bases do que seria a primeira fase de sua poética. Neste tempo, o autor se apresentará humano, atento à realidade imediata e às paixões materiais, bem condizente com a sua boemia. Bilac nos apresenta um amor físico e, ao mesmo tempo, mental; um jogo de imagens e antíteses que se completam na construção dos sentidos. Em seu ensaio sobre o poeta, Lima (1980, p. 8) comenta que

Antes dos 15 anos [Bilac] já se ensaiava nas letras, com versinhos que o seu rude mestre Cônego Belmonte, impiedosamente, criticava ou destruía, o que não deixou de valer, ao contrário do que sucedeu com Machado de Assis, para um mal-entendido constante entre o poeta e as coisas religiosas. Sua poesia, especialmente na primeira fase, seria a exploração da seiva bem humana, bem telúrica, girando toda em torno do Amor, no mundo dos sentimentos e das formas materiais. Tanto um mundo como outro, entretanto, marcados por uma rigorosa polaridade. No mundo do Amor, a polaridade do Amor platônico e o Amor físico; no mundo das formas, a antítese entre as estrelas e as árvores, as formas mais remotas e as formas mais próximas. O mundo sideral e o mundo vegetal, no plano das coisas inanimadas; o mundo do amor mais puro e da sensualidade mais ardente, no plano das coisas animadas – eis os pontos cardeais da vida e da poética desse vulto primacial da geração de 1890. Tudo dominado pela paixão da beleza ideal, da beleza helênica, da busca incessante de uma perfeição de formas, imutável e absoluta.

Os moldes da escola parnasiana funcionaram como um freio aos disparates da juventude do poeta, que já não desejava os excessos do Romantismo, mas que não abandonou o sentimento. Bilac será lírico, mas de um lirismo comedido; será épico, mas consciente; no fim da vida, será filosófico e passará a questionar a própria vida. Para Magalhães Júnior [1988, p. 235],

A obra de Bilac é a de um parnasiano fortemente influenciado pelos modelos franceses, sobretudo por Théophile Gautier [...] e Leconte de Lisle e seu seguidor, José Maria Heredia – devotos do virtuosismo formal, da arte pela arte, da técnica perfeita, da rima rara, da ourivesaria poética. E se tornou poeta quando era mais intensa a reação às facilidades do Romantismo, à simples espontaneidade sentimental e lírica. Eram os poetas da razão, contra os poetas do coração, erguendo contra o Romantismo a aparência de perfeição dos versos cinzelados, num crescendo que, segundo a expressão do crítico francês Gaeton Picon, fazia terminar cada soneto com uma explosão de fogo de artifício ou com um golpe de gongo, sonoro e vibrante. Contudo, Bilac andou também nas águas de Baudelaire – ponte entre o Parnasianismo e o Simbolismo –, a quem parafraseou, e na parte final de

sua obra, os versos de *Tarde*, já se apresentava mais liberto do rigoroso espartilho parnasiano.

A busca da perfeição formal em seus poemas pode até ser vista como uma antítese da vida do poeta, sempre ligada à boemia: Bilac vivia nos versos a disciplina que não vivia na realidade. Talvez por ter uma vida de romântico, sendo, por isso, sempre reprochado pelo pai e pelos professores, Olavo acabou tendo certa aversão (inconsciente?) ao que o Romantismo pregava e, dessa maneira, adotasse a nova escola francesa como molde de seus versos. Pode-se então dizer que o discurso do pai – e da sociedade em geral –, autoritário, disciplinador, foi canalizado pelo autor, refletindo-se na forma de seu texto, mas não se materializando na prática, como conduta de vida. No fundo, Bilac era boêmio e, como tal, avesso a regras. De fato, o poeta ficou conhecido pelo seu humor fino, pelo sarcasmo de suas crônicas, nas quais atacava dois dos pilares do autoritarismo e da sociedade: o governo e a Igreja.

É interessante observar que essa característica psicológica de Olavo Bilac (que nada mais é do que a sua formação discursiva), foi transportada para seu texto e constitui parte do que podemos chamar de estilo bilaquiano. Encontramos em Bilac o amor sensual e o romântico, o patriota e o revolucionário, o devoto e o crítico. Assim, sua voz não é homogênea: Bilac apresenta-se com uma pluralidade de vozes que faz da sua poesia algo singular para o Parnasianismo. Bilac foi épico e também foi lírico; foi parnasiano, mas não só isso. Como bem coloca Barbosa [198-], Bilac vai além do Parnasianismo, apresentando

Uma poesia sem idade [...] Acima das escolas literárias, ela permanece palpitante e gloriosa, varrendo os tempos, porque conhece o rumo da eternidade. Bilac tem versos de sabor clássico, embora de feição nova, que Camões não estranharia [...]. Ora se faz harmônico e suave de tal modo que Casimiro e seus coevos haveriam de aplaudi-lo [...]. Os simbolistas que tanto esbravejavam contra os parnasianos detinham-se indecisos diante de Bilac, onde a forma, a inspiração, o tema, tudo parecia pertencer a todos.

É, como vemos, um autor polifônico e, por isso mesmo, único. Assim, pode-se dizer que, se por um lado Bilac sofre influencia dos modelos franceses na escrita de seu texto, por outro, serão os discursos e contradiscursos que constituem Bilac como sujeito, que criarão o estilo do poeta como o sujeito-autor que conhecemos.

A obra poética de Bilac é dividida pela crítica em duas fases: uma lírica, que nos mostra claramente o poeta-homem; e uma filosófica, histórica, que, de modo velado, nos dá a conhecer o poeta erudito. À primeira fase pertence *Poesias*, de 1888; à segunda, pertence *Tarde*, livro póstumo, de 1919 (GUERRA, [1957?]).

### 5.2.2 Bilac lírico e épico: primeira fase

Em 1887, um ano antes da publicação de *Poesias*, Bilac conheceu Amélia de Oliveira, irmã do seu amigo Alberto de Oliveira. Os jovens enamoraram-se e ficaram noivos. Mas o noivado durou pouco: Alberto proibiu o casamento devido às más condições financeiras e à boemia de Bilac. Com isso, conforme Lima (1980, p. 9), “ganhou a nossa poesia uma ‘inspiradora’, uma ‘Beatriz’, que até os últimos momentos da vida do velho solteirão ia ser um dos pólos do seu lirismo amoroso”. Talvez tenha, de fato, nascido aí a lírica bilaquiana, sem os excessos românticos, mas, por outro lado, sem a frieza e a falta de conteúdo do Parnasianismo canônico<sup>7</sup>. Ainda Lima (1980, p. 8): “Como poeta, [Bilac] revela inspiração e sensibilidade, sem, aliás, descair na tristeza dos líricos brasileiros: sabia expandir a sua paixão com sobriedade, sem o sentimentalismo plangente, mas nem sempre sincero, dos românticos”.

Mais tarde, as controvérsias com o Marechal-de-Ferro fizeram-no se exilar em Minas Gerais, onde conheceu e travou amizade com Afonso Arinos. Essa experiência o transformou profundamente: ao conhecer o Brasil do interior, o poeta se apaixonou por sua terra. O contato com o sertão, com a tradição nacional, desperta em Bilac o senso nacionalista, e dá origem ao que seria a sua veia patriótica (LIMA, 1980). Esse período de sua vida reforçará em Bilac o crítico severo das autoridades então no governo.

Desse modo, segundo Oliveira (2006), a obra de Olavo Bilac se apresenta, principalmente na primeira fase, marcada pelo tom satírico que o caracterizou aos olhos do

---

<sup>7</sup> A proibição de casar-se com Amélia de Oliveira marcou profundamente o poeta. De fato, ambos, Bilac e Amélia, permaneceram solteiros por toda a vida, vivendo o sofrimento da separação ocorrida na juventude. O poeta chegou a dedicar vários de seus poemas à ex-noiva, e a considerava como sua “viúva”. Este amor, como conta Jorge (2007, pp. 317-318), durou até a morte dos amantes:

Logo que Bilac fechou os olhos, Amélia de Oliveira confeccionou uma pequenina almofada. E encheu este mimo com seus negros cabelos de moça. Aí, nesta delicada almofada, o poeta repousou a sua cabeça. Na época do noivado, ambos tinham prometido, um ao outro, derramar o sobrevivente, no corpo do que primeiro abandonasse a vida, um vidro de extrato ‘Vitória-essência’. Amélia cumpriu a promessa. E o cadáver de Olavo foi perfumado pelas mãos daquela que com o seu amor e o seu incomparável devotamento, também lhe perfumara a mocidade. No velório, destacava-se uma imponente coroa de saudades roxas, da qual pendia uma fita branca, sem a menor inscrição. Alguém comentou: – Esta coroa é a que mais fala, pelo seu silêncio. Augusto Maurício, amigo do poeta, disse: – Havia na mudez daquelas flores todo um coração dilacerado, todo um grito de angústia, a rivescência de um grande amor que nunca chegou à plenitude, mas que nem o tempo, que tudo destrói e mata, teve o poder de matar e destruir...

De 1918 (ano em que foi sepultado o poeta), até 1945, por quase 30 anos, a sepultura de Olavo Bilac, no cemitério de São João Batista, recebeu todas as semanas uma visitante [...]: Amélia de Oliveira. Ela, à semelhança de quem segue um ritual, sempre cobria o túmulo com rosas vermelhas e ali permanecia horas e horas seguidas. Mesmo quando já se aproximava dos 80 anos [...], isto não a impedia de proceder desse modo, de espalhar sobre a lousa as flores esplêndidas, da cor do sangue, flores que eram o símbolo de um profundo, de um imperecível amor ardente. (p. 322).

Como se vê, Bilac viveu na realidade o mais típico amor Romântico, e isso, por certo, não deixaria de ecoar em seus poemas.

público. De acordo com o crítico, embora tenha convivido com políticos e desempenhado funções públicas, Bilac desconfiava da classe política e sempre tinha uma atitude crítica em relação às autoridades. Pode-se identificar aí mais uma característica do poeta. Por isso, para o autor, a crítica normalmente vê Bilac como um poeta retórico, e se esquece de seu aspecto lírico, que encerra poemas de rara beleza.

Bilac, ainda de acordo com o autor, foi um poeta que sabia usar as palavras com intensidades diferentes segundo seus objetivos e segundo o público a quem destinava seus escritos. Desse modo, Bilac vai muito além da imagem que dele ficou, de poeta patrioteiro que cultuava a arte pela arte, o que pressupõe vazio de conteúdo.

Para Oliveira (2006), essa imagem denegrida, aliás, foi em grande parte devida às críticas modernistas aos parnasianos na década de 1920. Corroborando a idéia do crítico, Schlafman (1998) coloca que

De fato, quatro anos depois da sua morte, em 1918, os modernistas, em 1922, que, na fórmula de Ivan Junqueira, não sabiam bem o que queriam, mas sabiam perfeitamente o que não queriam, escolheram-no como alvo de predileção, abalaram-lhe o prestígio, e tudo "porque sua poesia não interessava em absoluto ao projeto modernista, e não porque o julgassem mau poeta".

Assim, os modernistas sabiam bem o que não queriam: uma literatura como a que Bilac fazia, pois era representativa de um tempo que havia acabado. O mundo acabava de sair de uma guerra e vivia a *Belle Époque*, tempo em que a incerteza era a filosofia reinante. Por isso, os poetas parnasianos foram o principal alvo do Modernismo, que pregava uma nova arte, mais condizente com a nova situação da sociedade e com a incerteza do futuro: os moldes antigos nos quais se encaixavam as poesias de Bilac já não serviam, a sociedade da nova geração era outra.

Mas, o poeta era mais do que parnasiano, e, por isso, continuava (e continua ainda hoje), sendo acessível ao grande público, como salienta Barbosa [198-, p. 131]: “[Bilac] não deixava de impor toda sua vibração a seus versos, não os acorrentando aos rigores apregoados pelo Parnasianismo, sendo límpido na expressão e ao mesmo tempo fluente”.

Oliveira (2006) afirma que não se pode entender completamente a fortuna crítica de Olavo Bilac sem que se conheçam alguns dos traços marcantes do seu estilo. Bilac, segundo o autor, apresenta algumas características que vão além do rigor formal da escola parnasiana. De acordo com Oliveira (2006), o poeta nem sempre colocou a forma acima do conteúdo na composição de suas poesias. Neste sentido, Schlafman (1998) comenta que

[...] a impassibilidade parnasiana não se manifestou totalmente nos poetas brasileiros, sempre atormentados pela incontinência da sensibilidade nacional, o brilho da paisagem, a exigência do sensualismo. O próprio Bilac [...] mais de uma vez reclamou, em versos, da asfixia imposta pela escola, demasiadamente atada à prisão da lógica: "O pensamento ferve, e é um turbilhão de lava: / A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...".

Desse modo, por exemplo, o amor em Bilac, sobretudo nos sonetos de *Via Láctea*, aparece como a finalidade última do homem, sendo mesmo superior à dor. Neste momento, Bilac aproxima-se do simbolismo de Baudelaire, apresentando-se mais liberto do rigoroso espartilho parnasiano (MAGALHÃES JÚNIOR, 1978).

O autor chama a atenção, também, para o sensualismo de Bilac, que vai além das poesias eróticas, aparecendo, principalmente, na primeira fase de sua obra, ainda que de forma velada. Essa paixão bilaquiana, no entanto, surge não como perversão no sentido literal do termo, mas como sublimação de uma sensualidade tropical, como afirma Peixoto (1956, *apud* LIMA, 1980, p. 111):

[a sensualidade em Bilac] é, para mim, uma expressão sublimada daquilo que a realidade não permitia ao poeta. Parece-me que, em vez de perversão, ele teria qualquer perturbação nervosa que lhe privasse da alegria e do contentamento dos outros e então nem o podia dizer à amada, nem à sociedade. Daí procurar a justificativa da boemia e até da perversão. Este é para mim, o segredo dessa vida injustamente acoimada de pervertida, e dessa musa censurada de erótica.

Disso depreende-se que as paixões de Bilac eram mais espirituais, no sentido de imaginativas, do que carnavais, propriamente dizendo. O poeta fazia transbordar em seus versos, uma fantasia sensual que não vivia na realidade, mas foi mal compreendido pela crítica, sobretudo pelos modernistas. Grieco (1947, *apud* LIMA, 1980, p. 107) corrobora essa idéia:

É curioso como quem ouça falar de Bilac pense logo num homem dado a amores fatais, num herói de romance romanesco. Pois seus amores foram todos de cabeça, puramente cerebrais [...]. Tudo, em seus versos líricos, parece simulado. E, como esses versos são sempre admiráveis, Bilac deu, sem querer, razão a quantos afirmam que arte é artifício.

Como salienta Oliveira (2006), Bilac foi um escritor multívoco, não porque fosse contraditório em seu discurso, mas porque sabia variar seu estilo de acordo com os objetivos que almejava. Nesse sentido, Goldstein (1980, p. 97) coloca:

Cada tipo de texto escrito por Bilac tem características próprias, decorrentes de seus objetivos específicos. Ao ler a produção bilaquiana, o leitor percebe a variação de estilo: a leveza de tom das crônicas, a oratória inflamada das conferências, o moralismo didático das obras para crianças, o feitiço das imagens dos poemas.

Além dessas características, como afirma Oliveira (2006), Bilac costuma adotar, principalmente na primeira fase de sua obra, uma forma dialógica em seus poemas, normalmente se dirigindo à mulher amada ou a outro poeta, sendo este último, muitas vezes, o seu próprio eu-lírico. Segundo Oliveira (2006), quando Bilac se dirigia a outro poeta, mirava os grandes, e deles freqüentemente se aproximou, atingindo o sublime.

### 5.2.3 Bilac histórico-filosófico: segunda fase

A transição da poesia de Olavo Bilac da primeira para a segunda fase deu-se lentamente, mas, segundo Fernando Py (2005), de modo simples, e isso talvez explique a boa receptividade da sua obra. Vendo o agravamento da doença cardíaca, e com ele, o aproximar da morte, Bilac torna-se soturno e queixoso da existência. Essa situação aparecerá transplantada para os versos que o poeta fará nos últimos anos de vida.

Assim, em sua última fase, o autor se mostra mais interiorizado, questionando o porquê da vida e do mundo. Como uma evolução da fase anterior, essa filosofia contemplativa é o fio condutor de seu último livro, *Tarde*, deixado inacabado e publicado postumamente. Nos poemas da *Tarde*, o poeta mostra-se propenso à inquietação, apresentando ora dúvida, ora esperança; há desilusão com a vida terrestre e os prazeres da carne e do mundo, há resignação e indulgência. Um sentimento de frustração com a vida, de aproximação da morte, de preocupação com o sentido da existência, permeiam estes poemas. Segundo Lima (1980, p. 12),

Ficara muito longe, na aurora da sua vida literária, o espoucar dos seus primeiros e sensacionais sonetos, que fizeram delirar a sua geração, com a ardente e paradoxal fusão do tropicalismo e do helenismo parnasiano. Com o correr dos anos, a musa se foi interiorizando, tornando-se menos chama e mais pensamento, menos forma exterior e mais fundo, menos brilho e mais interiorização. E quando fechou os olhos à luz do mundo, deixou-nos pronto para sair o segundo volume dos seus poemas, essa olímpica *Tarde*, que estava longe de causar a mesma sensação das *Poesias*, de 1888, porque o mundo era outro, a inspiração perdera a graça e a frescura de outrora, e as novas gerações estavam fatigadas de uma poesia já convencional e cristalizada em moldes repetidos de uma perfeição que já nada dizia ao novo mundo que surgia, inquieto, insatisfeito, iconoclasta, violento, ansioso por destruir ou por integrar novos mundos às formas exteriores esgotadas de um mundo morto.

É uma fase que apresenta, como vemos, temas novos em Bilac, retratando, de modo melancólico, a vida e a personalidade do poeta, já resignado ao sofrimento humano (GUERRA, 1957?). Arrefecem-se o sensualismo e o nacionalismo, que parecem ter perdido o

sentido com o aproximar-se do fim. Nem por isso, porém, o poeta deixa de criar belos poemas. Segundo Fernando Py (2005, p. 13),

Com isso, amplia-se a gama de seus temas e sua poesia adquire maior carga filosófica e até metafísica. A maturidade de expressão do poeta se casa à maturidade da vida, e Bilac realiza então algumas páginas notáveis: sonetos como *Língua portuguesa*, *Dualismo*, *Benedicite!*, *Sperate, creperi!*, a tetralogia de *Édipo*, *A um poeta* e *Fogo-fátuo*.

Os novos temas que aborda o poeta vêm, também, expressos em versos domados pelos moldes parnasianos. Mas, mantêm a suavidade dos primeiros que o tornaram célebre. Os sonetos que compõem *Tarde* nos mostram que Bilac, no fim da vida, julgava que o bom estilo devia consistir numa expressão rica, mas sóbria, que ostentasse força e graça na simplicidade (BARBOSA, [198-]).

Assim, numa tentativa de descobrir o Olavo Bilac presente em seus poemas, sejam eles lírico-sensuais e patrióticos (primeira fase), ou histórico-filosóficos (segunda fase), devem-se levar em conta os aspectos estilísticos que verdadeiramente caracterizam o poeta. O sentimento de exaltação contida pela forma, a expressar-se, contudo, sem perda de conteúdo; a sensualidade ora materializada, ora espiritualizada; o dialogismo e o preciosismo da linguagem, marcas subjetivas que fizeram de Olavo Bilac um ourives da palavra poética.

#### **5.2.4 Características formais da poética bilaquiana**

Depois de havermos repassado rapidamente as características temáticas da obra de Bilac em suas duas fases, vamos falar aqui, também de modo rápido, das características formais de seus poemas.

O Parnasianismo canônico foi uma escola determinista, que considerava o homem como um ser preso à matéria e à fatalidade do destino. Por isso, seus temas são sempre tratados de modo racional e objetivo, focando o homem universal, de forma muito próxima à tradição clássica à qual se apega (CEREJA; MAGALHÃES, 2000). O Parnasianismo brasileiro, embora tenha sido baseado no francês, não é exatamente como ele, uma vez que nossos parnasianos, como é o caso de Bilac, nunca abandonaram o subjetivismo em seus poemas. Na quase totalidade das vezes, procuraram e mantiveram a estrutura parnasiana na busca da perfeição formal, no uso de vocabulário culto e no gosto por poemas de forma fixa. Caracterizando o aspecto formal do Parnasianismo, Barbosa [198-, pp. 10-11] comenta que

O Parnasianismo, apoiado em seu lema, ‘a arte pela arte’, visava na poesia mais a técnica do que a sonoridade, todavia mantinha esta sob uma forma de sibilização menos musical do que a do passado. Conforme faz ver Péricles Eugênio da Silva Ramos, certos tipos de verso desaparecem (como o alexandrino arcaico); o sistema de contagem de sílabas passa por mudança, vindo a ser adotada a reforma de Castilho, já praticada por Machado de Assis, por exemplo; o uso uniforme do decassílabo sáfico se eclipsa; combate-se a ‘frouxidão’ do verso romântico, isto é, há tendência quase invencível à prática da sinalefa e da sinérese, quase desaparecendo a diérese e o hiato, isso pelo ‘horror ao hiato’, adquirido não nos clássicos da língua, mas em manuais franceses. Começa a existir a preocupação da ‘rima rica’, isto é, rara, ou então de preferência resultante da combinação de categorias gramaticais diferentes [...]; condena-se a homofonia das rimas, isto é, o fato de as ordens de rimas possuírem a mesma vogal tônica [...]. O verso branco quase não é usado; prevalecem as ‘formas fixas’, indo-se buscar além-mar o triolé, o rondó, o rondel, o pantum e outros tipos, e cultuando-se absorventemente o soneto. Este é usado em quase todas as modalidades possíveis, exceto algumas do cultismo, como o labirinto.

