

NÁUFRAGOS E SOBREVIVENTES DA POESIA MEDIEVAL: UM OLHAR SOBRE OS POETAS GALEGO-PORTUGUESES A PARTIR DE AUGUSTO DE CAMPOS

Rafael Campos Quevedo
Mestrando UFES

Resumo: Discussão sobre os argumentos de Augusto de Campos (*Verso, reverso e controverso*) que sustentam a sua apreciação crítica da sátira galego-portuguesa, mostrando de que forma tais argumentos pressupõem uma compreensão de “poesia” e “história literária” comprometida com as principais premissas da teoria da poesia concreta.

Se os postulados teóricos advogados a partir dos anos 50 pelo grupo Noigandres (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos) não permaneceram inalterados ao longo do trajeto poético de cada um dos integrantes do grupo, pelo menos alguns princípios permaneceram inabaláveis desde a fase ortodoxa do movimento de poesia concreta. Dentre esses, alguns estão presentes no comentário de Augusto em *Verso, reverso e controverso*, a saber: 1 – o repúdio ao discurso através da definição de poesia como concisão formal; 2 – a rejeição da palavra como “discurso sobre as coisas elevadas”, e, conseqüentemente, a valorização da poesia em favor do mundano, do corpóreo e do imanente; 3 – a concepção de história literária como *paideuma*. A esses três tópicos podemos relacionar, respectivamente, os seguintes traços da poesia medieval: 1- poemas curtos e economia vocabular de algumas cantigas; 2- a “vertente realista” da poesia galego-portuguesa, em especial a sátira “por chamar as coisas pelo seus próprios nomes” e 3- a identificação dos poetas medievais como “irmãos no tempo”.

A equação poundiana poesia = *dichten* = *condensare* expressa bem a opção do grupo concretista pelo poema conciso. Do que se pode depreender da *Teoria da poesia concreta*¹ a razão dessa primazia está em que é da essência mesma da expressão poética o caráter sintético (como

¹ Apesar de a primeira edição de *Verso, Reverso, Controverso* onde está o comentário de Augusto sobre os poetas satíricos galego-portugueses datar de 1978, recorreremos também ao livro *Teoria da Poesia Concreta* (edição de 1975) como fonte de muitos dos argumentos que sustentam a visão poética de Augusto por entender que alguns pontos básicos não foram deixados de lado pelo poeta.

expressa o termo poesia em alemão – *Dichtung* – que contém a carga semântica de calafetação, fechamento) o que a distingue, por esse motivo, do uso ordinário da linguagem cujo caráter discursivo tenderia a encobrir a potencialidade das palavras, tão voltado que estaria à realização da função de comunicar. A proposta de Augusto e seus companheiros de relatarem uma nova história literária a partir de Mallarmé, passando por Apollinaire, Pound e Joyce, é a tentativa, sobretudo, de apontar os caminhos de uma poesia que vem, paulatinamente, intentado a libertação dos grilhões do discurso e, por essa razão, da sintaxe, sugerindo uma forma de organização não mais discursivo-linear (tal como o verso tradicional) e sim uma organização geométrica e espacial da palavra. Daí, via Pound, o interesse do grupo pelo ideograma chinês: “um estudante japonês nos EUA, indagado sobre a diferença entre prosa e poesia, respondeu: A POESIA CONSISTE EM ESSÊNCIAS E MEDULAS.”² A poesia concreta seria a culminância desse projeto.

É possível identificar como fundamento dessa opção formal, além da justificativa exposta, uma outra que explicaria a superioridade da poesia condensada através do seu ajustamento a um modo de sensibilidade do homem contemporâneo, leia-se, o homem inserido na sociedade industrial. Num dos textos da TPC, Haroldo diz: “a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea / permite a comunicação em seu grau + rápido”³. Para melhor entender essa passagem, basta lembrarmos que é algo recorrente das propostas de vanguarda o intuito de extrapolar os umbrais que delimitam os limites do que é considerado “artístico” ou “poético” como forma de, destruindo a arte como instituição, levá-la o mais próximo possível do mundo da práxis vital.⁴ Nesse sentido, a aproximação da poesia concreta com a linguagem dos *mass media* foi algo deliberado.