Embora não tenha sido o primeiro a caracterizar esse movimento literário, uma vez que só publicou *Poesias* em 1888, Bilac tornou-se logo o mais típico representante dessa escola (CARVALHO, 1942). O poeta, como expoente máximo do Parnasianismo brasileiro, trabalhará seus poemas sempre pautado pelos moldes formais dessa escola. De fato, a correção da linguagem, o rigor da forma e a espontaneidade são as principais características de seus versos. Os poemas de Bilac são, talvez, os mais perfeitos da língua, elaborados com nítida influência do estilo de Bocage mesclado com as teorias realistas, apresentando decassílabos rigorosos, imagens sóbrias, e riqueza métrica. O poeta faz amplo uso de figuras de palavras e tropos, de modo a manter um nexos entre o real e o irreal, sempre com sobriedade e elegância (BARBOSA, [198-]). Fundindo o Parnasianismo francês e a tradição lusitana, Olavo Bilac deu preferência às formas fixas do lirismo, especialmente ao soneto. Seus versos foram, preferencialmente, decassílabos e alexandrinos; recursos musicais, como aliterações, homofonias, hiatos e ecos são evitados. Bilac tem, ainda, como traços característicos, além do virtuosismo formal, o preciosismo da linguagem, o uso da chave de ouro nos sonetos e o gosto pelas rimas ricas (OLIVEIRA, 2006).

Tecidas essas considerações sobre as características do poeta-autor Bilac, sua obra, e sobre o médium Chico Xavier, cabe agora perguntar: como são os textos de Bilac por meio de Chico? Apresentarão as mesmas características formais e discursivas? Na busca das respostas a essas perguntas, no capítulo seguinte, fazemos o cotejo entre os poemas de Bilac “vivo” e “morto”.

## 6. ANÁLISE CONTRASTIVA: O ESTUDO DA FORMA

Em seu livro sobre psicografia literária, logo no início, Ernesto Bozzano (1998, p. 9) coloca que

Há necessidade de notar que grande número dessas produções mediúnicas não resiste a uma análise crítica, mesmo a mais superficial, de tal modo é evidente serem apenas o produto de uma elaboração onírico-subconsciente, de natureza grosseira e mais ou menos incoerente, com personalizações sonambúlicas que se formaram por sugestão ou auto sugestão. Essas personificações devem, em toda a parte [sic], nesses casos, ter origem nos recursos do talento e da instrução própria às personalidades conscientes de que provêm, com a conseqüência de que as obras literárias dos supostos espíritos que julgam comunicar-se são, algumas vezes, tão rudimentares, que traem sua origem, sem que se possa ter a menor dúvida a este respeito.

Para verificar se este é o caso dos poemas atribuídos a Olavo Bilac no Parnaso, fazemos aqui o cotejo destes poemas com outros por ele escritos em vida. Procuramos verificar se há elementos estilístico-discursivos suficientes na psicografia, que nos sugiram a sua autoria efetiva. Para tanto, buscamos identificar as coincidências e divergências de estilo entre os textos, considerando a sua forma e o seu discurso (entendido como condições de produção dos textos e respectivos efeitos de sentido dentro do contexto de *Parnaso de além-túmulo*). Esse estudo nos apontará o grau de credibilidade que se pode dar à atribuição de autoria que se faz na obra.

Para a realização deste trabalho, foram considerados os 10 sonetos presentes na obra mediúnica e atribuídos a Bilac, que são: *Jesus ou Barrabás?*, *Soneto*, *No horto*, *O beijo de Judas*, *A crucificação*, *Aos descrentes*, *Ideal*, *Ressurreição*, *O livro* e *Brasil*. Estes sonetos foram submetidos à análise, tendo como base algumas obras críticas sobre Olavo Bilac. A principal referência à qual lançamos mão foi o livro *Bilac: o homem, o poeta, o patriota*, de Affonso de Carvalho (1942), um estudo detalhado da obra bilaquiana, tanto nos aspectos formais quanto de conteúdo.

## 6.1 O vocabulário

### 6.1.1 Do adjetivo

Carvalho (1942, p. 161) inicia seu estudo sobre a obra de Bilac chamando a atenção para o valor que o vocabulário tem para o poeta: “qualquer análise das ‘Poesias’ e da ‘Tarde’ prova que nas primeiras predominam o adjetivo e o verbo, e na segunda, o verbo e o substantivo”. Segundo o crítico, a profusão de adjetivos nos poemas da primeira fase guarda relação com os conteúdos “arreatados, ardentes, cheios de coloridos e vibração”, característicos de sua lírica. Como exemplo, o primeiro quarteto de *A Sesta de Nero*:

Fulge de luz banhado, esplêndido e suntuoso,  
O palácio imperial de pórfito luzente  
E mármore da Lacônia. O teto caprichoso  
Mostra, em prata incrustado, o nácar do Oriente.

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 162).

Considerando todo o soneto, o poeta empregou 18 adjetivos para dar colorido às cenas que descreve. Mas, segundo Carvalho (1942, p. 164), “o uso do adjetivo varia na razão direta dos temas violentamente líricos” e “fora, porém, dos assuntos descritivos, torna-se mais significativa a míngua de adjetivos”. Desse modo, em *Inania Verba*, a adjetivação é mais fraca:

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,  
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?  
– Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,  
Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava...

(*ibidem*, p. 164).

O poema como um todo apresenta nove adjetivos. Nos sonetos de *Parnaso*, da mesma forma, verifica-se maior ou menor adjetivação conforme o conteúdo do poema seja mais ou menos descritivo. As variações, contudo, não são tão drásticas quanto se observa na obra de Bilac “em vida”. Vejamos os primeiros quartetos dos sonetos *Jesus ou Barrabás?* e *Ideal*, respectivamente:

Sobre a frente da turba há um sussurro abafado.

A multidão inteira, ansiosa se congrega,  
Surda à lição do amor, implacável e cega,  
 Para a consumação dos festins do pecado.

(*apud* XAVIER, 1978, p. 444).

Na Terra um sonho eterno de beleza  
 Palpita em todo o espírito que, ansioso,  
 Espera a luz esplêndida do gozo  
 Das sínteses de amor da Natureza;

(*ibidem*, p. 446).

Estes sonetos apresentam oito e nove adjetivos em sua totalidade. De modo geral, a adjetivação nos poemas psicografados é menos intensa do que se verifica nos poemas pertencentes à primeira fase da poesia bilaciana. Desse modo, os sonetos de *Parnaso* aproximam-se da segunda fase (*Tarde*), na qual o colorido (que, em Bilac, aparece assinalado pelo adjetivo) perde intensidade com a mudança de temas.

### 6.1.2 Do verbo

Segundo Carvalho (1942, p. 165), “ao contrário do que acontece com o adjetivo, cujo emprego diminui na ‘Tarde’, o verbo é igualmente usado com a mesma galhardia, tanto nas ‘Poesias’ como na ‘Tarde’”. O verbo dá movimento ao texto, que se torna dinâmico no tempo e/ou no espaço. O autor exemplifica com dois versos de *A Morte do Tapir* e com *Respostas na Sombra*:

E o que há pouco era calma, agora é movimento,  
Treme, agita-se, acorda e se lastima...

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 165).

“Sofro... Vejo envasado em desespero e lama  
 Todo o antigo fulgor, que tive na alma boa.  
Abandona-me a glória; a ambição me atraiçoa;  
 Que fazer, para ser como os felizes?” – Ama!

(*ibidem*).

Em *Parnaso* verificamos a mesma intensidade de uso do verbo, como se pode observar nos trechos seguintes, que correspondem, respectivamente às segundas estrofes dos sonetos *Jesus ou Barrabás?* e *Aos descrentes*:

“Crucificai-o!” – exclama... Um lamento lhe chega  
Da Terra que soluça e do Céu desprezado.  
“Jesus ou Barrabás?” – pergunta, inquire o brado  
Da justiça sem Deus, que trêmula se entrega.

(*apud* XAVIER, 1978, p. 444).

Retrocedei dos vossos mundos ocos,  
Começai outra vida em nova estrada,  
Sem a idéia falaz do grande Nada,  
Que entorpece, envenena e mata aos poucos.

(*ibidem*, p. 446).

### 6.1.3 Do substantivo

De acordo com o crítico, especialmente nos poemas que compõem *Tarde*, Bilac faz notável uso de substantivos, dando-lhe “uma propriedade precisa e oportuna” (CARVALHO, 1942, p. 167). Segundo o autor, é admirável a abundância de substantivos bem casados com os verbos nesses poemas. O exemplo apresentado é *O Crepúsculo dos Deuses*:

Fulge em nuvens, no poente, o Olimpo. O céu delira.  
Os deuses rugem. Entre incêndios de ouro e gemas  
Há torrentes de sangue, hecatombes supremas,  
Heróis rojando ao chão, troféus ardendo em pira,

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 167).

São 15 substantivos em apenas um quarteto. Para o autor, “o substantivo será sempre o elemento básico do verso [...]. O seu emprego dá à poesia fortaleza e sobriedade, segurança e rigidez. [...] Bilac na ‘Tarde’ ainda mais o prestigia em modelos admiráveis, corrigindo assim o abuso que fizera do adjetivo na ‘Alma Inquieta’ e nas ‘Panóplias’” (CARVALHO, 1942, pp. 168-169). Em outras palavras, se a primeira fase da poesia bilaquiana é marcada pela riqueza de adjetivos, na segunda, o substantivo é a classe predominante. Vejamos como se dá essa relação nos poemas psicografados:

Primeiro quarteto do soneto *Jesus Ou Barrabás?* (apud XAVIER, 1978, p. 444).

Sobre a fronte da turba há um sussurro abafado.  
A multidão inteira, ansiosa se congrega,  
Surda à lição do amor, implacável e cega,  
Para a consumação dos festins do pecado.

Primeiro quarteto do soneto *Aos Descrentes* (*ibidem*, p. 446).

Vós, que seguís a turba desvairada,  
As hostes dos descrentes e dos loucos,  
Que de olhos cegos e de ouvidos moucos  
Estão longe da senda iluminada,

Segundo quarteto do soneto *Ressurreição* (*ibidem*, p. 447).

Tombe no caos do nada, em túrgida surpresa,  
O que o homem pensou num sonho de demente,  
Os mistérios da fé, fulcro de luz potente,  
O templo, o lar, a lei, os tronos e a realeza;

Primeiro quarteto do soneto *O Livro* (*ibidem*, p. 447).

Ei-lo! Facho de amor que, redivivo, assoma  
Desde a taba feroz em folhas de granito,  
Da Índia misteriosa e dos louros do Egito  
Ao fausto senhoril de Cartago e de Roma!

São 9, 7, 15 e 11 substantivos respectivamente em cada um dos quartetos apresentados. A abundância de substantivos somada à já vista relativa escassez de adjetivos, mais uma vez, aproxima os sonetos de *Parnaso* aos da última fase da poesia de Bilac.

#### 6.1.4 Do advérbio

Segundo Carvalho (1942), Bilac costuma empregar advérbios ou locuções adverbiais em quantidades variáveis para dar efeitos descritivos em seus poemas. Como exemplos, um trecho de *A Morte do Tapir* e de *O Sonho de Marco Antônio*:

Inesperado, um ruído  
Seco, surdo soou, e o corpo do guerreiro  
De súbito rolou pelo despenhadeiro...

(apud CARVALHO, 1942, p. 169).

Ergueu-se Marco Antônio de repente...  
 Ouve-se um grito estrídulo, que soa  
 O silêncio cortando, e longamente  
 Pelo deserto acampamento ecoa.

(*ibidem*, p. 170).

Os sonetos atribuídos a Bilac no *Parnaso* não são ricos em advérbios e locuções adverbiais. Os exemplos que colocamos mostram que, também nestes sonetos, os poucos advérbios são usados em momentos descritivos e que conferem maior expressividade dramática à descrição, de modo semelhante ao que se passa com os poemas de Bilac publicados em vida:

Último terceto de *O Beijo de Judas* (*apud* XAVIER, 1978, p. 445).

E Jesus abençoando aquelas almas cegas,  
 Responde humildemente: – “É assim que tu me entregas?”  
 Vendo as coortes do Céu nas fimbrias do horizonte...

Segundo quarteto do soneto *Ideal* (p. 446)

É ansiedade perpetuamente acesa  
 No turbilhão medonho e tenebroso  
 Da carne, onde a esperança sem repouso  
 Luta, sofre e soluça, e sonha presa.

### 6.1.5 Preciosismo

Uma das características mais marcantes dos parnasianos em geral e de Bilac em particular, é o gosto por palavras raras, arcaicas, pouco usuais mesmo na linguagem literária (CEREJA; MAGALHÃES, 2000). Vejamos alguns exemplos de sua obra:

#### *Língua Portuguesa*

Última flor do Lácio, inculta e bela,  
 És, a um tempo, esplendor e sepultura:  
 Ouro nativo, que na ganga impura  
 A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura.

Tuba de alto clangor, lira singela,  
 Que tens o trom e o silvo da procela,  
 E o arrollo da saudade e da ternura!

Bilac (1978, p. 176).

### ***Ressurreição***

São torres vivas, cúpulas fulgentes,  
Zimbórios ígneos, toda a arquitetura  
 Dos sonhos que a ambição do Ideal encerra,

(*Ibidem*, p. 191).

Muitos outros exemplos poderiam ser citados ainda. A riqueza vocabular é uma das características do Parnasianismo como escola literária e, portanto, não ficaria de fora da obra de Bilac. Vejamos agora como são constituídos os poemas de *Parnaso* em nível vocabular. Para tanto, tomemos o soneto *Ressurreição* (*apud* XAVIER, p. 447):

### ***Ressurreição***

Extinga-se o calor do foco aurifulgente  
 Do sol que vivifica o Mundo e a Natureza;  
 Apague-se o fulgor de tudo o que alma presa  
 Às grilhetas do corpo, adora, anela e sente;

Tombe no caos do nada, em túrgida surpresa,  
 O que o homem pensou num sonho de demente,  
 Os mistérios da fé, fulcro de luz potente,  
 O templo, o lar, a lei, os tronos e a realeza;

Estertore e soluce exausto e moribundo,  
 Debilmente pulsando, o coração do mundo,  
 Morto à míngua de luz, ambicionando a glória;

O Espírito imortal, depois das derrocadas,  
 Numa ressurreição de eternas alvoradas,  
 Subirá para Deus num canto de vitória.

Também nos sonetos atribuídos ao poeta no *Parnaso de além-túmulo* vemos a mesma preocupação com a riqueza vocabular, o mesmo cuidado com as escolhas das palavras. Embora o soneto apresentado seja o mais rico em exemplos desta característica, encontramos palavras menos usuais também nos demais poemas “bilaquianos” de *Parnaso*:

“Vendo as coortes do Céu nas fimbrias do horizonte...” (*O Beijo de Judas*, p. 445).

O cálix do amargor, duríssimo e refece.  
 – “Se puderes, meu Pai, afastai-o!...” – dizia,  
 Mas eis que todo o Azul celígeno estremece;  
 E do céu se desprende uma doirada messe  
 De bênçãos aurorais, de Paz e de Alegria.

(*No Horto*, p. 444).

## 6.2 A métrica

Carvalho (1942) nos informa que Bilac, diante do verso, age como poeta e como escultor, ou seja, dá tanto valor à forma quanto à idéia, buscando o equilíbrio entre elas. O poeta, por outro lado, não procurou criar novos metros, preferindo trabalhar com os já existentes:

A poética de Bilac não apresenta metros novos, nem criações originais. A ser um talento poético, criador de ritmos estranhos e de formas variegadas, preferiu amoldar-se às formas vigentes, aperfeiçoando os seus labores e repolindo os seus esmaltes. A forma preferida de Bilac é o soneto. [...] As composições poéticas de Bilac não surpreendem pela originalidade dos seus tipos e, sim, pela perfeição dos tipos comuns, mas admiravelmente trabalhados. (CARVALHO, 1942, pp. 173-174).

De início, é precisamente isso que vemos em *Parnaso de além-túmulo*: os poemas atribuídos a Bilac são todos sonetos. Observemos, então, como Bilac costumava trabalhar a métrica de suas poesias e verifiquemos como foram trabalhados os versos dos poemas mediúnicos.

Sonetos ou são feitos com versos decassílabos ou com dodecassílabos. Segundo Carvalho (1942, p. 187), “o decassílabo é o verso predileto de Bilac”. O poeta, de acordo com Carvalho (1942), ao fazer uso desse metro, explorou todas as possibilidades de cesuras, não se prendendo apenas ao tipo clássico de decassílabo camoniano, como vemos no soneto *A um poeta*:

### *A um poeta*

Cuja análise fica do seguinte modo:

Lon ge  do es té ril  tur bi lhão  da  rua,	1.....4.....8.....10
Be ne di ti no, es cre ve!  No a con che go	.....4.....6.....10
Do  claus tro,  na  pa ciên cia e  no  so sse go,	2.....6.....10
Tra ba lha, e  tei ma, e  li ma, e  so fre, e  sua!	2.....4.....6.....8.....10

Mas  que  na  for ma  se  dis far ce o em pre go	.....4.....8.....10
Do es for ço; e a  tra ma  vi va  se  cons trua	2.....4.....6.....10
De  tal  mo do  que a i ma gem  fi que  nua	2.....3.....6.....8.....10
Ri ca  mas  só bria,  co mo um  tem plo  gre go.	1.....4.....6.....8.....10
Não  se  mos tre  na  fá bri ca o  su plí cio	1.....3.....6.....10
Do  mes tre. E,  na tu ral,  o e fei to a gra de,	2.....6.....8.....10
Sem  lem brar  os  an dai mes  do e di fí cio:	.....3.....6.....10
Por que a  Be le za,  gê mea  da  Ver da de,	.....4.....6.....10
Ar te  pu ra, i ni mi ga  do ar ti fí cio,	1.....3.....6.....10
É a  for ça e a  gra ça  na  sim pli ci da de.	2.....4.....10

(*apud* CARVALHO, 1942, pp. 187-188)

Para o crítico, “a história do decassílabo mostra-nos sobejamente que a clareza, a sonoridade, a limpidez do ritmo exigem a cesura ou na 6<sup>a</sup> ou na 8<sup>a</sup> [sílabas poéticas]” (p. 188). Bilac, contudo, nem sempre seguiu esta regra, preferindo explorar ao máximo os decassílabos, muitas vezes, até com prejuízo da sonoridade, como vemos no último verso do poema, que apresenta as tônicas na 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílabas:

É a força e a graça na simplicidade.

Segundo o crítico, “tais versos, com cesura unicamente na 4<sup>a</sup> sílaba, devem ser defesos” (p. 189), devido à quebra de sonoridade rítmica. De fato, se o compararmos com o 4<sup>o</sup> verso da primeira estrofe, um decassílabo heróico e sáfico ao mesmo tempo, veremos que este apresenta muito maior sonoridade devido às cesuras na 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sílabas poéticas:

Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Isso nos mostra na prática que Bilac, embora parnasiano, não deixava a inspiração sucumbir às formas massacrantes do Parnasianismo, sobretudo na segunda fase de sua poesia.

Dos 10 sonetos do *Parnaso* atribuídos a Bilac, três são construídos com decassílabos e sete são alexandrinos. Decassílabos são os poemas *Soneto*, *Aos descrentes* e *Ideal*, apresentados abaixo (*apud* XAVIER, pp. 444, 446):

**Soneto**

Por |tan|to |tem|po an|dei |fa|min|to e e|rran|te,  
 Que os |pra|ze|res |da |vi|da |con|ver|ti-os  
 Em |po|e|mas |das |for|mas, |em |som|brios  
 Pe|sa|de|los |da |car|ne |pal|pi|tan|te.

No |de|rra|dei|ro |so|no, ins|tan|te a ins|tan|te,  
 Vi |fa|na|rem|-se an|sei|os |co|mo |fios  
 De i|lu|são |trans|for|ma|da em |so|pros |frios,  
 So|bre o |meu |pei|to em |fe|bre, |va|ci|lan|te.

Mor|te, |no |teu |por|tal |a al|ma |ta|teia,  
 Es|pia, |in|qui|re, |son|da e |cho|ra, |cheia  
 De in|cer|te|za |na es|fin|ge |que |tu |plas|mas!...