Certamente que nenhum desses argumentos caberia para justificar as razões do apreço de Augusto por certas cantigas medievais com essa característica de economia verbal. Aliás, mesmo o tipo de “enxugamento” discursivo presente nas cantigas com essa característica em nada lembra o ideal concretista do poema como condensação máxima à maneira do método ideográfico. Nem evidentemente é essa a idéia de Augusto em VRC. Mas vejamos dois poemas dentre aqueles citados por Augusto como ilustrativos do caráter de concisão formal:

² CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975. P. 119

³ *ibid.*, p. 48

⁴ A esse respeito conferir Bürger em Teoria da Vanguarda (v. referências).

413. (CBN. 1436; CV 1046)

Preguntad' um ricome
mui rico, que mal come,
por que o faz.

El, de fam' e de sede,
mata ome, beno sabede.
Por que o faz?

Mal com' e faz nemiga;
dizede-lhi que o diga
por que o faz. (Roí Páez de Ribela)

412. (CBN. 1435; CV 1045)

A donzela de Biscaia
ainda mi a preito saia
de noit' ou lûar!

Pois m' agora assi desdenha,
ainda mi a preito venha
de noit' ou lûar!

Pois dela são maltreito,
ainda mi venha a preito
de noit' ou lûar! (Roí Páez de Ribela)

Nesse sentido, é pelo mérito “artesanal” do poema, em termos de perfeita adequação entre forma e conteúdo, que Augusto parece enaltecer as soluções estéticas empreendidas por aqueles poetas. De fato, se observarmos os poemas acima (que quase nos remetem aos poemets modernos, não fossem a métrica e, evidentemente, a língua em que estão escritos), percebemos que se trata de poemas pensados na perspectiva de redução vocabular, certamente tendo em vista a obtenção da brevidade rítmica (não devemos esquecer que originalmente essas cantigas foram feitas para serem cantadas, acompanhadas de instrumentos musicais) reforçada pelo paralelismo estrófico.

Se o critério, no âmbito formal, são portanto as soluções do trabalho poético que transparecem nos poemas em questão, certamente a cantiga 406 é um dos mais preciosos resultados nesse sentido:

406. (CBN. 1620; CV 1153)

Por Don Foan em sa casa comer
quer ben quer mal, que á i d' adubar?
Quen mal com el nen ben non sol jantar
e d' el ben diz nen mal, faz sou prazer.
Pois mal nen ben com el nunca comeu,
e d' el ben diz nen mal, muit' é sandeu
d'ir mal nen ben de seu jantar dizer.

Por en sa casa comer com'el quer,
quer ben quer mal, que á d' adubar i?
Quen mal nen bem com el non com' assi
e d' el ben diz nem mal, non lh' é mester.
Pois mal nen ben con el non comeu sol,
e d' el bem nen mal diz, tenh' eu por fol,
se mal nen ben de seu jantar disser.

Por el comer em sa casa, tenh' eu,
quer ben quer mal, que gran torpidad' é
quen mal nen ben d' el diz, per bõa fé.
Pois ben nen mal nunca lh' i jantar deu,
nen mal nen ben non er ten i de pran,
e, mais que a ben, a mal lhe terran
de ben nem mal dizer do jantar seu.

Que em sa casa comer non usou,
quer ben quer mal, assi como a el praz,
quen mal nen ben d' el diz, sandece faz.
Pois bem nen mal do jantar non gastou,
nen mal nen bem d' adubar i non á;
e, mais que [a] bem, a mal lhe salrá
de ben nen mal dizer, u non jantou. (Pero
Viviaez.)

Na busca pelos pontos de contato entre certas “sacadas” estilísticas dos trovadores medievais e as “novidades” modernas, fica difícil discordar de Augusto a respeito de estar essa cantiga entre aquelas cujas “soluções formais demonstram, não poucas vezes, um atilado senso combinatório de palavras”⁵. O mérito do texto é, sem dúvida, o “labor estilístico”, como diz Lapa na glosa referente a essa cantiga. O inusitado aqui é a opção pelos monossílabos que, seguindo as duas palavras-chave do poema (“ben” e “mal”) conferem aos decassílabos um ritmo singular.

Atrelado a esse primeiro argumento de caráter mais formal, está aquele que tende a valorizar a “vertente realista” da poesia galego-portuguesa. A discussão aqui gira em torno tanto dos temas apresentados pelas cantigas como pelo modo de como elas os apresentam. Os poemas da “vertente realista” seriam aqueles que tratam dos assuntos humanos, de um modo geral, sem mistificá-los e que, por sua vez, não expulsam de seu vocabulário palavras da linguagem cotidiana ou mesmo expressões de baixo calão. Aliás, a esse respeito não caberia sequer a distinção entre “alto” e “baixo”, pois o que há aqui são “as coisas chamadas pelos próprios nomes”⁶.

Se pensarmos que a busca da poesia concreta (e, por extensão, de toda uma vertente de poesia que essa vanguarda tenta sintetizar) é a busca por uma linguagem poética “capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável”⁷, fica mais fácil entendermos o repúdio, dentro dessa orientação artística, a todo discurso poético cuja inclinação seja a de falsear essa experiência, seja adotando uma postura “pudica” na distinção entre temas poéticos e não-poéticos, seja na atitude “estetizante”, a partir da qual as coisas da ordem do mundano e do corpóreo devem ser transfiguradas pelo discurso “elevado”, tendo em vista o belo e o sublime.

O que parece surpreender Augusto, quanto às produções galego-portuguesas, é ter encontrado uma poesia de cunho fortemente social e realista, em plena Idade Média, coexistindo lado a lado com uma outra de expressão mais “clacissizante” e elevada, sem que a primeira se furte à qualidade poética quando comparada à segunda. E isso tudo no seio de uma época marcada pela institucionalização do sagrado, o que pressupõe a bipartição dos mundos e a tendência à valorização do transcendente em detrimento do mundo empírico.

⁵ CAMPOS, Augusto de. Verso, reverso, controverso. São Paulo: Perspectiva, 1988. P. 114

⁶ Ibid., p. 107

⁷ CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, op. cit., p.44

Contudo, a partir da leitura de estudiosos que se debruçaram sobre a produção medieval e suas implicações sociais, sobretudo no que diz respeito às relações entre o popular e as instituições eclesásticas, somos levados a reformular a noção de cultura medieval como desprovida, ou pelo menos avessa às manifestações de caráter mais profano. Graça Videira Lopes chama atenção para essa noção deturpada da realidade medieval:

O riso carnavalesco ocupava pois um lugar considerável na vida medieval, ao contrário daquilo que uma grande parte da tradição manuscrita que até nós chegou poderia levar a supor (e que levou, de facto a uma imagem deturpada da cultura medieval). (...) De qualquer forma, o caráter de relativa liberdade, de suspensão (ainda que temporária) das hierarquias feudais, que estas festas permitiam era certamente propício ao desenvolvimento da sátira (pessoal, política, social) quer sob as formas do grotesco estudas por Baktine (...) quer sob outras formas não grotescas que o cómico possibilita. (LOPES, 1994; p.54-55) ^{8 9}

A cantiga abaixo, embora não citada por Augusto, serve como excelente exemplo para notarmos a contrapartida entre duas posições distintas sobre o trato com a questão poética:

382. (CBN. 1380; CV 988)

Roí Queimado morreu con amor
en seus cantares, par Santa Maria,
por ùa dona que gran ben queria;
e, por se meter por mais trobador,
por que lh'ela non quis[o] ben fazer,
fezes-s'el em seus cantares morrer;
mais ressurgiu depois, ao tecer dia.

Esto fez el por ùa sa senhor
que quer gran ben; e mais vos en
diria:
por que cuida que faz i maestria,
enos cantares que fez, á sabor
de morrer i e des i d'ar viver.
Esto faz el, que x'o pode fazer,

mais outr'omen per ren nono faria.

E non á já de sa morte pavor,
se non, sa morte mais la temeria,
mais sabe ben, per sa sabedoria,
que viverá, des quando morto for;
e faz-[s']em seu cantar morte prender,
des i ar vive. Vedes que poder
que lhi Deus deu, - mais quenno cuidaria!