Im|pa|ssi|vel, |de|sce|rras |aos |a|fli|tos  
 U|ma |vi|são |de |mun|dos |in|fi|ni|tos  
 E u|ma |ron|da in|fi|ni|ta |de |fan|tas|mas.

**Análise dos versos**

2.....4.....6.....8.....10
.....3.....6.....10
.....3.....6.....10
.....3.....6.....10
.....4.....6.....8.....10
.....3.....6.....8.....10
.....3.....6.....8.....10
.....4.....6.....10
1.....4.....6.....7.....10
2.....4.....6.....8.....10
.....3.....6.....9.....10
.....3.....6.....10
1.....4.....6.....10
1.....3.....6.....10

**Aos descrentes**

Vós, |que |se|guis |a |tur|ba |des|vai|ra|da,  
 As |hos|tes |dos |des|cren|tes |e |dos |lou|cos,  
 Que |de o|lhos |ce|gos |e |de ou|vi|dos |mou|cos  
 Es|tão |lon|ge |da |sen|da i|lu|mi|na|da,

Re|tro|ce|dei |dos |vo|ssos |mun|dos |o|cos,  
 Co|me|çai |ou|tra |vi|da em |no|va es|tra|da,  
 Sem |a i|dê|ia |fa|laz |do |gran|de |Na|da,  
 Que en|tor|pe|ce, en|ve|ne|na e |ma|ta aos |pou|cos.

Ó |a|teus |co|mo eu |fui |– na |som|bra i|men|sa  
 Er|guei |de |no|vo o e|ter|no al|tar |da |cren|ça,  
 Da |fé |vi|va, |sem |cár|ce|re |mes|qui|nho!

Ba|nhai|-vos |na |di|vi|na |cla|ri|da|de  
 Que |pro|ma|na |das |lu|zes |da |Ver|da|de,  
 Sol |e|ter|no |na |gló|ria |do |ca|mi|nho!

**Análise dos versos**

1.....4.....6.....10
.....2.....6.....10
2.....4.....8.....10
2.....3.....6.....10
.....4.....6.....8.....10
3.....4.....6.....8.....10
.....3.....6.....8.....10
.....3.....6.....8.....10
3.....4.....6.....8.....10
2.....4.....6.....8.....10
2.....3.....6.....10
.....2.....6.....10
.....3.....6.....10
1.....3.....6.....10

**Ideal**

Na |Te|rra um |so|nho e|ter|no |de |be|le|za  
 Pal|pi|ta em |to|do o es|pí|ri|to |que, an|sio|so,  
 Espe|ra a |luz |es|plên|di|da |do |go|zo  
 Das |sín|te|ses |de a|mor |da |Na|tu|re|za;

**Análise dos versos**

2.....4.....6.....10
2.....4.....6.....10
2.....4.....6.....10
2.....3.....6.....10

É an sie da de  per pe tua men te a ce sa	1.....3.....8.....10
No  tur bi lhão  me do nho e  te ne bro so	.....4.....6.....10
Da  car ne, on de a es pe ran ça  sem  re pou so	2.....3.....6.....10
Lu ta,  so fre e  so lu ça, e  so nha  pre sa.	1.....3.....6.....8.....10
As pi ra ções  do  mun do  mi se ran do,	.....4.....6.....10
Guar da das  com  ter nu ra,  com  des ve los,	2.....6.....10
Nas  lá gri mas  de  dor  do  pei to a fli to!...	2.....6.....8.....10
Mas  que o  ho mem  rea li za a pe nas,  quan do,	3.....6.....8.....10
Ro tas  as  car nes,  bran cos  os  ca be los,	1.....4.....6.....10
Sen te o  bei jo  de  gló ria  do In fi ni to!...	1.....3.....6.....10

Verificamos que todos os versos dos três sonetos são decassílabos heróicos, com exceção do segundo verso do primeiro quarteto de *Aos descrentes*, que é puramente sáfico, e do primeiro verso do segundo quarteto do soneto *Ideal*, o único que pode ser considerado imperfeito, com acentos na 1ª, 3ª e 8ª sílabas poéticas. Há também, como se vê, uma mescla bastante freqüente de versos heróicos e sáficos. Nos demais versos, o ritmo se apóia ora na 3ª, ora na 2ª sílaba poética do verso.

Desse modo, verifica-se que os decassílabos de Bilac no *Parnaso* apresentam as mesmas características dos decassílabos “oficiais” de sua obra poética: preocupação formal parnasiana, mas sem exageros a ponto de perder a idéia.

Como já se disse, os outros sete sonetos são construídos com versos alexandrinos. Segundo Carvalho (1942, p. 190), “o dodecassílabo é o verso parnasiano por excelência”. De acordo com o crítico, esse tipo de verso é o mais difícil da língua devido ao seu maior rigor formal que deve ser obedecido sem prejuízo do conteúdo (p. 191). De fato, o alexandrino exige a cesura sempre na 6ª sílaba poética, de modo que o verso fique dividido em dois hemístiquios de seis sílabas cada. Um exemplo de poema em alexandrinos de Bilac de *Tarde* (BILAC, 1978, p. 192):

### **Respostas na sombra**

“So|fro... |Ve|jo en|va|sa|do em |de|ses|pe|ro e |la|ma  
To|do o an|ti|go |ful|gor, |que |ti|ve |na al|ma |boa;  
A|ban|do|na-|me a |gló|ria; a am|bi|ção |me a|traí|çoa;  
Que |fa|zer, |pa|ra |ser |co|mo os |fe|li|zes?” – |A|ma!

“A|mei... |mas |ti|ve a |cruz, |os |cra|vos, |a |co|roa  
De es|pi|nhos, |e o |des|dém |que hu|mi|lha, e o |dó |que in|fa|ma;  
Cal|ci|nou-|me a i|rri|são |na |des|trui|do|ra |cha|ma;  
Pa|de|ço! |Que |fa|zer, |pa|ra |ser |bom?” – |Per|doa!

### **Análise dos versos**

3.....6.....10.....12  
3.....6.....8.....10.....12  
.....3.....6.....9.....12  
.....6.....7.....10.....12

2.....4.....6.....8.....12  
2.....6.....8.....10.....12  
3.....6.....10.....12  
2.....6.....7.....9.....12

“Per doei...  mas  ou tra  vez,  so bre o  per dão  e a  pre ce,	2.....4.....6.....10.....12
Ti ve o  pró brio; e ou tra  vez  so bre a  pie da de, a  in jú ria;	3.....6.....7.....10.....12
Des vai ro!  Que  fa zer,  pa ra o  con so lo?” – Es que ce!	2.....6.....7.....10.....12
“Mas  lem bro... em  san gue e  fel,  o  co ra ção  me es co rrer:	2.....4.....6.....10.....12
Ran jo os  den tes,  re mor do os  pu nhos,  ru jo em  fú ria...	3.....6.....8.....10.....12
O dei o!  Que  fa zer,  pa ra a  vin gan ça?” –  Mo rrer!	2.....6.....7.....10.....12

Observamos que os dodecassílabos de Bilac neste soneto são todos clássicos, com acentuação obrigatória na 6ª sílaba poética. Os versos 1, 3 e 13 são alexandrinos graves, todos os demais são alexandrinos agudos. Vejamos apenas dois exemplos de poemas em alexandrinos no *Parnaso*: os sonetos *O Livro* e *Brasil*.

### ***O Livro***

### **Análise dos versos**

Ei- lo!  Fa cho  de a mor  que,  re di vi vo, a sso ma	3.....6.....10.....12
Des de a  ta ba  fe roz  em  fo lhas  de  gra ni to,	3.....6.....8.....12
Da  Ín dia  mis te rio sa e  dos  lou ros  do E gi to	2.....6.....9.....12
Ao  faus to  se nho ri   de  Car ta go e  de  Ro ma!	2.....6.....9.....12
Va so  re ve la dor  re ten do o ex cel so a ro ma	.....6.....8.....10.....12
Do  pen sa men to a er guer- se es plên di do e  ben di to,	4.....6.....8.....12
O  Li vro é o  co ra ção  do  tem po  no In fí ni to,	3.....6.....8.....12
Em  que a  i déia i mor tal  se  re no va e  re to ma.	4.....6.....9.....12
Com pa nhei ro  fi el  da  vir tu de e  da His tó ria,	3.....6.....9.....12
Gui a  das  ge ra ções  da  vi da  tran si tó ria,	.....6.....8.....12
É o  nu me a pos to lar  que  go ver na o  des ti no;	2.....6.....9.....12
Com  Her mes  e  Moi sés,  com  Zo ro as tro e  Bu da,	2.....6.....10.....12
Pen sa,  co rri ge, en si na, ex pe ri men ta, es tu da,	4.....6.....10.....12
E  bri lha  com  Je sus  no E van gel ho  Di vi no.	2.....6.....9.....12

### ***Brasil***

### **Análise dos versos**

Des de o  Ni lo  fa mo so, a ber to ao  sol  da  gra ça,	3.....6.....8.....10.....12
Da  vir tu de a te niên se à  gran de za es par ta na,	3.....6.....9.....12
O an jo  tris te  da  paz  cho ra e  se  de sen ga na,	3.....6.....7.....12
Em  vão  plan tan do o a mor  que o  ó dio  des pe da ça,	2.....4.....6.....8.....12
Tri bos,  tro nos,  na ções...  tu do  se es fu ma e  pa ssa.	3.....6.....7.....10.....12
Mas  o  tor vo  dra ção  da  gue rra  so be ra na	3.....6.....8.....12
Ru ge,  fe re,  des tró ji e  se a tei a e  se u fa na,	3.....6.....9.....12
Dis pu tan do o  po der  e  de ne grin do a  ra ça.	3.....6.....10.....12

Eis,  po rém,  que o  Se nhor,  na A méri ca  na scen te,	3.....6.....8.....12
A cen de  no va   <u>luz</u>  em  no vo  con ti nen te	2.....4.....6.....8.....12
Pa ra a  res tau ra ção  do ho mem  e xaus to e  ve lho.	.....6.....10.....12
E a pa re ce o  Bra sil  que,  va lo ro so, a van ça,	3.....6.....10.....12
En ce rran do  con si go, em  láu reas  de es pe ran ça,	3.....6.....8.....12
O  Co ra ção  do   <u>Mun</u>  do e a  Pá tria  do E van ge lho.	4.....6.....8.....12

Não somente os sonetos expostos acima, mas todos os sonetos de versos dodecassílabos atribuídos a Bilac no *Parnaso de além-túmulo* são alexandrinos clássicos, graves ou agudos, havendo predomínio dos agudos.

Outro ponto interessante a observar é que os três sonetos acima são quebrados, ou seja, em que os verso se bipartem na cesura, formando dois poemas independentes em cada soneto. Observemos:

“Sofro... Vejo envasado Todo o antigo fulgor, Abandona-me a glória; Que fazer, para ser (...)”	em desespero e lama que tive na alma boa; a ambição me atraiçoa; como os felizes?” – Ama!
Ei-lo! Facho de amor Desde a taba feroz Da Índia misteriosa Ao fausto senhoril (...)”	que, redivivo, assoma em folhas de granito, e dos louros do Egito de Cartago e de Roma!
Desde o Nilo famoso, Da virtude ateniense O anjo triste da paz Em vão plantando o amor (...)”	aberto ao sol da graça, à grandeza espartana, chora e se desengana, que o ódio despedaça,

Assim, também no quesito metrificacão, tanto para os decassílabos quanto para os alexandrinos, forçoso é reconhecer que os poemas de *Parnaso* guardam semelhanças com os de Bilac em vida.

### 6.3 O ritmo

Elemento essencial do verso, segundo Tavares (1942, p. 167), “o ritmo é uma sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos regulares. A reiteração dessas vozes fortes e fracas, produzindo o ritmo, é que impressionam [sic] os nossos

sentidos”. De acordo com Carvalho (1942), o ritmo dos versos de Bilac acompanha a sua índole inquieta e viva, de notável expressão pela intensidade e movimento. Nas palavras do crítico, o ritmo em Bilac:

[...] Não tem a languidez bucólica de Gonzaga; o movimento compassado, majestoso, de Alberto; a nervosidade tempestuosa de Castro Alves; a indisciplina rítmica de Varela; a doçura feminina de Casimiro; a acústica imponente, catedralesca de Luiz Delfino, Emílio de Menezes, Luiz Murat. [...] O ritmo na obra de Olavo Bilac não tem nenhuma afetação. É natural, corrente. E está sempre de acordo com a natureza da poesia que interpreta. Nos assuntos arrebatadamente líricos, ardorosos, como no ‘Beijo Eterno’, na ‘Alvorada de Amor’, ‘Satânia’, o ritmo também tem uma expressão dinâmica mais acentuada e acompanha, verso por verso, a vivacidade emotiva da estrofe. Mas nos tristes sonetos da ‘Tarde’ o ritmo é largo e profundo, e tem uma gravidade solene, tristemente religiosa. Nas ‘Poesias’ o ritmo do poeta é um rio apressado que corre, salta aqui e acolá, [...], entre corredeiras, pedras e desfiladeiros. Na ‘Tarde’ este ritmo é como um rio largo, que desce devagar, pomposamente, com um aspecto sacerdotal, [...] com certas vaidades de oceano [...]. (CARVALHO, 1942, pp. 197-198).

Para um completo entendimento da rítmica bilaquiana, o autor propõe que se divida o estudo considerando: o ritmo na palavra, o ritmo no verso, o ritmo na estrofe e o ritmo na composição poética.

### 6.3.1 O ritmo na palavra

Segundo Carvalho (1942), o valor musical que a palavra tem e que se regula pelo movimento do acento em seu interior, determina o seu ritmo. O deslocamento do acento classifica o vocábulo como agudo, grave ou esdrúxulo. De acordo com o crítico, Bilac faz pouco uso de agudas “porque o seu emprego é mais próprio para a poesia humorística, satírica” (p. 199). Embora Bilac tenha sido humorista e sarcástico em muitos de seus escritos, sobretudo nas crônicas, não o foi nos sonetos, objeto principal de nossos estudos.

Para Carvalho (1942), as palavras graves são o comum da língua, “a matéria prima de mais frequência e, por isso mesmo, menos rica” (p. 199). Já as esdrúxulas, para ele, apresentam muito maior valor acústico e musical. O estudioso nos informa que prevalecem em Bilac as palavras graves (até mesmo por uma tendência natural da língua), mas que o poeta fez também alguns usos de proparoxítonas, como nos exemplos:

Nunca vemos, misérrimos artistas,  
A vitória deste ímpeto insensato!

*As nuvens* (apud CARVALHO, 1942, p. 200).

São torres vivas, cúpulas fulgentes.

*Ressurreição* (ibidem).

Nos sonetos de *Parnaso*, verificamos também pouco uso de esdrúxulas e predomínio das palavras graves. Citamos alguns exemplos:

Sob os gládios da dor aspérrima, derrama  
As lágrimas de fel do pranto mais ardente.

*A crucificação* (apud XAVIER, 1978, p. 445)

Tombe no caos do nada, em túrgida surpresa,  
O que o homem pensou num sonho de demente,

*Ressurreição* (ibidem, p. 447).

### 6.3.2 O ritmo no verso

O ritmo do verso, segundo Carvalho (1942), é definido pela cesura. Para ele, a cesura é responsável pelo movimento rítmico do verso, pois tem a propriedade de aumentar a variância do acento. Bilac, como todos os parnasianos, não descuidou da cesura, e usou-a como ponto de apoio do ritmo de seus poemas (pp. 201-202). O crítico cita, como exemplo, o soneto *Criação*, de *Tarde*:

#### ***Criação***

Há no amor um momento de grandeza,  
Que é de inconsciência e de êxtase bendito:  
Os dois corpos são toda a Natureza,  
As duas almas são todo o Infinito.

Um mistério de força e de surpresa!  
Estala o coração da terra, aflito;  
Rasgá-se em luz fecunda a esfera acesa,  
E de todos os astros rompe um grito.

Deus transmite o seu hálito aos amantes;  
Cada beijo é a sanção dos Sete Dias,  
E a Gênese fulgura em cada abraço;

Cujo esquema rítmico é:

1.....3.....6.....10

1.....4.....6.....10

2.....3.....5.....6.....10

2.....4.....6.....7.....10

1.....3.....6.....10

2.....6.....8.....10

1.....4.....6.....8.....10

3.....6.....8.....10

1.....3.....5.....6.....10

1.....3.....6.....8.....10

2.....6.....8.....10

Porque, entre as duas <u>bocas</u> soluçantes,	2.....4.....6.....10
Rola todo o <u>Universo</u> , em harmonias	1.....3.....6.....10
E em glorificaç <u>ões</u> , enchendo o espaço!	.....6.....8.....10

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 202).

Observamos que a sexta sílaba poética é sempre acentuada, definindo aí a cesura central, ou icto, de cada verso. O ritmo se apóia, ainda, em cesuras intermediárias, variáveis de verso para verso, mas geralmente colocadas na 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sílabas métricas.

Tomemos, por exemplo, o poema *O Beijo de Judas*, soneto do *Parnaso* atribuído ao poeta, e vejamos como está esquematizado o ritmo dos versos:

### ***O Beijo de Judas***

Esquema rítmico:

Ouve-se a voz do <u>Mestre</u> unvida de ternura:	4.....6.....8.....12
– “Amados, eu vos <u>dou</u> meus últimos ensinoss;	4.....6.....8.....12
Na doce mansid <u>ão</u> dos seres pequeninos,	2.....6.....8.....12
Trazei a vossa <u>vida</u> imaculada e pura!	4.....6.....10.....12
O Amor há de vos <u>dar</u> todos os dons divinos;	3.....6.....7.....10.....12
Eterna irradiaç <u>ão</u> que atinge a mais escura	2.....6.....8.....12
Estrada de afliç <u>ão</u> , de dor e desventura,	2.....6.....8.....12
– Raio de eterno <u>sol</u> na senda dos destinos.	4.....6.....8.....12
Derramai com pied <u>ade</u> a lágrima terrestre!”	3.....6.....8.....12
Mas eis que Judas <u>chega</u> e lhe diz: – “Salve, Mestre!”	4.....6.....9.....10.....12
E toma-lhe das <u>mãos</u> , osculando-lhe a fronte...	3.....6.....9.....12
E Jesus abenç <u>oando</u> aquelas almas cegas,	3.....6.....8.....12
Responde humil <u>demente</u> : – “É assim que tu me entregas?”	.....6.....8.....12
Vendo as coortes do <u>Céu</u> nas fimbrias do horizonte...	3.....6.....8.....12

Também neste soneto, temos os ictos na 6<sup>a</sup> sílaba poética de cada verso e acentuação geralmente na 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sílabas apoiando o ritmo. Se tomarmos como exemplo os outros sonetos de *Parnaso* atribuídos a Bilac (*Soneto, Aos descrentes, Ideal, O Livro e Brasil* expostos acima), notaremos a mesma estrutura rítmica, com algumas poucas variações.

### 6.3.3 O ritmo na estrofe

O ritmo da estrofe é dado pela maneira como os versos se estruturam e se conectam na construção do poema. Carvalho (1942), chama a atenção para dois aspectos fundamentais que compõem o ritmo das poesias de Bilac: a pontuação e o *enjambement*.

A pontuação, segundo o crítico, “é na técnica do verso uma segunda cesura. Elemento regulador do ritmo por excelência, a pontuação dá variação à dinâmica do verso. É o elemento estático reagindo contra o elemento dinâmico” (p. 205). A pontuação (ou a falta dela) é responsável pela regulação das pausas no interior dos versos e cumprem papel semântico inestimável no poema.

De acordo com Carvalho (1942), Bilac é rigoroso na pontuação de seus versos, “e sua preocupação é tão grande que desce a todas as meticulosidades. Graças a esta sua perfeição, a parte abstrata das suas poesias fica perfeitamente regulada” (p. 207). Como exemplo, o crítico comenta a pontuação do soneto *Um beijo* (*apud* CARVALHO, 1942, p. 207):

Foste o beijo melhor da minha vida,  
Ou talvez o pior... Glória e tormento,  
Contigo à luz subi do firmamento,  
Contigo fui pela infernal descida!

Morreste, e o meu desejo não te olvida:  
Queimas-me o sangue, enches-me o pensamento,  
E do teu gosto amargo me alimento,  
E rolo-te na boca malferida.

Beijo extremo, meu prêmio e meu castigo,  
Batismo e extrema-unção, naquele instante  
Por que, feliz, eu não morri contigo?

Sinto-te o ardor, e o crepitar te escuto,  
Beijo divino! e anseio, delirante,  
Na perpétua saudade de um minuto...

Neste soneto, Carvalho (1942) chama a atenção para o uso das exclamações, que dão maior expressividade aos versos e são o complemento perfeito para os versos rápidos que os precedem: *Contigo à luz subi do firmamento, / Contigo fui pela infernal descida!*

Os dois pontos (verso 5) “obrigam o pensamento a fazer uma pausa e a tomar uma atitude de espera e de surpresa” (p. 207). A interrogação (verso 11) dá variedade e mobilidade

ao verso: percebe-se a diferença de ritmo deste verso em relação aos outros dois do terceto, de modo que ele parece, com seu valor semântico reforçado pela interrogação, uma conclusão dos dois primeiros que fecha a estrofe.

As reticências, segundo o crítico, “são indispensáveis à poesia e o seu valor ainda é maior do que o dos outros [sinais de pontuação], porque elas levam o pensamento além da frase, além do verso [...]” (p. 207). De acordo com o crítico, essa característica das reticências e seu conseqüente valor semântico são a causa do uso excessivo desse sinal de pontuação pelos simbolistas, dada as características dessa escola literária. Bilac, como já vimos, tem também seus momentos de simbolista, de modo que as reticências não ficariam sem uso na obra do poeta. Vejamos o último terceto:

Sinto-te o ardor, e o crepitar te escuto,  
Beijo divino! e anseio, delirante,  
Na perpétua saudade de um minuto...

Um último aspecto abordado por Carvalho (1942) sobre a pontuação nas poesias de Bilac, são os parênteses. O crítico nos informa que esse sinal não é abundante em Bilac, mas que o poeta, quando o usa, o faz com maestria. No exemplo citado por Carvalho (1942), o soneto *Última Página*, os parênteses proporcionam a criação de um diálogo paralelo, um segundo ambiente, dentro do mesmo poema.

Feitas essas considerações, vejamos agora como é a pontuação dos poemas de *Parnaso* atribuídos a Bilac. Para tanto, selecionamos alguns trechos dos sonetos *O Beijo de Judas*, *Ideal*, *No horto* e *Jesus ou Barrabás?*, abaixo:

### ***Ideal***

(...)  
Aspirações do mundo miserando,  
Guardadas com ternura, com desvelos,  
Nas lágrimas de dor do peito aflito!...

Mas que o homem realiza apenas, quando,  
Rotas as carnes, brancos os cabelos,  
Sente o beijo de glória do Infinito!...

### ***O Beijo de Judas***

(...)  
Derramai com piedade a lágrima terrestre!”  
Mas eis que Judas chega e lhe diz: – “Salve, Mestre!”

E toma-lhe das mãos, osculando-lhe a fronte...

E Jesus abençoando aquelas almas cegas,  
 Responde humildemente: – “É assim que tu me entregas?”  
 Vendo as coortes do Céu nas fimbrias do horizonte...

***No horto***

(...)  
 – “Se puderes, meu Pai, afastai-o!...” – dizia,  
 Mas eis que todo o Azul celígeno estremece;  
 E do céu se desprende uma doirada messe  
 De bênçãos aurorais, de Paz e de Alegria.

(...)  
 Sente a Mão Paternal que o guia na amargura,  
 E sublime na fé mais vívida, murmura:  
 – “Que se cumpra no mundo o arbítrio do Senhor!...”

***Jesus ou Barrabás?***

(...)  
 “Crucificai-o!” – exclama... Um lamento lhe chega  
 Da Terra que soluça e do Céu desprezado.  
 “Jesus ou Barrabás?” – pergunta, inquire o brado  
 Da justiça sem Deus, que trêmula se entrega.

Jesus! Jesus!... Jesus!... – e a resposta perpassa  
 Como um sopro cruel do Aquilão da desgraça,  
 Sem que o Anjo da Paz amaldiçoe ou gema...  
 (...)

De início, vemos que todos os sonetos atribuídos ao poeta apresentam pontuação, sendo raros os versos que não fazem uso sequer de vírgula. Nos excertos apresentados, é abundante a pontuação. No primeiro terceto de *Ideal*, o ritmo dos versos é disciplinado pelo uso freqüente de vírgula, de modo que a carga semântica da estrofe vai sendo dada aos poucos, num crescendo contínuo que culmina em uma exclamação no verso final. Observemos que a intensidade da expressão desejada pelo poeta transcende a estrofe, não parando no último verso com a exclamação. Por isso a necessidade das reticências, que aí estão a nos dizer aquilo que vai sem palavras. O segundo terceto vem como complemento e desfecho do anterior, seguindo-lhe o mesmo ritmo, a mesma estrutura.

Nos demais trechos, vemos que a pontuação não só define um ritmo preciso aos versos como também serve para criar um segundo ambiente dentro do contexto de cada soneto. Assim, em *O Beijo de Judas*, a pontuação delimita as falas de Cristo e de Judas,

diferenciando-as da fala do eu-lírico, e, ao mesmo tempo insere a imagem do episódio da traição do Cristo. Note-se ainda, a expressividade dolorosa introduzida pela interrogação no verso [*Responde humildemente: – “É assim que tu me entregas?”*]. Em *No horto e Jesus ou Barrabás?*, as exclamações não só limitam o ritmo, mas dão expressividade dramática aos eventos das cenas em que aparecem, tendo, portanto, papel fundamental na construção dos sentidos dos poemas. Em *Jesus ou Barrabás?*, no verso [*“Jesus ou Barrabás?” – pergunta, inquire o brado*], a interrogação inicial que, inclusive, dá nome ao soneto, significa mais do que está expresso nas palavras do verso: a pergunta “*Jesus ou Barrabás?*” equivale aí a “o bem ou o mal?”, “a salvação ou a danação?”, de modo que a semântica do verso traz valores simbólicos de natureza transcendental na medida em que, por meio de uma simples interrogação, dá ao gênero humano a escolha de seu destino. Ao responder à pergunta *Jesus ou Barrabás?* a humanidade não condena ou absolve o Cristo, mas a si própria. Esse o valor expressivo da interrogação desejado pelo poeta neste verso (e em todo o poema).

Por fim, vemos que os sonetos *No horto e Jesus ou Barrabás?* são plenos de reticências, que funcionam aí como que uma “suspensão de fôlego” dada a dramaticidade das cenas descritas nas estrofes.

Tendo como base as observações acima, vemos que, também no *Parnaso*, a pontuação dos poemas é feita de forma rigorosa e, mais do que simplesmente disciplinar o ritmo dos versos, expressam valores semânticos profundos na transmissão da mensagem.

### 6.3.4 O *enjambement*

Segundo Goldstein (2007, p. 92), *enjambement* “é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido”. Para Carvalho (1942), o *enjambement* é uma ferramenta que deve ser usada para evitar a monotonia rítmica dos versos, sendo “um fenômeno da pontuação” (p. 209). Segundo o crítico, “Bilac empregou o ‘enjambement’ à farta, aproveitando-o como agente [modificador] do ritmo, visando a variedade dos sons, e como valor semântico, para pôr em especial relevo uma certa e determinada idéia” (p. 211). Alguns exemplos de encadeamentos em *Tarde*:

#### *Ciclo*

A dolorosa rama  
Da árvore aflita pelo chão derrama  
As folhas, como lágrimas... lembrar!

***Pátria***

Pátria, latejo em ti, no teu lenho, por onde  
Círculo! E sou perfume, e sombra, e sol e orvalho!

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 211).

***A tentação de Xenócrates***

Vozeava o Ceramico, repleto  
De cortesãs e flores. As mais belas  
Das hetairas de Samos e Mileto

Eram todas na orgia. Estas bebiam,  
Nuas, à deusa Ceres. Longe, aquelas  
Em animados grupos discutiam

(*ibidem*, p. 212).

Note-se que em *A tentação de Xenócrates*, temos um exemplo de *enjambement* estrófico, além da presença de *enjambements* nos versos dos tercetos.

Vejamos se há *enjambements* nos supostos poemas bilaquianos do *Parnaso*:

***Jesus Ou Barrabás?***

“Crucificai-o!” – exclama... Um lamento lhe chega  
Da Terra que soluça e do Céu desprezado.  
“Jesus ou Barrabás?” – pergunta, inquire o brado  
Da justiça sem Deus, que trêmula se entrega.

***No Horto***

Paira em todo o recanto a vibração sonora  
Do Amor e o Mestre já na sede que o devora,  
De imolar-se por fim nas aras desse Amor,

***O Beijo De Judas***

O Amor há de vos dar todos os dons divinos;  
Eterna irradiação que atinge a mais escura  
Estrada de aflição, de dor e desventura,  
– Raio de eterno sol na senda dos destinos.

***Ressurreição***

Extinga-se o calor do foco aurifulgente  
Do sol que vivifica o Mundo e a Natureza;  
Apague-se o fulgor de tudo o que alma presa  
Às grilhetas do corpo, adora, anela e sente;

### ***O Livro***

Vaso revelador retendo o excelso aroma  
Do pensamento a erguer-se esplêndido e bendito,

(*apud* XAVIER, 1978).

Como vemos, o recurso do encadeamento de versos foi usado com bastante frequência nos poemas do *Parnaso de além-túmulo* atribuídos ao poeta de *Tarde*. Como recurso rítmico, o *enjambement* proporciona maior fluidez às estrofes, que passam a ser lidas (ou declamadas) como se fossem um só verso. Observemos: [*Vaso revelador retendo o excelso aroma / Do pensamento a erguer-se esplêndido e bendito*]. A idéia que, por grandiosa, não cabe nas sílabas de um verso, ganha espaço para se significar completamente através desse recurso. Desse modo, o *enjambement* não só é ferramenta do ritmo, mas da semântica do poema, uma vez que, por se estruturar sintaticamente, tem poder de alargamento do campo de expressão, facultando ao poeta maior liberdade de construção dos significados. É, em outras palavras, uma boa maneira de o poeta transmitir por completo sua idéia, sem abrir mão da forma. Essa característica, como vimos, está presente na obra de Bilac. E também no *Parnaso*.

#### **6.3.5 Direção do movimento rítmico**

Carvalho (1942, p. 218) nos informa que “o estudo da direção do movimento rítmico compreende o mecanismo e efeito rítmico (que pode ser ascendente ou descendente, progressivo e regressivo, direto/rotativo), e o efeito poético”.

Segundo o crítico, Bilac tem gosto pelo movimento ascendente em seus poemas, sobretudo nos sonetos, o que os faz terminar, na maioria das vezes, em chave de ouro. Neste movimento, a inspiração vai crescendo à medida que se sucedem os versos, até que o último é o auge da emoção poética. Tudo se resume e se concentra aí, o restante é somente o fio condutor para esse clímax. Na opinião de Carvalho (1942, p. 220), “em geral, todo o soneto [sic] deve ter o ritmo ascendente. Porque o soneto vale pela sua chave... e não se erra quando se diz que o soneto deve abrir com chave de prata e fechar com chave de ouro”. O exemplo citado pelo crítico é *Respostas na Sombra*. Observemos como a intensidade aumenta de verso em verso até que “explode” no último com um exclamativo “Morre!”:

“Sofro... Vejo envasado em desespero e lama  
 Todo o antigo fulgor, que tive na alma boa;  
 Abandona-me a glória; a ambição me atraiçoa;  
 Que fazer, para ser como os felizes?” – Ama!

“Amei... mas tive a cruz, os cravos, a coroa  
 De espinhos, e o desdém que humilha, e o dó que infama;  
 Calcinou-me a irrisão na destruidora chama;  
 Padeço! Que fazer, para ser bom?” – Perdoa!

“Perdoei... mas outra vez, sobre o perdão e a prece,  
 Tive o opróbrio; e outra vez sobre a piedade, a injúria;  
 Desvairo! Que fazer, para o consolo?” – Esquece!

“Mas lembro... em sangue e fel, o coração me escorre:  
 Ranjo os dentes, remordo os punhos, rujo em fúria...  
**Odeio! Que fazer, para a vingança?” – Morre!**

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 220).

Os movimentos progressivo e regressivo, de acordo com Carvalho (1942, p. 221), que “consiste na repetição de uma rima ou de um verso em toda a poesia” não é valorizado por Bilac. Já os movimentos rotativos (fonético, lexicológico e psicológico), segundo ele, são usados. Como nosso estudo considera apenas os sonetos, desconsideraremos o movimento rotativo fonético, que não se aplica à estrutura da rima do soneto parnasiano, e procuraremos encontrar exemplos de movimento rotativo lexicológico e psicológico. No primeiro caso, que consiste na repetição de uma palavra ao longo do poema, Carvalho (1942) nos aponta o soneto *Última Página*, de *Poesias*, no qual se repete três vezes a palavra “Lembra-te”.

O movimento psicológico corresponde ao que chamamos de paralelismo sintático, repetição da construção sintática de um verso, em outro verso. Vejamos como exemplo, um trecho de *Noite de Inverno*, no qual há repetição da sintaxe do verso 3 no verso 4:

Os longos braços rígidos de gelo;  
 E há, pelo corredor ermo e comprido,  
 O suave rumor do teu vestido  
 E o perfume sutil de teu cabelo.

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 222).

Em *Parnaso*, todos os sonetos atribuídos a Bilac terminam com chave de ouro, sendo que em *Brasil*, *Ideal*, *Ressurreição* e *O Livro*, ela está mais evidente. Citamos como exemplo o poema *Brasil* (p. 448):

## **Brasil**

Desde o Nilo famoso, aberto ao sol da graça,  
Da virtude ateniense à grandeza espartana,  
O anjo triste da paz chora e se desengana,  
Em vão plantando o amor que o ódio despedaça,

Tribos, tronos, nações... tudo se esfuma e passa.  
Mas o torvo dragão da guerra soberana  
Ruge, fere, destrói e se alteia e se ufana,  
Disputando o poder e denegrindo a raça.

Eis, porém, que o Senhor, na América nascente,  
Acende nova luz em novo continente  
Para a restauração do homem exausto e velho.

E aparece o Brasil que, valoroso, avança,  
Encerrando consigo, em láureas de esperança,  
**O Coração do Mundo e a Pátria do Evangelho.**

Nos 10 sonetos de *Parnaso* estudados, encontramos alguns poucos casos de movimento rotativo lexicológico. No soneto *Ressurreição*, nos versos 7 e 11, se repete a palavra **luz**:

Os mistérios da fé, fulcro de **luz** potente,  
O templo, o lar, a lei, os tronos e a realeza;

Estertore e soluce exausto e moribundo,  
Debilmente pulsando, o coração do mundo,  
Morto à míngua de **luz**, ambicionando a glória;

Em *Jesus ou Barrabás?*, o nome Jesus aparece três vezes seguidas no verso nove, produzindo o efeito de semântico de ênfase no conteúdo expresso. É de notar, também, que as exclamações e as reticências reforçam essa idéia:

“Jesus ou Barrabás?” – pergunta, inquire o brado  
Da justiça sem Deus, que trêmula se entrega.

**Jesus! Jesus!... Jesus!...** – e a resposta perpassa

A única ocorrência de paralelismo sintático encontrada foi no poema intitulado *Soneto*. Observemos como os versos 2 e 3 do terceto se espelham de modo imperfeito:

Impassível, descerras aos aflitos

Uma visão de mundos infinitos  
E uma ronda infinita de fantasmas.

#### 6.4 A rima

Rima é a semelhança de sons no final de dois ou mais versos, ou no interior do mesmo verso. A rima é um recurso sonoro e rítmico que contribui para o sentido do poema. Ao falar da rima na obra de Bilac, Carvalho (1942, p. 225) comenta:

Olavo Bilac, em que pesem todas as suas preocupações estéticas, parnasianas, deu sempre à rima o seu justo valor. [...] Conservou-se sempre num virtuoso meio termo, distinto e discreto, e que lhe valeu, em suma, hierática posição de serenidade, porque, nem se entregou a bizarrices de um mero caçador de rimas, nem lhe deixou de prestar uma atenção benévola e austera.

Quanto à colocação da rima, ainda segundo o crítico, o normal, em Bilac, é o uso da rima no final do verso (p. 226). Além disso, a rima toante não tem valor na obra do poeta, nunca sendo usada: todas as suas poesias fazem uso apenas de rimas consoantes. Vejamos, como exemplo, os dois quartetos do soneto *Penetralia* (*apud* CARVALHO, 1942, p. 226):

Falei tanto de amor!... de galanteio,  
Vaidade e brinco, passatempo e graça,  
Ou desejo fugaz, que brilha e passa,  
No relâmpago breve com que veio...

O verdadeiro amor, honra ou desgraça,  
Gozo ou suplício, no íntimo fechei-o:  
Nunca o entreguei ao público recreio,  
Nunca o expus indiscreto ao sol da praça.

O crítico chama a atenção, também, para o efeito semântico das rimas. Neste sentido, ele as divide em rimas claras e escuras. As primeiras são aquelas feitas por meio de vogais abertas, enquanto que as segundas se formam por meio de vogais fechadas. Geralmente, as rimas claras dão ao poema um tom de alegria e leveza, ao passo que as fechadas denotam tristeza e solidão (p. 227). Assim, podemos concluir que há predomínio de rimas claras na primeira fase da poesia bilaquiana, em *Poesias*, e de rimas escuras na segunda fase, nos poemas da *Tarde*. Vejamos como exemplos dois sonetos:

**Primavera**, in *Alma Inquieta*.

Ah! Quem nos dera que isto, como outrora,  
Inda nos comovesse! Ah! Quem nos dera  
Que inda juntos pudéssemos agora  
Ver o desabrochar da primavera!

Saíamos com os pássaros e a aurora.  
E, no chão, sobre os troncos cheios de hera,  
Sentavas-te sorrindo, de hora em hora:  
“Beijemo-nos! Amemo-nos! Espera!”

E esse corpo de rosa recendia,  
E aos meus beijos de fogo palpitava,  
Alquebrado de amor e de cansaço...

A alma da terra gorjeava e ria...  
Nascia a primavera... e eu te levava,  
Primavera de carne, pelo braço!

**Todas rimas claras.**

Esquema ABAB, ABAB, CDE, CDE.

**Avatara**, in *Tarde*.

Numa vida anterior, fui um xeque macilento  
E pobre... Eu galopava, o Albornoz solto ao vento,  
Na soalheira candente; e, herói de vida obscura,  
Possuía tudo: o espaço, um cavalo, e a bravura.

Entre o deserto hostil e o ingrato firmamento,  
Sem abrigo, sem paz no coração violento,  
Eu namorava, em minha altiva desventura,  
As areias na terra e as estrelas na altura.

Às vezes, triste e só, cheio do meu desgosto,  
Eu castigava a mão contra meu próprio rosto,  
E contra a minha sombra erguia a lança em riste...

Mas o simum do orgulho enfunava o meu peito:  
E eu galopava, livre, e voava, satisfeito  
Da força de ser só, da glória de ser triste!

**Todas rimas escuras.**

Esquema AABB, AABB, CCD, CCD.

Outro ponto importante, segundo Carvalho (1942), é o valor da rima na estrutura poética. De acordo com o crítico, Bilac tem preocupação em utilizar rimas ricas em seus poemas, sobretudo nos da *Tarde* (p. 229). Note-se que o critério de classificação utilizado por Carvalho (1942), é o gramatical, segundo o qual, rimas ricas são aquelas formadas por palavras de classes gramaticais diferentes. Nos sonetos acima, considerando as estrofes separadamente, temos:

Em *Primavera*:

Outrora (advérbio) rima com Agora (advérbio): rima pobre.

Aurora (substantivo) rima com Hora (substantivo): rima pobre

Dera (verbo) rima com Primavera (substantivo): rima rica

Hera (substantivo) rima com Espera (verbo): rima rica

Recendia (verbo) rima com Ria (verbo): rima pobre

Palpitava (verbo) rima com Levava (verbo): rima pobre

Cansaço (substantivo) rima com Braço (substantivo): rima pobre

Em *Avatara*:

Macilento (adjetivo) rima com Vento (substantivo): rima rica

Obscura (adjetivo) rima com Bravura (substantivo): rima rica

Firmamento (substantivo) rima com Violento (adjetivo): rima rica  
 Desventura (substantivo) rima com Altura (substantivo): rima pobre  
 Desgosto (substantivo) rima com Rosto (substantivo): rima pobre  
 Riste (substantivo) rima com Triste (adjetivo): rima rica  
 Peito (substantivo) rima com Satisfeito (adjetivo): rima rica

De fato, observamos maior incidência de rimas ricas no soneto de *Tarde*. Bilac, no entanto, não sacrificou a idéia para satisfazer o valor da rima em suas poesias, de modo que verificamos a presença bastante acentuada de rimas pobres em sua obra. Uma observação pertinente quanto ao assunto, é que, se passarmos a classificar a rima pelo critério fônico, rimas pobres podem passar a ricas e vice-versa. É o caso, por exemplo, de *Desventura* e *Altura*, que são rimas pobres gramaticalmente, mas ricas fonicamente, porque a rima começa antes da vogal tônica: desvenTURA – alTURA.

Quanto ao valor rítmico da rima, Carvalho (1942) nos diz que o tipo comum empregado por Bilac é aquele constituído por vocábulos graves (p. 232). Mas o poeta usou, também, em menor proporção, as rimas agudas e esdrúxulas. Os sonetos *Primavera* e *Avatara*, acima, são constituídos, em sua totalidade, de rimas graves. O quarteto abaixo apresenta um par de rimas agudas:

Desenrola-se a sombra no regaço  
 Da morna tarde, no esmaiado anil;  
 Dorme, no ofego do calor febril,  
 A natureza, mole de cansaço.