E se mi Deus a mi desse poder
qual oj'el á, pois morrer, de viver,
já mais morte nunca [eu] temeria.
(Pero Garcia Buralês)

⁸ LOPES, Graça videira. A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Lisboa: Estampa, 1994. P. 54-55

⁹ Certamente Augusto de Campos tinha conhecimento da relevância do profano na cultura medieval, tanto que ao se referir ao poetas satíricos galego-portugueses como “poetas malditos” explica ter essa maldição recaído posteriormente sobre eles a partir de uma sistemática exclusão por parte de críticos moralistas que suprimiam trechos e poemas inteiros sob alegação de obscenidade e outras licenciosidades

O poeta faz chacota com o recurso poético de hiperbolização do sentimento presente na expressão “morrer de amor”. Ao mesmo tempo, dá-nos a entender que ironiza a atitude de um outro poeta que quis se “meter a trovador” por que uma dona não lhe quis bem. Com essa dupla ironia o autor se aproximaria da perspectiva moderna de poesia na medida em que poria em xeque o transbordamento sentimental do poema que é alvo de sua crítica. O prisma anti-romântico, de onde parte a sua ironia, pode ser identificado a partir dos seguintes posicionamentos mais ou menos implícitos na sua cantiga. O primeiro deles diz respeito à crítica velada dirigida àqueles que encaram a arte da poesia como consolação dos desencantos da vida. Assim, a atividade literária teria como finalidade a expurgação de sentimentos. Tal visão da atividade literária (própria dos poetas bissextos, dos amadores e diletantes) viria a ser alvo de ataque das concepções modernas de poesia na mesma proporção em que a reflexão sobre a poesia vai se incorporando criticamente aos próprios procedimentos modernos do fazer poético. Ou seja, é um traço distintivo da modernidade artística rejeitar as regras preestabelecidas de composição estética vigentes ao longo de toda a sua tradição histórica, ao passo que, a partir dessa rejeição, propõe o novo, e esse novo, por sua vez, é ao mesmo tempo um produto poético distinto do que já foi feito como também um redimensionamento do significado da própria arte poética. Ou seja, o novo como novo poema e como nova poética. Nesse sentido, a noção de poesia como desaguadouro das emoções do poeta passa a fazer parte do bloco de renúncia que, sob o rótulo de “romântico” ou de “idealista”, uma vertente do modernismo depositou no cesto de lixo.

Como reflexo da posição estética a que nos referimos acima, temos o segundo ponto objeto de crítica na cantiga. Trata-se do uso da expressão “morrer de amor”. Ao brincar com o sentido literal e o sentido “literário” de morrer, o poeta nos faz pensar se já não faz parte do horizonte de sua crítica, em forma de chacota, por um lado, a ridicularização da pieguice da expressão, o lugar-comum que ela supostamente poderia representar já em sua época e, por outro lado, se não há nisso uma denúncia da transfiguração mistificadora da realidade pela palavra poética. Quanto à primeira questão, um levantamento da recorrência dessa expressão ou de outras equivalentes ao longo de todo o cancionero da época poderia nos oferecer bases sólidas para assentarmos uma resposta mais contundente. Pela evidente inviabilidade de tal realização dados os limites de nossa alçada, deixemos tal conjectura de lado a fim de pensarmos a possibilidade da segunda suposição.

Pensando a partir das considerações de Xosé Bieito Arias Freixedo, as cantigas “d’escarnho e maldizer” seriam o último degrau da “descida” da palabra (se é que podemos falar assim) do altar da idealización rumo ao chão da realidade carnal. Assim, a cada nivel de representación, cabería un gênero da poesía trovadoresca:

As cantigas d’amor preséntannos un amor idealizado, normalmente insatisfeito e en consecuencia causante de grandes coitas (aínda que na maioría dos casos se perciba o seu carácter finxido). Sen xeneralizar, dada a variedade do xénero, podemos dicir que é nas *cantigas d’amigo*, onde se tratan sentimentos e situacións que aínda que sexan pura creación litararia, nos son doados de recoñecer como propios dunha relación amorosa real: temores, alegrías, dúbidas, arrependimentos, sensualidade, celos, coitas, infidelidade, vinganza, etc. Por fin, nas *cantigas d’escarnho e maldizer* xa non se pode falar de amor, senón máis bem de sexo, puro e duro, visto na maioría dos casos non no seu aspecto normal e natural senón desde a óptica da burla, a través do prisma da comicidade: salientase todo aquilo que se considera desviación, exceso, aberración e pónese de manifesto os prexuízos existentes; pero isto non nos impide utilizar estas composicións como fonte de datos para completar ‘por abaixo’ o retrato da sociedade da época desde o enfoque do amor e do sexo.¹⁰