*As estrelas* (apud CARVALHO, 1942, p. 231).

Nas estrofes, as rimas podem vir distribuídas de várias maneiras diferentes: cruzadas, emparelhadas e misturadas (ou interpoladas). De acordo com Carvalho (1942, p. 233), de modo geral, “o tipo das rimas cruzadas é o mais usado por Bilac”. Mas, completa: “Bilac usa indiferentemente as rimas cruzadas e as rimas em parelha” e “para maior variedade das rimas, Bilac freqüentemente troca a colocação das rimas cruzadas dos dois quartetos dos sonetos”. O crítico observa, ainda, que “principalmente nos sonetos da *Tarde*, [Bilac] abusa das rimas em parelha” (p. 235) e variadas, sobretudo nos quartetos. De fato, em *Avatara*, soneto de *Tarde* (transcrito acima), temos AABB, AABB e CCD, CCD, isto é, rimas emparelhadas em AA, BB e CC, e interpoladas em D. Já no soneto *Primavera*, o esquema de rimas é ABAB, ABAB,

nas quadras e CDE, CDE nos tercetos, ou seja, rimas cruzadas nas quadras e interpoladas nos tercetos.

O último aspecto das rimas na obra de Bilac abordado por Carvalho (1942), é a variedade acústica que o poeta procura observar de modo a evitar a homofonia dos versos. Contudo, o crítico cita alguns exemplos de poemas de *Poesias* em que a homofonia aparece ora como “falha” do poeta (*Sahara Vitae*), ora propositadamente, com valor semântico (*Crepúsculo na Mata*). Desse modo o poeta, nas palavras do crítico, apresenta “grande liberdade de rimas e metros, variáveis sempre, e sempre conservando nesta variedade o cunho característico da sua beleza” (p. 236).

Feitas estas considerações, verifiquemos se os poemas de *Parnaso* guardam similitudes com as características de rima na obra bilaquiana apresentadas pelo estudioso. Para tanto, analisemos os sonetos *Aos descrentes* e *Ideal* (apud XAVIER, 1978, p. 446):

### *Aos Descrentes*

Vós, que seguís a turba desvairada,  
As hostes dos descrentes e dos loucos,  
Que de olhos cegos e de ouvidos moucos  
Estão longe da senda iluminada,

Retrocedei dos vossos mundos ocos,  
Começai outra vida em nova estrada,  
Sem a idéia falaz do grande Nada,  
Que entorpece, envenena e mata aos poucos.

Ó ateus como eu fui – na sombra imensa  
Erguei de novo o eterno altar da crença,  
Da fé viva, sem cárcere mesquinho!

Banhai-vos na divina claridade  
Que promana das luzes da Verdade,  
Sol eterno na glória do caminho!

### *Ideal*

Na Terra um sonho eterno de beleza  
Palpita em todo o espírito que, ansioso,  
Espera a luz esplêndida do gozo  
Das sínteses de amor da Natureza;

É ansiedade perpetuamente acesa  
No turbilhão medonho e tenebroso  
Da carne, onde a esperança sem repouso  
Luta, sofre e soluça, e sonha presa.

Aspirações do mundo miserando,  
Guardadas com ternura, com desvelos,  
Nas lágrimas de dor do peito aflito!...

Mas que o homem realiza apenas, quando,  
Rotas as carnes, brancos os cabelos,  
Sente o beijo de glória do Infinito!...

De início podemos ver que os sonetos não apresentam rimas internas, somente externas. As rimas são todas consoantes: -ada, -oucos, -ensa, -inho, em *Aos descrentes*, e -eza, -oso, -ando, -elos, -ito, em *Ideal*. Essas características se estendem, também, aos demais sonetos do *Parnaso* atribuídos a Bilac.

As rimas em ambos os sonetos, à exceção de “-ada” em *Aos descrentes*, são todas escuras, o que dá um tom de profundidade, seriedade e tristeza aos poemas, desempenhando, assim, um papel semântico valioso no texto. Também esse aspecto aproxima estes sonetos da

última fase da poesia bilaquiana: os poemas de *Tarde*. Vejamos agora como se estruturam quanto ao valor das rimas:

Em *Aos descrentes*:

Desvairada (adjetivo) rima com Iluminada (adjetivo): rima pobre  
 Loucos (substantivo) rima com Moucos (adjetivo): rima rica  
 Ocos (adjetivo) rima com Poucos (advérbio): rima rica  
 Estrada (substantivo) rima com Nada (advérbio): rima rica  
 Imensa (adjetivo) rima com Crença (substantivo): rima rica  
 Claridade (substantivo) rima com Verdade (substantivo): rima pobre  
 Mesquinho (adjetivo) rima com Caminho (substantivo): rima rica

Em *Ideal*:

Beleza (substantivo) rima com Natureza (substantivo): rima pobre  
 Ansioso (adjetivo) rima com Gozo (substantivo): rima rica  
 Acesa (verbo) rima com Presa (adjetivo): rima rica  
 Tenebroso (adjetivo) rima com Repouso (substantivo): rima rica  
 Miserando (adjetivo) rima com Quando (advérbio): rima rica  
 Desvelos (substantivo) rima com Cabelos (substantivo): rima pobre  
 Aflito (adjetivo) rima com Infinito (substantivo): rima rica

Tomando-se o critério gramatical para avaliar as rimas, vemos que ambos os sonetos se constituem, em sua quase totalidade, de rimas ricas. Aliás, considerando todos os 10 sonetos do *Parnaso*, temos o total de 14 rimas pobres e 56 rimas ricas (ver tabela abaixo), de modo que podemos dizer que estes poemas se estruturam como nos sonetos de *Tarde*, se aproximando ainda mais dessa fase da poesia de Bilac.

Quanto ao valor rítmico das rimas, todos os sonetos de *Parnaso* apresentam rimas graves, com exceção do soneto *No Horto*, no qual temos também rimas agudas (-or). O quadro esquemático abaixo nos mostra os esquemas de rimas dos sonetos:

Sonetos	Rimas	Esquemas	Pobres	Ricas	Valor*
<b>Jesus Ou Barrabás?</b>	-ado, -ega, -assa, -ema, -ace	ABBA, BAAB, CCD, EED	1	6	claras
<b>Soneto</b>	-ante, -ios, -eia, -asmas, -itos	ABBA, ABBA, CCD, EED	1	6	escuras
<b>No Horto</b>	-ece, -ia, -ora, -or, -ura	ABBA, ABBA, CCD, EED	1	6	claras
<b>O Beijo De Judas</b>	-ura, -inos, -estre, -onte, -egas	ABBA, BAAB, CCD, EED	1	6	escuras

<b>A Crucificação</b>	-mente, -ama, -issa, -asem, -iva	ABBA, ABBA, CCD, EED	2	5	escuras
<b>Aos Descrentes</b>	-ada, -oucos, -ensa, -inho, -dade	ABBA, BAAB, CCD, EED	2	5	escuras
<b>Ideal</b>	-eza, -oso, -ando, -elos, -ito	ABBA, ABBA, CDE, CDE	2	5	escuras
<b>Ressurreição</b>	-ente, -eza, -undo, -ória, -adas	ABBA, BAAB, CCD, EED	3	4	escuras
<b>O Livro</b>	-oma, -ito, -ória, -ino, -uda	ABBA, ABBA, CCD, EED	1	6	escuras
<b>Brasil</b>	-aça, -ana, -ente, -elho, -ança	ABBA, ABBA, CCD, EED	0	7	escuras

**Tabela 1:** Esquema de rimas dos sonetos atribuídos a Bilac em *Parnaso de além-túmulo*.

\* O valor rítmico considerado é o que predomina ao longo do soneto.

Observamos no quadro que nenhum soneto utiliza rimas cruzadas: as rimas ou são interpoladas ou emparelhadas, sendo os esquemas mais comuns ABBA e CCD. Aqui também há, como se vê, um “abuso” das rimas em parêntese e das interpoladas, fato também comum nos poemas de *Tarde*. Para concluir o estudo das rimas, resta destacar que nenhum soneto do *Parnaso* apresenta problemas de homofonia: a variedade acústica das rimas empregadas não provoca monotonia nos sons dos versos, de modo que a vivacidade é garantida ao longo de todos os poemas.

## 6.5 Figuras de efeitos sonoros

Dos vários recursos estilísticos empregados na composição poética, podemos destacar como os mais comuns as onomatopéias, as assonâncias e as aliterações.

Sobre o emprego de onomatopéias por Bilac, Carvalho (1942, p. 250) nos diz que “malgrado não se ter celebrado nesta especialidade, [...] a obra bilaquiana revela uma extraordinária beleza plástica e onomatopaica, sem audaciosos malabarismos poéticos, mas perfeitamente integrada num conjunto de simetria e proporção”. Neste sentido, o crítico observa como o emprego das vogais no poema *Delenda Carthago* casa perfeitamente com a descrição que se faz da paisagem, tornando-a mais viva e contribuindo, assim, para os efeitos de sentido do texto:

Fulge e dardeja o sol nos amplos horizontes  
Do céu da África. Ao largo, em plena luz, dos montes  
Destacam-se os perfis. Tremulamente ondeia,  
Vasto oceano de prata, a requeimada areia.  
O ar, pesado, sufoca. E, desfraldando ovantes  
Das bandeiras ao vento as pregas ondulantes,  
Desfilam as legiões do exército romano

Diante do general Scipião Emiliano.

(*apud* CARVALHO, 1942, p. 251).

Nas palavras do crítico, “para descrever o espetáculo vivo, luminoso, das hostes de Scipião assolando Cartago, [...] o poeta pede ao dicionário sons claros e fortes, vogais abertas e clangorosas, agudas, estridentes [...]” (Carvalho, 1942, p. 251).

Observemos no trecho abaixo, extraído de *A um grande homem* (in *Panóplias*), como o poeta imita com precisão o barulho das águas do rio nas corredeiras:

Cresceu. Atropeladas,  
Soltas, grossas as ondas apressadas  
Estendeu largamente,  
Tropeçando nas pedras espalhadas,  
No galope impetuoso da corrente.

(*ibidem*, p. 253).

Neste trecho vemos o quadro desenhado pelos versos e podemos, inclusive, ouvir o barulho das águas a rolar e a baterem-se nas pedras. O efeito sinestésico da descrição é proporcionado, principalmente, pelo emprego de sibilantes, que imitam o barulho do correr das águas, e pelas oclusivas, que representam os empecilhos encontrados pelas águas em seu caminho. Tanto as fricativas quanto as oclusivas estão presentes em todos os versos.

Analisando, temos:

CreSceu. aTRoPelaDaS,  
SolTaS, grossaSaS aS onDaS aPreSSaDaS  
eSTenDeu larGamenTe,  
TroPeÇanDo naS PeDras eSPalhaDaS,  
no GaloPe imPeTuoSo Da CoRRrenTe.

As fricativas /s/ e /z/ reproduzem o som das águas. As oclusivas /k/, /t/, /p/, /d/ e /g/, bem como a vibrante /R/, representam as pedras nas quais se batem as ondas.

O emprego de aliterações e assonâncias como nos casos descritos acima, embora ocorra, não é muito frequente em Bilac. Conforme nos informa Carvalho (1942), alguns sons são mais aproveitados pelo poeta do que outros: repetições propositais de sons vocálicos têm valores diferentes de acordo com o som empregado ou as combinações de sons usadas nos versos. O som /a/ presta-se a movimentos rápidos, claros e alegres. O som /e/, quando aberto, é alegre, principalmente quando junto de /i/ e /o/ aberto. Bilac, de acordo com o crítico, nunca empregava o /e/ agudo sozinho, como o fazia com o /a/, preferindo sempre combiná-lo com /i/ (p. 255). Os sons fechados /u/ e /o/, assim como os nasais, são vigorosos, tristes e denotam

silêncio e gravidade (CARVALHO, 1942). Vejamos alguns exemplos, e atentemos aos conteúdos semânticos que os sons reforçam nos versos em que aparecem:

***A um grande homem***

***Implacável, violento***  
Rijo o vergasta o ***látego*** do ***vento***.

(*ibidem*, p. 254).

***Sobre as bordas de um octogenário***

Riça a ***juba*** e, abalando a ***solidão noturna***,  
***Urra um*** velho ***leão numa*** apartada ***furna***.

(*ibidem*, p. 258).

Alguns sons consonantais, de acordo com o crítico, também são pouco usados. É o caso dos sons /b/ e /k/, que aparecem combinados com outros, e dos sons /d/, /t/, /j/, inexpressivos na obra bilaquiana. Os sons mais expressivos e, por isso, mais comuns em Bilac são /s/, /z/, /ʃ/, /r/, /R/, /v/, /m/, /n/, /f/, /l/ e /p/ (CARVALHO, 1942, pp. 258-268). Entre estes, são particularmente figurativos os sons /f/, em associação com o /v/, /m/ com /n/ e o /s/ com /z/, /j/ e /ʃ/. Alguns exemplos apresentados pelo crítico:

***Wilfredo***

E o ***Inferno*** pela voz dos ***fogos fátuos fala!***  
***Wilfredo fuge***. O horror ***vai*** com ele, inclemente!  
***Foge***. E corre, e ***vacila***, e tropeça, e ***resvala***,  
E ***levanta-se***, e ***fuge*** alucinadamente...

(*ibidem*, p. 260).

***Via Láctea, XXXII***

Ouçõ junto de mim bater-***lhe*** o seio,  
E cuidõ vê-***la***, ***plácida***, a meu ***lado***  
***Lendo*** comigo a página que ***leio***.

(*ibidem*, p. 261).

Vejamos agora nos poemas atribuídos ao poeta em *Parnaso de além-túmulo* como se dão as escolhas dos sons nas composições e quais seus possíveis valores semânticos neste

contexto. Para essa análise foram selecionados trechos dos sonetos *Jesus ou Barrabás?*, *Soneto, Ideal* e *O Livro* (apud XAVIER, 1978, p. 444-447):

### ***Jesus ou Barrabás?***

Sobre a froNte da turba há uM sussurro abafado.  
A MultIdão INteIra, aNsIosa se coNgrEga,  
Surda à lIção do aMor, IMplacável e cEga,  
Para a coNsuMação dos festINs do pecado.

Observamos neste quarteto o acentuado emprego de nasais que nos passam a sensação de ansiedade diante da cena descrita. É como se se engolisse em seco. Nota-se também o uso da vogal aberta /e/ na rima em parelha. Como já se viu, Bilac costuma, de fato, empregar o valor aberto do /e/ com parcimônia e nunca sozinho, tendo como suporte o /i/ nos versos. É o que ocorre no trecho acima.

### ***Soneto***

Por taNto teMpo aNdei faMiNto e erraNte,  
Que os prazeres da vida coNverti-os  
EM poeMas das forMas, eM soMbrios  
Pesadelos da carNe palpitaNte.

No derradeiro soNo, iNstaNte a iNstaNte,  
Vi faNareM-se aNseios coMo fios  
De ilusão traNsforMada eM sopros frios,  
Sobre o Meu peito eM febre, vacilaNte.

Nos dois quartetos de *Soneto*, a profusão de nasais imita o som de um gemido, a percorrer todo o poema. Em sua dor, o poeta lamenta os desvarios cometidos durante a vida num grande “ai” ou, mais propriamente, “hum”, que vem expresso semântica, rítmica e sonoramente pelas nasais /m/ e /n/. Desse modo, esses sons reforçam a idéia central do soneto.

### ***Ideal***

Na Terra um Sonho eterno de beleZa  
Palpita em todo o eSpírito que, anSioSo,  
ESpera a luZ eSplêndida do goZO  
DaS SínteSeS de amor da NatureZa;

É anSiedade perpetuamente aCeSa  
No turbilhão medonho e tenebroSo

Da carne, onde a eSperança Sem repouSo  
Luta, Sofre e Soluça, e Sonha preSa.

Neste trecho de *Ideal*, a repetição dos sons /s/ e /z/ nos dá a idéia de que as sensações expressas nos versos se estendem, deslizam, se arrastam no tempo. O “*Sonho de beleza do eSpirito anSioSo eSpera a luZ eSplêndida do goZo...*”: as sibilantes têm aí o valor de expressar o “arrastar” da espera de que falam os quartetos.

### ***O Livro***

Vaso rEvElador rEtEndo o ExcElso aroma  
Do pEnsamEnto a ErguEr-sE EsplêndIdo E bEndItto,  
O Livro É o coração do tEmpo no InfInItto,  
Em queE a IdÉIa Imortal sE rEnova e rEtoma.

Neste quarteto de *O Livro*, percebe-se a combinação dos sons /e/ e /i/. Um efeito de sentido possível é o de reforçar a exaltação que se faz ao livro, instrumento de evolução da humanidade. O tom é em sua maioria fechado, com rimas escuras, característico do poeta em sua última fase. É, portanto, uma exaltação sóbria, não espalhafatosa como o seria com vogais abertas em “é” e “ó”.

### **6.6 Correção gramatical**

Uma outra característica importante do Parnasianismo, como aponta a crítica, é o cuidado que os poetas dessa escola têm com a correção gramatical em seus versos. Esse é, inclusive, um aspecto freqüentemente assinalado como característico de Bilac.

Em nossas análises dos poemas de mediúnicos, encontramos apenas dois casos de “deslizes” que, embora não incorram em erro propriamente dito, quebram a harmonia dos versos em que aparecem. O problema está na cacofonia provocada:

- Pela proximidade do som /d/ no verso 13 de *Jesus ou Barrabás?*:

Toma da cruz **da dor** para que a **dor** ficasse  
(*da dor*, pode fazer entender a palavra *dador*).

- E no verso seis de *Ressurreição*:

O que o homem pensou num sonho **de demente**,

Porém, pecadilhos como estes são comuns na obra de Bilac, como mostram os trechos abaixo:

***Pátria*** (in *Tarde*)

Do fruto a amadurar que em teu seio se esconde,  
**De** ti, – rebento em luz e em cânticos me espalho!

E os meus ossos no chão, **como as tuas raízes**,  
Se estorcerão **de dor**, sofrendo o golpe e o insulto!

***Israel*** (in *Tarde*)

E, em torno de Sião, do Líbano **no mar Morto**,

Digna de nota também é a transitividade indireta do verbo “perdoar” no verso 14 do soneto *A Crucificação*, de *Parnaso*, um uso que revela purismo do autor:

“– **Perdoai-lhes**, meu Pai, não sabem o que fazem!...” (apud XAVIER, 1978, p. 445).

O gosto pela transitividade indireta, mesmo quando desnecessária, ocorre ainda em outros poemas de *Parnaso de além-túmulo*:

**Toma da cruz** da dor para que a dor ficasse (*Jesus ou Barrabás?*, *idem*, p. 444).

E **toma-lhe das mãos**, osculando-lhe a fronte... (*O Beijo de Judas*, *idem*, p. 445).

Contudo, se é desnecessária para a frase, não o é para o verso, uma vez que é fundamental para a contagem de sílabas métricas.

## 6.7 Figuras de linguagem

Para encerrar nossas considerações sobre a poética bilaquiana e sua suposta presença na composição mediúnica, chamamos a atenção aqui para algumas figuras de linguagem que serviram de recurso estilístico precioso para Bilac na feitura de seus versos. Consideraremos aqui somente as figuras de sintaxe e tropos mais comuns em sua obra e verificaremos se também ocorrem na mediunidade.

Das figuras de palavras, a metáfora é uma das mais abundantes em Bilac. Seu famoso poema *Profissão de Fé* é todo uma metáfora que coloca o trabalho poético como um trabalho de ourives. Vejamos alguns outros trechos seus em que a metáfora é o material do verso:

***Nel mezzo del camin***

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada  
 E triste, e triste e fatigado eu vinha.  
***Tinhas a alma de sonhos povoada,  
 E a alma de sonhos povoada eu tinha...***

Bilac (1978, p. 81).

***Maldição***

Se por vinte anos, ***nesta furna escura,***  
 Deixei dormir a minha maldição,  
 – Hoje, velha e cansada da amargura,  
 Minh'alma se abrirá como um vulcão.

Bilac (1978, p. 136).

Na mediunidade temos também muitos exemplos do emprego de metáforas. Eis alguns:

***Ideal***

Na Terra ***um sonho eterno de beleza***  
***Palpita*** em todo o espírito que, ansioso,  
 Espera a luz esplêndida do gozo  
 Das sínteses de amor da Natureza;

É ansiedade perpetuamente acesa  
***No turbilhão medonho e tenebroso***  
***Da carne***, onde a esperança sem repouso  
Luta, sofre e soluça, e sonha presa.

(*apud* XAVIER, 1978, p. 446).

Notam-se também “ansiedade acesa”, e a enumeração do último verso, cuja seqüência de verbos dá dinamismo à ação e “desenha” a imagem por meio da personificação que o poeta faz da *esperança*. Outro exemplo:

***O Livro***

Ei-lo! ***Facho de amor*** que, redivivo, assoma  
 Desde a taba feroz em folhas de granito,  
 Da Índia misteriosa e dos louros do Egito  
 Ao fausto senhoril de Cartago e de Roma!

***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.

***Companheiro fiel da virtude e da História,***  
***Guia das gerações da vida transitória,***  
***É o nume apostolar que governa o destino;***

(*idem*, p. 447).

O polissíndeto, emprego repetido das conjunções, também não foi esquecido por Bilac:

***A um poeta***

Do claustro, na paciência e no sossego,  
Trabalha , *e* teima, *e* lima, *e* sofre, *e* sua!

Bilac (1978, p. 205).

Em *Parnaso*, temos:

***Brasil***

Ruge, fere, destrói *e* se alteia *e* se ufana,

(*apud* XAVIER, p. 446).

***Ideal***

Luta, sofre *e* soluça, *e* sonha presa.

(*idem*, p. 448).

O hipérbato, figura de sintaxe que consiste na inversão da ordem das frases, é muito popular entre os parnasianos. Bilac usou esta figura com bastante freqüência em seus poemas. Vejamos alguns exemplos em sua obra:

***A Morte***

No céu gelado expira o derradeiro dia,  
Na última região que o teu olhar devassa!  
E só, trevoso e largo, o mar estardalhaça  
No indizível horror de uma noite vazia...

Bilac (1978, p. 149).

Em *Parnaso* prevalece a ordem direta das frases. Contudo, verificam-se algumas inversões, das quais damos os exemplos:

***A Crucificação***

Fita o Mestre, da Cruz, a multidão fremente,  
A negra multidão de seres que ainda ama.

Sobre tudo se estende o raio dessa chama,  
Que lhe mana da luz do olhar clarividente.

(p. 445)

Das figuras de pensamento, as mais importantes são a antítese e a prosopopéia. Está repleto de antíteses, por exemplo, o famoso soneto *Língua Portuguesa*, e no poema *Tenho frio e ardo em febre!*, dos quais transcrevemos alguns trechos:

Última flor do Lácio, *inculta e bela*,  
És, a um tempo, *esplendor e sepultura*:  
**Ouro nativo**, que na *ganga impura*  
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura,  
Tuba de *alto clangor, lira singela*  
Que tens o *trom e o silvo* da procela,  
E o arrollo da saudade e da ternura!

Bilac (1978, p. 176).

Tenho *frio e ardo* em febre!  
O amor me *acalma e endouda!* O amor me *eleva e abate!*  
(...)  
Entrou. E apenas dentro,  
Deu-me a *calma do céu e a agitação do inferno...*  
E hoje... ai! de mim, que dentro em mim concentro  
**Dores e gostos** num lutar eterno!

Bilac (1978, p. 80).

No livro mediúnico podemos citar alguns trechos de *Ressurreição*:

### **Ressurreição**

**Morto** à míngua de luz, ambicionando a glória;  
O Espírito *imortal*, depois das *derrocadas*,  
Numa ressurreição de eternas alvoradas,  
**Subirá** para Deus num canto de vitória.

(*apud* XAVIER, 1978, p. 447).

### **Brasil**

O anjo triste da *paz* chora e se desengana,  
Em vão plantando o *amor* que o *ódio* despedaça,

Tribos, tronos, nações... tudo se esfuma e passa.

Mas o torvo dragão da **guerra** soberana

(*idem*, p. 447).

### ***Jesus ou Barrabás?***

Sobre a frente da turba há um **sussurro** abafado.  
“Jesus ou Barrabás?” – pergunta, inquire o **brado**

(*idem*, p. 444).

O recurso da personificação também foi largamente usado por Bilac em seus poemas. Citamos um exemplo do soneto *Primeira migração*, de *As Viagens*:

### ***Primeira migração***

Nos mares e nos céus, nas rechãs e nos montes,  
***A Vida canta, chora, arde, delira, brada...***  
***E arfa a Terra, num parto horrendo***, carregada  
De monstros, de mamutes e de rinocerontes.

Bilac (1978, p. 143).

Em *Parnaso*, colhemos o seguinte exemplo:

### ***Ideal***

Na Terra ***um sonho eterno de beleza***  
***Palpita*** em todo o espírito que, ansioso,  
Espera ***a luz esplêndida do gozo***  
***Das sínteses de amor da Natureza;***

***Sente o beijo de glória do Infinito!...***

(*apud* XAVIER, 1978, p. 446).

Note-se que o último verso é uma metáfora para a morte. Neste soneto são personificados o infinito, a ansiedade e a natureza.

Seria muito extenso falar aqui de todas as figuras de linguagem utilizadas por Bilac na composição de seus versos, localizá-las e exemplificá-las com trechos de suas obras e na mediunidade do *Parnaso de além-túmulo*. Sendo assim, acreditamos que os exemplos colhidos e expostos sejam suficientes para demonstrar que a técnica utilizada em *Parnaso*,

assim como os demais recursos estilísticos, tem nas figuras importantíssimo material de composição poética.

Feito o cotejo entre os poemas bilaquianos e os da mediunidade atribuídos ao poeta, passemos à segunda parte da análise, que consiste em considerações sobre os mecanismos discursivos que constituem o contexto de produção e recepção dos ditos poemas e que, juntamente com seu aspecto formal, determinam a recuperação dos seus possíveis sentidos.

## 7. O DISCURSO DE UM AUTOR ESPIRITUAL

Para realizarmos a análise literária dos poemas atribuídos a Bilac pelo viés lingüístico-discursivo, temos que, primeiramente, retomar Possenti (1993), segundo o qual esta classe de estudos, quando levada a cabo por lingüistas, deve se basear em noções menos vagas e mais controláveis do estudo da linguagem. Em outras palavras, o analista de discurso deve estar atento ao instrumento de expressão, ao material lingüístico e aos recursos utilizados, tanto para a expressão do sujeito, como para compatibilizar a produção com os tempos e os fatores coercitivos envolvidos no processo de enunciação.

Assim, a análise que se faz aqui não está voltada exatamente para a interpretação dos poemas supostamente de Bilac contidos no *Parnaso*, mas para a questão discursiva, ou seja, para as condições de produção dos poemas, o contexto em que se inserem os textos e os efeitos de sentido que essas condições de produção atribuem (ou ajudam a atribuir) a tais textos. Buscaremos, desse modo, analisar o discurso veiculado pelos sonetos da psicografia, comparando-os com o do poeta em vida. Essa aproximação entre textos leva em conta os temas abordados em ambos os casos, e o contexto de produção da mediunidade. Dito isto, consideremos a coletânea de poemas mais de perto.

### 7.1 As condições de produção do *Parnaso*

De início, não podemos nos esquecer de que o *Parnaso de além-túmulo* é, antes de tudo, um livro espírita. Neste sentido, não se configura como uma simples antologia poética, em que os poemas figuram como obras de arte voltadas apenas para entreter pelo belo: muito mais do que isso, o livro funciona como um veículo ideológico que visa à persuasão do público a que se destina. A expressão artística é utilizada assim, como difusora dos pressupostos básicos da doutrina espírita. A poesia é usada, neste contexto, como meio de expressão do belo e, ao mesmo tempo, como veículo de enunciação discursiva, atuando como elemento educativo entre as massas. Essa noção fundamenta-se, basicamente, na visão segundo a qual a arte deve ter um caráter edificante ao representar o belo da criação divina. Está implícita nessa concepção de arte, a associação indissolúvel entre o Bem e o Belo, o que dá ao artista uma responsabilidade social na educação dos povos (entendida como crescimento interior). O artista, segundo essa visão, na condição de “educador”, deve

disciplinar sua inspiração no cumprimento do “dever” de representar dignamente e proveitosamente o Belo (divino). Neste sentido, de acordo com Rocha (2001), o ideal de arte, sobretudo a literária, na concepção espírita, aproxima-se dos pressupostos do classicismo, segundo os quais a arte deve ser o fruto da emoção conjugada e controlada pela razão. Sendo assim, o *Parnaso de além-túmulo*, na condição de obra artística de cunho filosófico-religioso, busca cumprir uma função pragmática no âmbito social.

Outro aspecto importante a considerar é a noção de autor sobre a qual se baseia o *Parnaso*, sendo essa a peça chave de seu discurso: a autoria, comprovada pela equivalência estilística dos autores “vivos” e “mortos”, é a prova da sobrevivência do espírito após a morte. O texto, que constitui essa prova, é a “materialização” do autor, o seu reflexo, o ponto de identificação por excelência. Assim, a continuação da vida após a morte é o tema – e o discurso – central de *Parnaso de além-túmulo*. Sobre esse aspecto, Rocha (2001, p. 187) coloca:

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 sherlockiano: 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 escritor, 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.

Sendo assim, vemos que a recuperação de um sentido específico dos poemas é direcionada de modo diverso conforme se considerem os textos dentro do livro *Parnaso* ou fora dele. Isso porque o livro em si tem uma intenção enunciativa que não pode ser desprezada quando se analisam seus conteúdos: veicular a ideologia espírita. É isso que faz de *Parnaso de além-túmulo*, ainda segundo Rocha (2001), uma literatura de persuasão. Temos aí, mais uma vez, o texto como fruto de um contexto.

Neste sentido, o papel do médium Chico Xavier é mais um fator que reforça a tese proposta (ideologicamente) pelo livro (ROCHA, 2001), seja pela sua falta de preparo intelectual, o que tornaria impossível a composição da obra por ele mesmo (aspecto já comentado no item 5.1 desta monografia), seja pela maneira como o médium colocou no papel os textos. De fato, características marcantes da psicografia de Chico eram a rapidez com que escrevia e a consciência independente no momento da escrita. Sobre essas características, Melo Teixeira (*apud* TIMPONI, 1978, pp. 316-317) coloca:

O modo, a maneira de produzi-las [as psicografias] é que é insólita e refoge a todo mecanismo normal psicológico. [...] Uma ou duas das páginas maravilhosas, atribuídas a Humberto de Campos, eu vi, com meus próprios olhos, à luz forte de lâmpadas elétricas, Chico Xavier escrever em laudas corridas, sem se interromper um segundo para concentrar o pensamento. 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.

Esses elementos associados concorrem para o apagamento da figura do médium na produção do texto psicográfico. Dito de outro modo, o psicógrafo assume, em relação à obra, um papel semelhante ao do tradutor em relação ao texto traduzido: a transparência. Isso porque é preciso que o autor seja visível (e recuperável) através da figura do médium-tradutor sem que nenhum traço deste último se coloque no estilo (e, em tese, no discurso) do primeiro. O apagamento da figura do tradutor no texto traduzido é quesito fundamental para que este seja aceito como um original, ou seja, para que a voz do autor seja reconhecida e convenientemente recuperada, de modo a dar confiabilidade à obra (VILLELA, 2001). Da mesma forma ocorre com a mediunidade. O sucesso deste processo é a garantia do sucesso do discurso da psicografia como um todo: a identificação autoral através da obra.

Legalmente, o médium é o responsável pela obra acabada, aquele que detém os direitos (e deveres) de autor. Mas, como é reconhecido e aceito que o autor não é o médium, este abre mão dos lucros das publicações em favor de obras assistenciais, arcando, se for o caso, apenas com as responsabilidades decorrentes dos textos.

Como já se disse, o discurso do livro *Parnaso de além-túmulo* é produzido no intuito de convencer o seu interlocutor de uma tese bem definida: a sobrevivência da alma. Essa tese, porém, não nasceu neste livro, mas foi apenas retomada do discurso central da doutrina espírita. É neste ponto que verificamos o interdiscurso operando na malha significativa dos textos: temos um contexto sócio-histórico específico (o Brasil, país onde à época do lançamento do livro, o espiritismo lutava para se estabelecer entre as massas, sendo que já contava com um número significativo de intelectuais praticantes e simpatizantes), no qual uma memória do dizer é retomada e que constitui o discurso central da antologia (também com um objetivo específico). Neste processo, as relações de força são bem definidas: grandes médiuns, como se tornaria mais tarde Chico Xavier, são inquestionáveis para os fiéis (e mesmo para muitos não fiéis, devido ao sucesso que seu trabalho alcançou e que lhe rendeu notoriedade), e a autoridade dos conteúdos dos textos ganha ainda mais peso quando assinados por grandes autores-espíritos aos olhos do público (como é o caso de *Parnaso*). É interessante observar

que nesta relação, tanto melhor e mais confiável é considerado o médium quanto menos a sua presença seja sentida no texto, ou seja, quanto mais invisível ele seja: é o que poderíamos chamar de o anti-autor. A posição sujeito do autor de fato (no caso, o espírito) é o oposto da posição sujeito do médium. Este passa a ser, em uma quase impossível situação ideal, um sujeito sem voz no texto.

Do outro lado do texto, temos os leitores. O *Parnaso* se destina a espíritas e a não espíritas e, como todo livro de persuasão, pode ter suas teses aceitas ou rejeitadas pelo leitor. Essa relação do leitor com o texto não é passiva, mas se dá por meio de embates ideológicos que terão como resultado ou a aceitação da tese proposta ou a sua recusa peremptória ou, em alguns casos, a incerteza. Esse ponto é importante porque é de acordo com a posição do leitor em relação ao discurso do texto, que esse texto terá, para ele, essa ou aquela autoria. Assim, para uns, não importa o que se diga ou se demonstre ou se analise, *Parnaso* será sempre obra de Chico Xavier (consciente ou inconscientemente); para outros, será obra da Editora Federação Espírita Brasileira, detentora dos direitos autorais; para outros, ainda, será obra do diabo; para os espíritas, será dos espíritos, e assim por diante. Esse mecanismo contextual de produção da mediunidade literária não se aplica apenas para o *Parnaso*, mas a todas as obras produzidas por meio da mediunidade.

Levantados os elementos contextuais de produção do *Parnaso de além-túmulo*, vejamos agora como os poemas atribuídos a Bilac se inserem no conjunto da obra em seu aspecto discursivo.

## **7.2 Olavo Bilac por Chico Xavier: ainda a mesma voz?**

No capítulo anterior, foi realizada uma análise estilística dos poemas atribuídos a Bilac que mostrou haver grande afinidade entre os recursos usados na composição dos sonetos e os comumente usados pelo poeta em vida. Mas, como vimos em seguida, o sucesso discursivo de *Parnaso* está atrelado à maior ou menor fidelidade com que os textos de que é composto recuperam as vozes dos supostos autores espirituais. Desse modo, os poemas de Bilac mediúnico devem estar de acordo com o discurso da coletânea. Mas esse discurso tem pontos em comum com o do poeta em vida? Como esses poemas significam? Para tentar responder a essas perguntas, nesta seção, procuramos verificar se é possível fazer uma aproximação discursiva entre os sonetos de *Parnaso* e algumas poesias que compõem a obra oficial de Bilac.

Inicialmente, podemos dividir os sonetos de Olavo Bilac mediúnico em três temas:

- O primeiro, de cunho existencial, no qual se encaixam os poemas *Soneto, Aos descrentes, Ressurreição e Ideal*;
- O segundo, de cunho religioso, no qual se encaixam os sonetos *No horto, O beijo de Judas, Jesus ou Barrabás? e A Crucificação*. Note-se que o conjunto formado por esses quatro poemas nos narra o drama da Paixão de Cristo.
- O terceiro, de cunho um pouco mais mundano, no qual se incluem os sonetos *O Livro e Brasil*. Veremos, contudo, que, na mediunidade, estes temas revestem-se de um caráter transcendente condizente com o discurso global de *Parnaso*.

No quinto capítulo deste trabalho, vimos que na primeira fase da poesia bilaquiana predominam a sensualidade, o nacionalismo e a antiguidade clássica. Na segunda fase, têm lugar a reflexão existencial e o questionamento dos valores da vida.

Com base nisto, vemos que o conjunto dos sonetos de *Parnaso* se aproximam, em seu aspecto temático, da segunda fase da poesia de Bilac, dado o conteúdo moral presente nestes sonetos, que se constitui numa reflexão sobre os atos humanos e suas conseqüências. De fato, tomando como base o livro *Poesias*, lançado pela Ediouro-Tecnoprint (1978), antologia que inclui os poemas das duas fases da poesia bilaquiana, verificamos que os temas da mediunidade ocorrem na obra do poeta “vivo” na seguinte proporção:

***Panóplias*** (um poema): *A um grande homem*.

***Via Láctea*** (dois poemas): *Não têm faltado bocas de serpentes; Por tanto tempo, desvairado e aflito*.

***Sarças de Fogo*** (dois poemas): *Pomba e chacal; Sahara Vitae*.

***Alma Inquieta*** (dois poemas): *Pecador; Só*.

***As Viagens*** (três poemas): *Israel; O Brasil; A Morte*.

***O Caçador de Esmeraldas*** (nenhum poema).

***Tarde*** (dezessete poemas): *Dualismo; Ressurreição; Sperate, Creperi!; Respostas na sombra; Jesus; Madalena; Remorso; Ruth; Prece; Eutanásia; Vulnerant omnes, ultima neeat; Os Sinos; Sinfonia; Avatara; A um triste; Assombração; Os monstros*.

Dos poemas acima relacionados, selecionamos alguns que têm uma proximidade mais marcante com as poesias de *Parnaso*. Formamos, assim, alguns grupos constituídos por sonetos da obra bilaquiana oficial e da mediunidade que têm grande relação intertextual entre si. São eles:

- ***O Brasil*** (de *As Viagens*) e ***Brasil*** (*Parnaso*);
- ***A Morte*** (de *As Viagens*), ***Soneto*** e ***Ideal*** (*Parnaso*);
- ***Sperati, Creperi!*** (de *Tarde*) e ***Aos descrentes*** (*Parnaso*);
- ***Sinfonia*** (de *Tarde*), ***Ideal*** (de *Parnaso*) e ***Soneto*** (*Parnaso*);
- ***Jesus*** (de *Tarde*), ***Madalena*** (de *Tarde*), ***Ruth*** (de *Tarde*), ***No horto***, ***O beijo de Judas***, ***Jesus ou Barrabás?*** e ***A Crucificação*** (*Parnaso*);
- ***Os monstros*** (de *Tarde*), ***A um triste*** (de *Tarde*), ***Avatara*** (de *Tarde*) e ***Ressurreição*** (*Parnaso*).

Por uma questão de espaço de tempo, não levamos a cabo uma análise detalhada de todos esses casos. Limitamo-nos a colocar os pontos mais evidentes e relevantes para o entendimento do aspecto discursivo dos textos, focando, sobretudo, a intertextualidade entre eles. Assim, dentre os poemas listados acima, selecionamos somente alguns mais significativos para nossos comentários. Vejamos, pois, mais de perto alguns traços de intertextualidade entre alguns poemas. Sejam, por exemplo, os sonetos *O Brasil* (de *As Viagens*) e *Brasil* (*Parnaso*):

#### **O Brasil**

Pára! Uma terra nova ao teu olhar fulgura!  
Detém-te! Aqui, de encontro a verdejantes plagas,  
Em carícias se muda a inclemência das vagas...  
Este é o reino da Luz, do Amor e da Fatura!

Treme-te a voz afeita às blasfêmias e às pragas,  
Ó nauta! Olha-a, de pé, virgem morena e pura,  
Que aos teus beijos entrega, em plena formosura,  
– Os dois seios que, ardendo em desejos, afagas...

Beija-a! O sol tropical deu-lhe à pele doirada  
O barulho do ninho, o perfume da rosa,  
A frescura do rio, o esplendor da alvorada...

Beija-a! é a mais bela flor da Natureza inteira!  
E farta-te de amor nessa carne cheirosa,  
Ó desvirginador da Terra Brasileira!

(BILAC, 1978, p. 147).

#### **Brasil**

Desde o Nilo famoso, aberto ao sol da graça,  
Da virtude ateniense à grandeza espartana,  
O anjo triste da paz chora e se desengana,  
Em vão plantando o amor que o ódio despedaça,

Tribos, tronos, nações... tudo se esfuma e passa.  
Mas o torvo dragão da guerra soberana  
Ruge, fere, destrói e se alteia e se ufana,  
Disputando o poder e denegrindo a raça.

Eis, porém, que o Senhor, na América nascente,  
Acende nova luz em novo continente  
Para a restauração do homem exausto e velho.

E aparece o Brasil que, valoroso, avança,  
Encerrando consigo, em láureas de esperança,  
O Coração do Mundo e a Pátria do Evangelho.

(*apud* XAVIER, 1978, p. 448).

Ambos os sonetos têm como objetivo principal fazer uma exaltação da terra brasileira, colocando-a como uma espécie de oásis ou “Terra Prometida” no mundo. O Brasil é, em ambos os casos, uma nova luz no mundo. Comparem-se os trechos:

Pára! **Uma terra nova** ao teu olhar fulgura!  
Este é o **reino da Luz**, do Amor e da Fatura!  
*O Brasil* (versos 1 e 4).

E

Eis, porém, que o Senhor, na **América nascente**,  
Acende **nova luz em novo continente**  
*Brasil* (versos 9 e 10).

É uma nova terra que surge e transborda de paz e belezas em contraste com a barbárie do Velho Mundo. Comparemos:

Detém-te! Aqui, de encontro a verdejantes plagas,  
Em carícias **se muda a inclemência das vagas...**  
**Treme-te a voz afeita às blasfêmias e às pragas,**  
*O Brasil* (versos 2, 3 e 5).