Se, como dissemos, a cantiga acima sugere o contraponto entre dois modos de trovar divergentes, a cantiga a seguir é un exemplo mais cabal da sátira em sua apresentação mais direta e sem eufemizações:

37. (CBN. 1759; CV.1111)

Abadessa, oí dizer
que érades mui sabedor
de todo ben; e, por amor
de Deus, queredes-vos doer
de min, que ogano casei,
que ben vos juro que non sei
mais que um asno de foder.

Ca me fazen em sabedor
de vós que avedes bon sen
de foder e de todo ben;
ensinade-me mais, senhor,
como foda, ca o non sei,
nen padre nen madre non ei
que m’ensin’, e fiqu’ i pastor.

E se eu ensinado vou
de vós, senhor, deste mester
de foder e foder souber
per vós, que me Deus aparou,
cada que per foder, direi
Pater Noster e enmentarei
a alma de quen m’ ensinou.

E per i podedes gaar,
mia senhor, o reino de Deus:
per ensinar os pobres seus
mais ca por outro jajũar,
e per ensinar a molher
coitada, que a vós veer,
senhor, que non souber ambrar. (Afonso Eanes do
Coton.)

¹⁰ ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (Ed.). Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses. Santiago de Compostela: Positivas, 1993. Introdución. P. 16

Augusto considera a cantiga acima como um exemplo de “supernaturalismo poético”¹¹ e Rodrigues Lapa refere-se a ela como uma “cantiga extremamente atrevida”¹². De fato, salta aos olhos o grau de liberdade com que o autor escarnece de uma figura social de autoridade religiosa que é a abadessa. É claro também o atentado contra o caráter de castidade dos membros da hierarquia religiosa (uma abadessa que é mestra na arte sexual!)¹³, assim como a troça até mesmo com Deus tanto na referência literal ao seu nome (que só o fato de aparecer ao lado de um verbo como “foder” já seria um sério indício de ousadia) quanto nas passagens referentes ao Pater Noster e à promessa do reino de Deus como pagamento ao serviço da abadessa em ensinar o sexo ao recém-casado (“ogano” = este ano) sem experiência.

Com base no que foi exposto até aqui chegamos ao ponto em que caberia colocarmos a seguinte questão: de que maneira podemos situar esse “recorte” da poesia medieval dentro da perspectiva adotada por Augusto? Serão os galego-portugueses “modernos” antes da própria modernidade ou a própria novidade do moderno é que nunca foi nova e portanto essa denominação se torna equívoca? Em outras palavras, esse momento da poesia ocidental pode ser considerado um marco inicial de uma história literária não contada ou tudo não passa de uma ênfase por demais comprometida com um programa que se quis a última palavra na história da poesia brasileira e da poesia em geral?

O problema levantado não é de fácil resolução e, no intuito de apontarmos algumas possibilidades de respostas, cabem algumas considerações prévias. Um dos nossos intuítos neste trabalho é ter tornado explícitas as normas que estariam “por trás” da avaliação de Augusto de Campos sobre as cantigas reunidas por Lapa. Com isso, tentamos mostrar que a sua avaliação está totalmente comprometida, se não mais tão diretamente com a defesa da poesia concreta enquanto movimento de vanguarda, pelo menos com os postulados básicos sobre os quais aquele movimento se

¹¹ CAMPOS, op. cit., p.111

¹² LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. ilustr. Lisboa: João Sá Costa, 1995, p. 44