E

Tribos, tronos, nações... tudo se esfuma e passa.  
**Mas o torvo dragão da guerra soberana**  
**Ruge, fere, destrói e se alteia e se ufana,**  
*Brasil* (versos 5, 6 e 7).

Por fim, o Brasil é colocado como “a mais bela flor da Natureza inteira!” em *O Brasil* (verso 12) e como “O Coração do Mundo e a Pátria do Evangelho” em *Brasil* (verso 14).

Embora os sonetos pareçam dizer a mesma coisa, eles não dizem, pelo menos não da mesma maneira. É nessa diferença de modos de dizer que, ao mesmo tempo, se camufla e se mostra o discurso.

Em *O Brasil* (Bilac “vivo”), a significação se dá pela comparação do país com uma “virgem morena e pura” que se entrega aos beijos do nauta (o descobridor português), “em plena formosura”. As belezas tropicais são comparadas às belezas da mulher, que estariam prontas a serem “desvirginadas” pelo guerreiro recém chegado do Velho Mundo. Temos aí um soneto permeado de sensualidade, típica da primeira fase da obra bilaquiana. O objetivo

aqui é exaltar a terra e, a uma só vez, as formas femininas. O desfrute das riquezas da terra é, por sua vez, comparável aos prazeres do amor carnal. Este regalo é o prêmio do “nauta”. Esquemáticamente, temos a seguinte equivalência:

Brasil ——— Mulher  
Riqueza ——— Prazer carnal

O mecanismo de significação do soneto *Brasil de Parnaso* é totalmente diverso. Deste poema desaparece por completo a componente sensual. As dádivas do país não são comparadas à mulher, mas são vistas de modo transcendente, associadas à esperança de paz no mundo que se contrapõe ao ódio histórico:

**O anjo triste da paz** chora e se desengana,  
Em vão **plantando o amor que o ódio despedaça**  
E aparece o Brasil que, **valoroso**, avança,  
**Encerrando consigo, em láureas de esperança,**

Observe-se que o amor aparece como um sentimento espiritualizado e não mais sensual como no primeiro soneto. E à figura da mulher se contrapõe a figura do anjo neste soneto, que, triste em outras terras, encontra no Brasil a sua pátria de amor e esperança. Esquemáticamente, temos:

Brasil ——— Esperança  
Riqueza ——— Paz

O “nauta” ou desbravador português do primeiro soneto era o explorador da terra, aquele que buscava riquezas (e prazeres) terrenos. No segundo soneto, o “nauta” seria toda a humanidade, que “exausta e velha” encontraria no Brasil a “restauração”, a riqueza da paz e da esperança no futuro. Desse modo, à riqueza material de *O Brasil* se opõe a riqueza espiritual, puramente transcendente.

Com base nesta pequena análise, percebemos que os mecanismos discursivos dos dois poemas são totalmente diferentes. O discurso de *Brasil* casa-se perfeitamente com o discurso de *Parnaso de além-túmulo*, livro veiculador da ideologia espírita, que tem como um de seus princípios básicos o desapego à matéria e a valorização dos dons transcendentais ou

divinos. Por isso, o Brasil é colocado, no segundo soneto, como “*O Coração do Mundo e a Pátria do Evangelho*” (verso 14). De modo geral, podemos dizer que, se por um lado a interpretação nos aponta para a coincidência de conteúdos entre os poemas (a exaltação do Brasil), por outro, quando consideramos os discursos dos textos, os valores que veiculam, verificamos que há um afastamento bastante grande entre as intenções de um e outro. Acreditamos, contudo, que não poderia ser de outro modo, uma vez que os contextos de produção dos poemas (considerando o discurso de *Parnaso* como válido) são radicalmente opostos: um sujeito-autor “vivo”, no primeiro caso, e um sujeito-autor “morto”, no segundo. Em suma, o discurso de cada soneto, em tese, condiz com o contexto do autor no momento em que foi produzido.

Vejamos agora os sonetos mais explicitamente religiosos que estão no *Parnaso* e trazem a assinatura de Bilac. Estes quatro poemas, na ordem em que aparecem, descrevem a Paixão de Cristo: *No horto*, *O beijo de Judas*, *Jesus ou Barrabás?* e *A Crucificação*. O aspecto descritivo desses poemas aproxima-os dos parnasianos, que também demonstram o gosto pela descrição de cenas históricas. O tema religioso, porém, não aparece com muita frequência no parnasianismo bilaquiano (embora tenha ocorrido como, por exemplo, nos poemas *Jesus*, *Madalena* e *Ruth*, todos de *Tarde*), sendo mais frequente em Bilac cronista. Isso porque o parnasianismo, por ser profundamente influenciado pelas idéias positivistas, tendia a se afastar da metafísica e a se interessar pela cultura clássica greco-romana na forma da mitologia (GENS, 2005). Neste sentido, são muito mais frequentes as alusões às deidades do Olimpo do que a figuras bíblicas. Além disso, Bilac, conforme nos informa Rizzini (1992, pp. 51-52) era um espiritualista, e inimigo ativo da Igreja:

No livro “Crítica e Fantasia”, publicado em 1904, de momento em momento fala Bilac em Deus, aceita-O como o Criador do universo... que era espiritualista, não há dúvida. Mas, o espiritualismo bilaquiano não nasceu do Catolicismo. Veio-lhe espontâneo, por conta própria. [...] Era Bilac um espiritualista lúcido. Não concordava, também, com a fé estática. [...] Tanto isso é verdade, que o poeta, sempre que podia, investia contra a Igreja, provando assim, que em sua alma não havia o menor resíduo católico. Era mesmo dela um inimigo ferrenho e declarado. Só no livro “Crítica e Fantasia” há múltiplas referências críticas à Igreja e seus representantes.

No *Parnaso*, o tema religioso, porém, não aparece como afronta a uma religião estabelecida, mas como recuperação da religiosidade esquecida pelo homem (como em *Aos descrentes*); de modo descritivo, narrando passagens bíblicas (*No horto*, *O beijo de Judas*, *Jesus ou Barrabás?* e *A Crucificação*), ou de fundo puramente espiritualista (*Brasil*, *O Livro*,

*Soneto*). Dos sonetos mencionados acima, teçamos alguns comentários, primeiramente, sobre *Jesus, No Horto e A Crucificação*.

### Jesus

Mas sempre sofrerás neste vale medonho...  
Que importa? Redentor e mártir voluntário,  
Para a tua miséria um reino imaginário  
Invento, glória e paz num futuro risonho.

Para te consolar, no opróbrio do Calvário,  
Hóstia e vítima, a carne, o sangue e a alma deponho:  
Nasce da minha morte a vida do teu sonho,  
E todo o choro humano embebe o meu sudário.

Só liberta a renúncia. Ó triste! A sombra imensa  
Dos braços desta cruz espalha sobre o mundo  
A utopia celeste, orvalho ao teu suplício.

Sou a misericórdia ilusória da crença:  
Sobre a força, a fraqueza; e, sobre o amor fecundo,  
A piedade sem glória e o inútil sacrifício!

(BILAC, 1978, p. 194).

### No Horto

Tristemente, Jesus fitando os céus, em prece,  
Vê descer da amplidão o Arcanjo da Agonia,  
Cuja mão luminosa e terna lhe trazia  
O cálix do amargor, duríssimo e refece.

– “Se puderes, meu Pai, afastai-o!...” – dizia,  
Mas eis que todo o Azul celígeno estremece;  
E do céu se desprende uma doirada messe  
De bênçãos aurorais, de Paz e de Alegria.

Paira em todo o recanto a vibração sonora  
Do Amor e o Mestre já na sede que o devora,  
De imolar-se por fim nas aras desse Amor,

Sente a Mão Paternal que o guia na amargura,  
E sublime na fé mais vívida, murmura:  
– “Que se cumpra no mundo o arbítrio do Senhor!...”

(*apud* XAVIER, 1978, p. 444).

Mais uma vez, o tema é significado de modos diversos em Bilac “vivo” e “morto”. Em ambos os sonetos, o mundo é visto como “o vale medonho” em que o Cristo é imolado em favor da humanidade. Os pontos de vista, contudo, divergem em relação à utilidade do sacrifício. Em *Jesus*, o sofrimento do Cristo é tido como inútil, uma vez que a fé, assim como a esperança, é ilusória:

Ó triste! A sombra imensa  
Dos braços desta cruz espalha sobre o mundo  
A utopia celeste, orvalho ao teu suplício.

Sou a misericórdia ilusória da crença:  
Sobre a força, a fraqueza; e, sobre o amor fecundo,  
A piedade sem glória e o inútil sacrifício!

A visão do martírio expressa em *No Horto* é oposta à apresentada acima, como se vê no último terceto:

Sente a Mão Paternal que o guia na amargura,  
E sublime na fé mais vívida, murmura:  
– “Que se cumpra no mundo o arbítrio do Senhor!...”

Neste soneto está presente a esperança que falta no poema *Jesus*. A visão do Céu também é diversa: em *Jesus*, o Céu – e, por extensão, o divino – é uma fantasia (*Para a tua miséria um reino imaginário / Invento, glória e paz num futuro risonho*). Em *No Horto*, o Céu é real e se faz presente para o Cristo no instante decisivo (*Mas eis que todo o Azul celígeno estremece; / E do céu se desprende uma doirada messe / De bênçãos aurorais, de Paz e de Alegria*). A não coincidência entre os discursos também nestes casos, pode ser atribuída à diferença da posição-sujeito dos produtores dos enunciados. A um Bilac “vivo” corresponde uma visão humana, condizente com o contexto do poeta no momento da produção dos textos, ao passo que, a um Bilac “morto” corresponde a visão do poeta-espírito (o discurso espírito).

O soneto *A Crucificação* também apresenta trechos de diálogo com *Jesus*. Vejamos os versos:

Fita o Mestre, da Cruz, a multidão fremente,  
A negra multidão de seres que ainda ama.

E em vez de suplicar a Deus para a injustiça  
O fogo destruidor em tormentos que arrasem,  
Lança os marcos da luz na noite primitiva,  
E clama para os Céus em prece compassiva:  
“– Perdoai-lhes, meu Pai, não sabem o que fazem!...”

Este trecho retoma o verso 9 de *Jesus*, que afirma: “*Só liberta a renúncia*”. Há renúncia efetiva da parte do Cristo, em ambos os sonetos, como vemos. A diferença está, mais uma vez, na validade do sacrifício. Em *Parnaso*, para se manter a coerência ideológica da obra, o suplício de Jesus não foi em vão, o Céu não é ilusório e a esperança não é utopia.

Outros poemas passam a idéia de que a vida terrena é uma ilusão, e que a plenitude só pode ser alcançada depois da morte. É condenada a busca desenfreada pelos prazeres mundanos que, de acordo com esse discurso, é nociva ao espírito. Esse posicionamento, perfeitamente concorde com a ideologia espírita, é o tema dos poemas *Ideal* e *Soneto*. Vejamos alguns trechos:

### **Soneto**

Por tanto tempo andei faminto e errante,  
Que os prazeres da vida converti-os  
Em poemas das formas, em sombrios  
Pesadelos da carne palpitante.

No derradeiro sono, instante a instante,  
Vi fanarem-se anseios como fios

### **Ideal**

Aspirações do mundo miserando,  
Guardadas com ternura, com desvelos,  
Nas lágrimas de dor do peito aflito!...

Mas que o homem realiza apenas, quando,  
Rotas as carnes, brancos os cabelos,  
Sente o beijo de glória do Infinito!...

De ilusão transformada em sopros frios,  
Sobre o meu peito em febre, vacilante.

(*apud* XAVIER, 1978, p. 444).

(*apud* XAVIER, 1978, p. 446).

O posicionamento defendido pelo eu-lírico nestes poemas tem pontos em comum com o que aparece em alguns sonetos de Bilac. O diálogo é bastante evidente, por exemplo, em *A Morte* (de *As Viagens*), soneto em que o poeta faz uma retrospectiva de vida e condena a ambição, tida aí como loucura:

### **A Morte**

Oh! A jornada negra! A alma se despedaça...  
Tremem as mãos... o olhar, molhado e ansioso, espia,  
E vê fugir, fugir a ribanceira fria,  
Por onde a procissão dos dias mortos passa.

No céu gelado expira o derradeiro dia,  
Na última região que o teu olhar devassa!  
E só, trevoso e largo, o mar estardalhaça  
No indizível horror de uma noite vazia...

**Pobre! Por que, a sofrer, a leste e a oeste, ao norte  
E ao sul, desperdiçaste a força de tua alma?  
Tinhas tão perto o Bem, tendo tão perto a Morte!**

**Paz à tua ambição! Paz à tua loucura!  
A conquista melhor é a conquista da Calma:  
– Conquistaste o país do Sono e da Ventura!**

(BILAC, 1978, p. 149).

O medo que fica expresso principalmente nos dois quartetos pode ser entendido como sintoma de remorso, fruto do peso de uma consciência culpada que reconhece seus erros.

A intertextualidade também é flagrante nos poemas *Aos descrentes* e *Sperate, Creperi!* (de *Tarde*), textos nos quais o discurso é retomado desde diferentes pontos de vista (diferentes posições-sujeito):

### **Sperate, Creperi!**

Não sei. Duvido e espero. Na ansiedade,  
Vago, entre vagas sombras. Se não rezo,  
Sonho; e invejo dos crentes a humildade

### **Aos descrentes**

Vós, que seguis a turba desvairada,  
As hostes dos descrentes e dos loucos,  
Que de olhos cegos e de ouvidos moucos

E o orgulho dos filósofos desprezo.

Como um Jó miserável da verdade  
E de receios farto como um Creso,  
Adormeço a tristeza que me invade  
E engano o coração cansado e leso...

Talvez haja na morte o eterno olvido,  
Talvez seja ilusão na vida tudo...  
Ou geme um deus em cada ser ferido...

Não afirmo, não nego. É vão o estudo.  
Quero clamar de horror, porque duvido:  
Mas, porque espero, – espero, e fico mudo.

(BILAC, 1978, p. 192).

Estão longe da senda iluminada,

Retrocedei dos vossos mundos ocos,  
Começai outra vida em nova estrada,  
Sem a idéia falaz do grande Nada,  
Que entorpece, envenena e mata aos poucos.

Ó ateus como eu fui – na sombra imensa  
Erguei de novo o eterno altar da crença,  
Da fé viva, sem cárcere mesquinho!

Banhai-vos na divina claridade  
Que promana das luzes da Verdade,  
Sol eterno na glória do caminho!

(*apud* XAVIER, 1978, p. 446).

É importante observar que o soneto *Sperate, Creperi!* foi escrito no final da vida de Bilac, em um momento em que o poeta sabia do seu próximo fim devido ao agravamento da sua doença cardíaca. Desse modo, mais do que o eu-lírico, este soneto nos mostra a voz do sujeito Bilac naquele contexto: um sujeito que sentia dúvida, medo e angústia diante do desconhecido, diante da morte.

Já no primeiro terceto de *Aos descrentes*, o verso “*Ó ateus como eu fui – na sombra imensa*” deixa claro o novo lugar de onde o sujeito fala: do além. E essa condição de morto é a causa da mudança de opinião que experimenta. Visto desse modo, a diferença de posição do sujeito do primeiro soneto para o sujeito do segundo justifica os diferentes discursos que ele assume, partindo-se do pressuposto de que se trata efetivamente do mesmo sujeito. O fato de estar no além coloca esse sujeito como conhecedor de uma realidade antes desconhecida, o que provoca dois efeitos principais e determinantes de seu discurso:

1. O arrependimento de ter sido ateu;
2. A tomada da iniciativa de alertar os que se acham “em caminho” para a realidade da vida após a morte. Essa decisão é causada pelo arrependimento.

Note-se que essa atitude do sujeito 2 depende da sua situação anterior como sujeito 1. Poderíamos, desse modo, colocar os sonetos *Sperate, Creperi!* e *Aos descrentes* como continuação um do outro, como no esquema:



Observe-se como este esquema funciona bem não só para os poemas acima, mas para todo o *Parnaso de além-túmulo*. A condição do discurso da coletânea é justamente o fato de os poetas estarem na posição de sujeitos-autores-espirituais, e não mais como homens comuns do mundo material. Essa é a base que sustenta a obra do ponto de vista discursivo: a continuação da vida após a morte posta como fato. A descoberta deste fato (que corresponde à ideologia espírita veiculada pelo livro) é a responsável, ora pela mudança de convicções anteriores, ora pela confirmação do que já se acreditava. Isso justifica o tom de lamento e de alerta de algumas poesias, o tom de esperança e fé de outras, a religiosidade que aparece onde não havia, etc. Mas, para que esse discurso se torne válido aos olhos dos leitores, a comprovação da autoria é necessária, por isso, a preocupação com a manutenção do estilo individual recuperável através do texto.

Para encerrar esta rápida análise, chamamos a atenção para outro ponto básico da ideologia espírita que vem expresso na coletânea de poemas mediúnicos: a crença na reencarnação da alma. Esse tema, contudo, não é novidade em Bilac, que já o abordara em alguns de seus poemas, sobretudo da segunda fase, como é o caso dos sonetos *A um triste*, *Os monstros* e *Avatara* (de *Tarde*). Sente-se nestes sonetos uma crença implícita na imortalidade da alma e na reencarnação. Vejamos *Avatara* e *A um triste*:

#### **Avatara**

##### **Numa vida anterior, fui um xeque macilento**

E pobre... Eu galopava, o Albornoz solto ao vento,  
Na soalheira candente; e, herói de vida obscura,  
Possuía tudo: o espaço, um cavalo, e a bravura.

Entre o deserto hostil e o ingrato firmamento,  
Sem abrigo, sem paz no coração violento,  
Eu namorava, em minha altiva desventura,  
As areias na terra e as estrelas na altura.

Às vezes, triste e só, cheio do meu desgosto,  
Eu castigava a mão contra meu próprio rosto,  
E contra a minha sombra erguia a lança em riste...

Mas o simum do orgulho enfunava o meu peito:  
E eu galopava, livre, e voava, satisfeito  
Da força de ser só, da glória de ser triste!

(BILAC, 1978, p. 219).

#### **A um triste**

##### **Outras almas talvez já foram tuas:**

Viveste em outros mundos... De maneira  
Que em misteriosas dúvidas flutuas,  
Vida de vidas múltiplas herdeira!

Servo da gleba, escravo das charruas  
Foste, ou soldado errante na sangueira,  
Ou mendigo de rojo pelas ruas,  
Ou mártir na tortura e na fogueira...

Por isso, arquejas num pavor sem nome,  
Num luto sem razão: velhos gemidos,  
Angústias ancestrais de sede e fome,

Dores grandevas, seculares prantos,  
Desesperos talvez de heróis vencidos,  
Humilhações de vítimas e santos...

(BILAC, 1978, p. 189).

Estes sonetos, escritos também no final da vida do poeta, revelam certa simpatia pelo assunto. Notemos, primeiramente como significam. Em *Avatara*, logo no primeiro verso, o poeta afirma já ter vivido anteriormente: *Numa vida anterior, fui um xeque macilento*. Já em *A um triste*, o uso do *talvez* no primeiro verso, insere a dúvida no discurso do poeta. Essa posição oscilante revela um sujeito espiritualista, porém, não convicto da reencarnação (ou, pelo menos, não assumido). De fato, antes desses poemas, Bilac já havia publicado uma crônica (que hoje é parte do livro *Crítica e Fantasia*) na qual trata dos temas da reencarnação e da evolução dos espíritos, sem, contudo asseverar a sua crença nestas teorias (RIZZINI, 1992).

Na mediunidade, Bilac aparece com o soneto *Ressurreição*, no qual retoma o tema reencarnacionista:

### **Ressurreição**

Extinga-se o calor do foco aurifulgente  
Do sol que vivifica o Mundo e a Natureza;  
**Apague-se o fulgor de tudo o que alma presa**  
**Às grilhetas do corpo, adora, anela e sente;**

Tombe no caos do nada, em túrgida surpresa,  
O que o homem pensou num sonho de demente,  
Os mistérios da fé, fulcro de luz potente,  
O templo, o lar, a lei, os tronos e a realeza;

Estertore e soluce exausto e moribundo,  
Debilmente pulsando, o coração do mundo,  
Morto à míngua de luz, ambicionando a glória;

**O Espírito imortal, depois das derrocadas,**  
**Numa ressurreição de eternas alvoradas,**  
**Subirá para Deus num canto de vitória.**

(*apud* XAVIER, 1978, p. 447).

Aqui, porém, a tese da reencarnação tem um peso diferente do dos outros poemas que abordam o assunto. Em *Ressurreição*, a reencarnação assume uma força de convicção adquirida pela “experiência” do eu-lírico, cuja nova posição-sujeito possibilita asseverar a veracidade da tese. Esta certeza é, também, parte da ideologia espírita que o texto veicula e que não havia nos textos de Bilac “vivo”, já que o poeta nunca oficializara sua simpatia pelo espiritismo e sua doutrina, embora tivesse conhecimento deles (RIZZINI, 1992). Na condição

de espírito, a voz do poeta ganha um novo valor e faz com que seu texto signifique diferentemente, sobretudo quando considerado dentro do conjunto que constitui o discurso de *Parnaso de além-túmulo*, cujo objetivo, como já se disse, é persuadir o leitor.

Muitos outros aspectos discursivos e intertextuais poderiam ainda ser levantados e discutidos aqui. Acreditamos, todavia, que o exposto é suficiente para nossos objetivos momentâneos. No capítulo seguinte, retomamos alguns pontos analisados até aqui e procuramos interpretar os dados no intuito de verificar a maior ou menor probabilidade de referir os sonetos de *Parnaso de além-túmulo* atribuídos a Bilac como de sua autoria de fato.

## 8. INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Ao buscarmos nos supostos sonetos bilaquianos do *Parnaso de além-túmulo* as linhas gerais da estética parnasiana (preocupação formal, contenção lírica, preferência por temas descritivos, revalorização da cultura clássica e a “arte pela arte”), obtivemos como resultados:

- **Aspecto formal:** de modo geral, a primeira parte do cotejo realizado entre poemas de Bilac e os a ele atribuídos na mediunidade mostrou-nos que existem, de fato, várias semelhanças e algumas poucas diferenças entre os recursos utilizados em ambas composições. Foi abordado o aspecto vocabular, em que consideramos a extensão dos usos das palavras quanto à sua classe gramatical, e a presença de palavras raras nos textos. No primeiro caso, o uso comedido de adjetivos associado à presença abundante de substantivos e à escassez dos advérbios deixou clara uma maior proximidade dos sonetos do *Parnaso* dos poemas de *Tarde*. Do mesmo modo, foi verificada a presença de palavras normalmente pouco usadas, o que caracteriza o gosto pelo preciosismo na linguagem, comum à totalidade da obra poética bilaquiana. Também encontramos correspondências formais no que se refere ao gosto pelo soneto (especialmente os compostos de versos alexandrinos); na métrica impecável; no ritmo da palavra, do verso e da estrofe; no uso farto de *enjambements*; na preferência pelas rimas ricas e suas disposições nos versos; no gosto pelas descrições, típico dos parnasianos; na pontuação; nas repetições de palavras; nas figuras de efeitos sonoros (assonâncias e aliterações); na correção gramatical, e nas figuras de linguagem utilizadas (metáforas, personificações, polissíndetos, hipérbatos, antíteses e prosopopéias). Considerando-se a extensão dos aspectos formais cotejados, os dados deixam claro que o autor da seção bilaquiana de *Parnaso* é, no mínimo, conhecedor do estilo de Bilac em seu aspecto formal, tendo domínio, inclusive dos pontos em que o poeta não se atém à forma em detrimento da emoção no momento de compor seus poemas.
- **Contenção lírica:** há nos poemas o apagamento do lirismo amoroso no sentido sensual, o que difere da obra de Bilac. Neste sentido, os sonetos de *Parnaso* são mais fiéis ao código parnasiano de contenção lírica.
- **Temas descritivos:** a preferência pela descrição histórica é comum no parnasianismo e é o eixo central dos poemas mediúnicos estudados.

- **Valor à cultura clássica:** não encontramos em *Parnaso* referências ou metáforas inspiradas em lendas e histórias da tradição greco-latina, tida pelos parnasianos como ideal de beleza. Este aspecto constitui um ponto de distanciamento do modelo parnasiano.
- **A arte pela arte:** O caráter persuasivo da coletânea *Parnaso de além-túmulo* exige que os vários poemas que a compõem formem um todo condizente com a ideologia espírita. No caso específico de Olavo Bilac, assim como nos dos parnasianos Alberto de Oliveira e Raimundo Correa, aos quais também se atribuem poemas em *Parnaso*, a questão ideológica vai de encontro ao preceito básico parnasiano da arte pela arte. O parnasianismo entendia que o objetivo maior da arte não é tratar de problemas humanos e sociais, mas apenas alcançar a perfeição, a arte pela arte, daí a preocupação excessiva com a forma. A escola francesa não admitia que a arte pudesse ter um caráter utilitário, de engajamento social, de modo que seu único compromisso, em tese, era com a beleza que, para ela, se apresentava pela forma perfeita dos versos. Assim, o fato de termos uma literatura engajada nos poemas do *Parnaso* já os distancia dos rígidos moldes parnasianos. Contudo, como vimos, o parnasianismo no Brasil teve uma feição toda particular, bem diferente do francês. Olavo Bilac, considerado como o maior dos parnasianos brasileiros, ganhou fama justamente porque não seguiu tão à risca o modelo da escola importada: Bilac não era vazio de emoção, a sua expressão não caiu em puro formalismo. Prova disso são os vários poemas em que o poeta expressou o seu engajamento político e patriótico. Desse modo, os sonetos mediúnicos estão mais de acordo com o parnasianismo bilaquiano do que com o modelo da escola parnasiana ortodoxa.

A segunda parte das análises, na qual consideramos o aspecto discursivo, mostrou-nos que os sonetos de *Parnaso* apresentam uma intertextualidade relativa com a poesia de Bilac “vivo”. De maneira geral, os sonetos mediúnicos se aproximam, em sua característica temática, da segunda fase da poesia de Olavo, dada a introspecção, a reflexão existencial e o conteúdo moral presente nestes poemas. Mas, embora haja uma recuperação de alguns temas comuns em Bilac, verificamos aí as maiores divergências entre os textos. Por exemplo, duas das características marcantes da poesia bilaquiana – o sensualismo e o nacionalismo – não ocorrem nos poemas de *Parnaso*. Esses temas dão espaço à religiosidade (veja-se a análise dos poemas *Brasil e O Brasil*), que, por sua vez, é tratada de modo totalmente inédito na obra do poeta. De fato, mesmo que se considerem os sonetos de *Tarde* como os que mais se afinam

com os poemas mediúnicos, vemos que o assunto foi abordado de modo diverso: a dúvida dá lugar à certeza, a descrença à crença, e certos valores passam por revisões profundas. Isso se deve à posição do sujeito que enuncia: de “vivo”, no primeiro caso, a um “morto”, no segundo. É essa mudança a causa do abandono de alguns temas e a re-significação de outros na enunciação. Esta re-significação (paráfrase) é o resultado do trabalho do sujeito com o texto, que pode ser visto como uma atividade de reformulação, uma vez que varia de acordo com o sujeito e a posição que ele ocupa (FUCHS, 1985). Em outros momentos, temos a retomada e a manutenção do já-dito: é o que ocorre com o tema reencarnação, que é reiterado nos poemas do *Parnaso*, assumindo como diferencial apenas o tom de convicção definitiva que ainda era indeciso nos poemas de *Tarde*.

Como vimos, segundo Possenti (1993), o estilo é o resultado de um modo particular de o sujeito estruturar o discurso, ou seja, é o fruto de um trabalho realizado com propósitos discursivos na língua. As escolhas que se mostram no discurso surgem em função de um trabalho do sujeito historicamente situado, e evidenciam a presença deste sujeito específico. Além disso, o sujeito incompleto realiza um trabalho constante na busca de uma completude inatingível e este buscar incessante proporciona ações na e pela linguagem que possibilitam novas significações não previstas no já-dito. Por isso, podemos considerar os desvios discursivos entre os sonetos mediúnicos e os poemas originais como decorrentes da nova posição do sujeito-autor espírito que se faz significar no texto. Todo o mecanismo discursivo do *Parnaso* se baseia nesta diferença. Não podemos esquecer ainda, que os poemas inserem-se numa antologia que tem um projeto discursivo bem definido e isso faz com que o sujeito-autor, naquele contexto, procure adequar o seu discurso à ideologia veiculada pelo livro em função do que pretende obter como resposta do seu interlocutor. Desse modo, o projeto discursivo está em função da posição do sujeito enunciador, e esta posição determina as imagens que o locutor faz de si, do seu interlocutor e do objeto do discurso ou da língua (PÊCHEUX, 1997). Completando esse pensamento, Possenti (1981) nos diz que é o estilo que constitui esse jogo de imagens e que é ele que produz os efeitos de sentido associados ao dizer.

Esta posição se afasta um pouco da defendida por Foucault (1992), que entende que a autoria deve ser um princípio de unidade do discurso: o autor se faz em relação a uma obra e a uma discursividade. Se adotarmos esta postura, não podemos considerar os sonetos de *Parnaso* como produtos do mesmo autor, e não podemos inseri-los no conjunto de sua obra, apesar da coincidência verificada no aspecto formal. Diferentemente, adotamos a posição de que o estilo é uma maneira individual de o sujeito assumir uma posição e significar dentro de

um projeto discursivo em um contexto específico. Essa maneira individual, no caso em apreço, pode ser vista como o aspecto formal parnasiano de Bilac que se mantém no texto mediúnico associado às novas posições ideológicas assumidas, que se explicam pelo contexto do livro.

A intertextualidade presente entre os poemas de *Parnaso* e os de Bilac produzidos pelo poeta “vivo”, aliada à estreita proximidade de estilos, longe de ser incoerente, é mais uma característica que faz de *Parnaso* um livro de persuasão: dizer que é o mesmo autor, mas transformado devido ao conhecimento da “verdade” do pós-morte. Isso explica e justifica a divergência discursiva do texto em relação à obra do autor e, ao mesmo tempo, faz apologia à ideologia veiculada pelo livro.

## 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados levantados em nossas análises mostram grande proximidade entre os estilos dos autores Olavo Bilac e Olavo Bilac espírito, o que sugere, no mínimo, que o autor dos sonetos mediúnicos tem profundo conhecimento da poética bilaquiana. Verificou-se que os sonetos estudados aproximam-se bastante da última fase da poesia de Bilac, guardando, contudo, algumas divergências discursivas em relação a ela. Isso, como se disse, se explica pela nova posição do sujeito-autor como espírito. Este ponto, aliás, constitui o eixo discursivo central da antologia: veicular a ideologia da sobrevivência do espírito por meio da prova da sobrevivência dos autores, o que se faz pela identidade estilística. Corroborando este fato, deve ser levado em conta o contexto de produção dos referidos poemas: as condições de Chico Xavier, o modo como o médium grafou os textos e o discurso de *Parnaso* como um todo. Além disso, a fidelidade estilística em um livro com as dimensões de *Parnaso de além-túmulo*, que conta com poesias de 56 poetas, brasileiros e portugueses, de todas as escolas literárias, considerando as condições de produção, afasta a possibilidade de pastiche. A intertextualidade que pudemos verificar entre os sonetos mediúnicos e poemas de Bilac, também não se dá de modo a apontar a possibilidade de plágio da parte do médium.

Tomando em conta os resultados das análises estilística e discursiva, de acordo com o embasamento teórico adotado, e considerando que o autor empírico – o médium Chico Xavier – não reconhece como seus e abre mão legalmente dos textos que grava pela mediunidade, até poderíamos considerar os sonetos da seção Olavo Bilac do *Parnaso de além-túmulo*, como parte da obra bilaquiana. Estes poemas, porém, devido ao contexto de produção e à ideologia que ajudam a validar e disseminar, formariam uma nova fase da obra do poeta, subsequente à dos poemas que constituem *Tarde*.

Se se aceitam os poemas, devido à coincidência estilística, como de autoria de Bilac, aceita-se como válido o discurso do *Parnaso*, que veicula a ideologia espírita: a sobrevivência do espírito após a morte e a possibilidade de comunicação com os mortos. Se, por outro lado, não se aceitam os textos como bilaquianos devido às diferenças discursivas entre estes e a obra do autor, deixa-se de considerar uma suposta posição sujeito (sujeito-autor espiritual), que difere da posição sujeito do autor “vivo”, e que influi decisivamente em sua enunciação. Observe-se que a aceitação dos sonetos como sendo de Bilac pode se basear na análise estilística que aponta para isso; já no segundo caso, a não aceitação dos textos só pode se

basear em convicções ideológicas contrárias à ideologia espírita. Dizer que a divergência de discurso entre as posições sujeito do autor e do espírito é suficiente para negar a autoria que é atribuída aos textos, é desconsiderar a possibilidade de o sujeito mudar de opinião. Devemos lembrar, ainda, que *Parnaso* reúne 56 poetas de épocas e estilos bem diferentes, o que dificulta sobremaneira a possibilidade de pastiche.

Consideramos, todavia, que não é suficiente asseverar ou negar intransigentemente a autoria de textos desta natureza apenas tendo como base análises estilísticas e/ou discursivas. Muito ainda nos falta para atingirmos certezas nestes domínios. Do ponto de vista literário e discursivo, para ser resolvido esse problema, como já dissemos, seria preciso um novo parâmetro de classificação de obras literárias, o que, acreditamos, os críticos ainda não estão nem interessados, nem preparados para estabelecer. Acreditamos, porém, que o assunto mereça ser estudado no âmbito da Literatura, porque se trata de um gênero literário inédito e genuinamente brasileiro: o espiritismo configura-se no Brasil como uma religião de leitores (fenômeno no mínimo estranho em nossa sociedade), e, além de livros puramente doutrinários, produz em abundância uma literatura que poderia ser classificada como fantástica, composta de romances, novelas, contos e poesias, que agrada inclusive aos não espíritas. Essa literatura introduziu um elemento novo na ficção fantástica, na medida em que trouxe para o real o que antes era aceito apenas como ficção sobrenatural: não só muitos dos enredos dos livros são apresentados como fatos verídicos, mas o próprio modo de produção dos textos (a psicografia) já é um elemento do fantástico inserido na realidade e aceito como real. O sucesso dessa literatura (que segue uma linha parecida com a de Paulo Coelho e de J. K. Rowling, criadora de *Harry Potter*, também de enorme sucesso), a nosso ver, talvez se explique pela busca do homem moderno – sujeito de consumo perdido de si –, pelo fantástico e pelo lado espiritual, esquecidos e sufocados após a Revolução Industrial do século XIX e as inúmeras crises do século XX.

De nossa parte fica, com este trabalho, uma pequena contribuição ao estudo estilístico-discursivo de uma literatura que goza de grande popularidade no Brasil, mas que ainda é praticamente ignorada em nosso meio acadêmico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Angélica Aparecida Silva de. **Religião em confronto: o espiritismo em Três Rios (1922-1939)**. 2000. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2000. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000212179>> Acesso em: 20 nov. 2008.

\_\_\_\_\_. **Uma fábrica de loucos: psiquiatria x espiritismo no Brasil (1900-1950)**. 2007. Dissertação (Doutorado) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000404162>> Acesso em: 20 nov. 2008.

BARBOSA, E. **No mundo de Chico Xavier**. 9. ed. Araras: IDE, 1997.

BARBOSA, O. **Olavo Bilac: vida e obra**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-].

BARROS, J. S. **Intercalação, (Meta)enunciação e Autoria: uma análise textual discursiva da interposição**. 2003. Dissertação (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000316829>> Acesso em: 10 out. 2008.

BARTHES, R. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BILAC, O. **Poesias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

BORBA, O. Chico Xavier: parodista. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 10 jun. 1958. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=3006&cat=Discursos&vinda=S>> Acesso em: 14 jun. 2008.

BOZZANO, E. **Literatura de além-túmulo**. Tradução Francisco Klörs Werneck. Niterói, RJ: Lachâtre, 1998.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CARVALHO, A. **Bilac: o homem, o poeta, o patriota**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1942.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. M. **Literatura brasileira**. Ensino Médio. 2. ed. São Paulo: Atual Editora, 2000, pp. 274-279.

CHAVES, A. **Criador da Obra Intelectual: direito de autor – natureza, importância e evolução**. São Paulo: LTR, 1995 p. 286.

CHRISTOFE, L. **Intertextualidade e plágio: questões de linguagem e autoria**. 1996. Dissertação (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de

Campinas, Campinas, SP, 1996. Disponível em:

<<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000115064>> Acesso em: 11 out. 2008.

DI LUCIA, R. Assinado, Eu. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DO PENSAMENTO ESPÍRITA, 9., 2005, Santos. **Anais eletrônicos...** Disponível em:

<[http://www.cepanet.org/livros/livro\\_4.pdf](http://www.cepanet.org/livros/livro_4.pdf)>. Acesso em 18 nov. 2008.

DOBRORUKA, V. Autoria espiritualmente não-mediada na literatura pseudepigráfica da Antigüidade. **Oracula**, São Bernardo do Campo, v. 6, p. 3-28, 2007. Disponível em: <[http://www.pej-unb.org/downloads/art\\_aut\\_pseud.pdf](http://www.pej-unb.org/downloads/art_aut_pseud.pdf)>. Acesso em: 11 dez. 2008.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 2. ed. Vega: Passagens, 1992.

FUCHS, C. **A paráfrase lingüística**: equivalência, sinonímia ou reformulação? Trad. de João W. Geraldi. Cadernos de estudos lingüísticos, Campinas: Editora da UNICAMP, n. 8, 129-134, 1985.

GENS, Armando. O poema como peça de exposição. **Recorte: revista de linguagem, cultura e discurso**. Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, jan. a jun. 2005. Disponível em: <<http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao2/2ArmandoGens.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2008.

GOLDSTEIN, Norma. **Olavo Bilac**: Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.

GUERRA, A. **Olavo Bilac**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, [1957?].

IBSEN, S. R (org.). **Chico Xavier por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

INCONTRI, Dora [Dora Alice Colombo]. **O espiritismo e a universidade**. 2003. Disponível em: <<http://www.espiritnet.com.br/Opiniao/Ano2004/opiniao06.html>> Acesso em: 02 dez. 2008.

JORGE, Fernando. **Vida e poesia de Olavo Bilac**. 5. ed. Osasco: Novo Século Editora, 2007.

LAROUSSE, Ática. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Paris: Larousse, São Paulo: Ática. 2001.

LEWGOY, Bernardo. **Representações de ciência e religião no espiritismo kardecista**: antigas e novas configurações. Civitas, Porto Alegre, v. 6, n. 2. p. 151-167, jul.-dez. 2006. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/viewFile/60/60>> Acesso em: 02 dez. 2008.

LIMA, A. A. (org). **Olavo Bilac**: poesia. 7. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. O autor e sua obra. In: BILAC, O. **Poesias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

MANSUR, A.; CORDEIRO, T. Sucesso do outro mundo. **Época**, Rio de Janeiro, Ed. nº 261, 16 mai. 2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG57513-6014,00.html>>. Acesso em: 17 jun. 2008.

MERCIER, A. **Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870/1914)**. Paris: Nizet, 1969.

OLIVEIRA, J. Q. **Bilac**: Parnaso e lírica amorosa. *Letras & Letras*, v. 21, p. 15-31, 2006.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michael Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PFEIFFER, C. R. C. **Que autor é este?** 1995. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1995. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000089678>> Acesso em: 10 out. 2008.

POSSENTI, S. **Discurso, Estilo e Subjetividade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Discurso e texto**: imagem e/de constituição. In: \_\_\_\_\_. Sobre a estruturação do discurso. Campinas: Editora da UNICAMP, 1981.

\_\_\_\_\_. **Os Limites do Discurso**. Curitiba: Criar, 2003.

PY, Fernando. Poesia e prosa de Olavo Bilac. **Jornal Poiésis – Literatura, Pensamento & Arte**, 2005, n. 115, out. 2005, p. 13.

RIFFATERRE, M. **Estilística Estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1971.

RIZZINI, Jorge. **Escritores e fantasmas**. 2. ed. São Bernardo do Campo: Edições Correio Fraternal do ABC, 1992.

ROCHA, A. C. **A poesia transcendente de Parnaso de além-túmulo**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000236698>> Acesso em: 10 fev. 2008.

RODRÍGUEZ, V. G. **O argumento de autoridade e o valor do pronunciamento do experto**. Escola Superior de Advocacia. São Paulo, 22 mar. 2002. Disponível em: <[http://www2.oabsp.org.br/asp/esa/comunicacao/esa1.2.3.1.asp?id\\_noticias=31](http://www2.oabsp.org.br/asp/esa/comunicacao/esa1.2.3.1.asp?id_noticias=31)> Acesso em: 10 out. 2008.

SCHLAFMAN, Léo. Bilac. In: Caderno Idéias. **Jornal do Brasil**, 1998. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/leo01.html>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

SOUTO MAIOR, M. **As vidas de Chico Xavier**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2004.

TARGINO, M. G. **Artigos científicos**: a saga da autoria e co-autoria. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**... Rio de Janeiro: Uerj, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0277-1.pdf>> Acesso em: 11 out. 2008.

TAVARES, Ênio. **Teoria Literária**. 12. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TIMPONI, M. **A psicografia ante os tribunais**. 4. ed. Rio de Janeiro: FEB, 1978.

VILLELA, A. L. C. **As (in)visibilidades dos tradutores**: sombra, vestígio e imagem. 2001. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000222855>> Acesso em: 10 dez. 2008.

XAVIER, Francisco Cândido. **Parnaso de além-túmulo**. 10. ed. Rio de Janeiro: FEB, 1978.