¹³ Apenas para efeito de curiosidade foi interessante encontrarmos no dicionário Houaiss a existência de outra acepção para o termo abadessa. Como regionalismo de Pernambuco o termo designa (em uso jocoso) a proprietária ou administradora de prostíbulo. Curioso é o fato de a brincadeira do trovador sugerir exatamente o deslocamento do significado de abadessa como mulher douta em assuntos religiosos (portanto uma “administradora” do convento por ocupar posição de superioridade dentro dele) para o sentido de mulher versada na prática sexual (possível “administradora” de um prostíbulo pela superioridade nessa atividade).

apoiou como plataforma teórica. Ou seja, é a partir de uma definição prévia do que seja a poesia, que a poesia galego-portuguesa foi elogiada por Augusto como se, num certo sentido, ela tivesse, ao seu modo e dentro das suas possibilidades históricas, “realizado” (ou “atualizado”) uma parte da “essência” mesma da poesia. Isso não significa, como já foi parcialmente apontado, que a proposta seja a de remontar a sua particular história da poesia até os tempos medievais. Para entender essa problemática começemos, então, com uma explanação acerca da concepção de história apresentada pelo grupo Noigandres.

Está no cerne do ideário da maior parte das vanguardas uma concepção linear de história que possibilita, por isso mesmo, com que o termo “vanguarda” (que pressupõe uma antecipação temporal) seja aplicado a determinados movimentos artísticos. Na introdução a VRC há um trecho em que Augusto parece querer dizer a nós leitores que suas análises naquele livro não levam em consideração a visão vanguardista de linearidade histórica. O trecho em questão quer advogar a causa dos poetas antigos em nome da novidade de seus feitos poéticos, defendendo o argumento de que os próprios modernos teriam muito o que aprender com eles. Eis o trecho: “os futurocratas passadófobos, que dividem a história em antes e depois de si próprios, não passam de medíocres narcisistas que já vão ser enterrados no próximo passado do futuro”¹⁴

A passagem em questão sugere uma crítica a uma dada concepção de vanguarda de índole futurista, que tenderia a renunciar ao passado artístico em bloco em nome da pura novidade. De fato tal crítica se mantém coerente com as considerações de Augusto ao longo do livro, o que não nos autoriza, por si só, a julgar que o crítico e poeta descarte a perspectiva historicista das suas reflexões. Em outra passagem da mesma introdução temos o seguinte: “A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor.”¹⁵

A afirmação de Augusto nos remete a outras passagens presentes em TPC que nos colocam de frente com o problema da história. A grande questão que merece ser discutida é: a poesia segue uma evolução histórica? Ou, em outras palavras, é possível se falar em *progresso* na poesia? Como se percebe, tais perguntas pressupõem a indagação não somente em torno da possibilidade ou não de se falar da poesia em termos de evolução como

¹⁴ CAMPOS, op. cit., p.8

¹⁵ Ibid., p. 8

também – e isto aqui é o que mais nos interessa – convergem diretamente para o questionamento a respeito do ato de valorar uma determinada obra. Historicidade e valor giram em torno de um conceito fundamental para o pensamento de Augusto, que é o conceito de *paideuma*. Duas passagens, uma em TPC (texto de Haroldo) e outra em VRC sobre esse conceito: “PAIDEUMA/ elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas.”¹⁶ “O *paideuma* de Pound: a ordenação da informação para que o próximo homem ou geração possam (sic) achar o mais rapidamente possível a parte viva dela e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”¹⁷

Como se percebe nas citações acima, *paideuma* é a conjunção de autores que, ainda que em épocas distintas, podem ser reunidos em torno de um “objetivo” comum. Tal consideração nos remete diretamente à afirmação de Augusto sobre a poesia como uma “família de náufragos que lutaram por uma mesma bandeira”. A organização desse repertório de autores e procedimentos tem, portanto, um critério que os une. Em TPC, Décio, Augusto e Haroldo remontam o início do *paideuma* ao poeta francês Mallarmé por ter sido o primeiro que, “de forma consciente”, iniciou o processo de modificação da escrita poética marcada pela linearidade discursiva, abrindo o caminho para que outros pudessem aprofundar seu feito até chegarem a uma nova proposição de escrita poética, que seria aquela em que a palavra não mais representaria o objeto mas ‘seria’ o próprio objeto (não mais “representação” e sim “presentificação” do real). Para tanto, seria necessária uma profunda reformulação na tipografia poética, como nos diz Augusto: “Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente”¹⁸

Nesse sentido fica mais claro percebermos os fundamentos da apreciação crítica de Augusto com relação a poetas anteriores a Mallarmé. Ora, na impossibilidade de recuar o *paideuma* concretista para antes de *Um lance de dados*, toda produção poética anterior será valorizada na medida em que convergir (dentro das possibilidades históricas de cada autor) para o centro de imantação dos propósitos da poesia concreta. Assim, a concisão verbal é o sucedâneo do método ideográfico assim como os primeiros feitos de espacialização verbal são os precursores da geometrização e da matematização do espaço realizadas pela poesia concreta.

¹⁶ CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, op. cit., p.15

¹⁷ CAMPOS, op. cit., p. 8

¹⁸ CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, op. cit., p.21

O que nos chama atenção, no entanto, é a insuficiência de uma argumentação do grupo em torno das razões que nos mostrem por que a poesia deve perseguir o caráter da *dichten*, da condensação ideogrâmica e por que, em consequência disso, o verso deixa de ter qualquer validade. Tal inquietação está presente também em Paulo Franchetti:

Perguntas como: “por que, a partir de um dado momento, teria surgido ‘uma nova ordem poética’? ”; ou: ‘o que é que torna determinado caminho obsoleto?’; ou ainda: por que, por volta dos anos tais, se começou a sentir a necessidade de uma nova tipografia para o poema?’ não são respondidas pelos autores. E, sem nenhuma referência a causas (...) o motor do processo de transformação da literatura fica indefinido.¹⁹

Adiante em seu livro, Paulo Franchetti aponta para possibilidades de resposta para essas perguntas, baseado nos textos do grupo Noigandres, em que seus integrantes recorrem a razões de caráter de adequação da linguagem poética às novas formas de sensibilidade do homem contemporâneo na era da cibernética etc. Contudo, embora sem discordar dessa razão no que tange ao projeto vanguardista de aproximação com a cultura de massas (como foi dito em outro momento deste trabalho), entendemos que o problema vai além dessas determinações de caráter mais conjuntural.

Nossa tese é a de que a orientação da poesia concreta repousa em pressupostos de fundo essencialista, por mais que toda sua teorização queira nos provar o contrário. Como já tivemos oportunidade de dizer nas páginas anteriores, tudo se passa como se, ao longo da história literária, alguns resultados poéticos tenham se aproximado mais do que outros da “atualização” (no sentido de tornar “ato” o que está em “potência”) da essência poética. Nesse sentido, a razão do obsoletismo de certas vertentes da poesia se deve ao fato de elas terem se desencaminhado dessa realização ao passo que outras, como a vertente realista da poesia galego-portuguesa, teriam chegado mais próximo disso.

Uma maior argumentação em torno dessa idéia poderia nos levar para muito além dos limites deste artigo, desviando-nos do propósito mais imediato que é falar das bases da recepção crítica de Augusto sobre as cantigas de escárnio e maldizer. Visando não perder esse foco de vista,

¹⁹ FRANCHETTI, Paulo. Alguns aspectos da poesia concreta. 3ª ed. Campinas: UNICAMP, 1993, p.38

podemos esquematizar os passos da nossa argumentação nesta parte do trabalho da seguinte forma: 1- enquanto movimento de vanguarda, poderíamos pensar que a poesia concreta baseou-se numa visão linear e evolucionista de história; 2- a crítica de Augusto aos “futuristas passadófobos” sugere que o autor não se alia a essa perspectiva historicista; 3- o *paideuma* é uma versão da história enquanto “evolução qualitativa” e 4- nossa percepção é a de que, partilhando de uma visão essencialista, os poetas do grupo Noigandres, embora caudatários de um certo diacronismo, negam a história na medida em que lêem os movimentos poéticos ao longo do tempo como formas de realização em maior ou menor grau de uma essência poética. Vejamos a citação de Haroldo, extraída da TPC:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um “continuum” meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: make it new.²⁰

Impossível nessa passagem concordarmos com Haroldo a respeito da não implicação da hierarquia de valor em sua idéia de progresso. O próprio trecho citado parece querer contradizê-lo quando fala em “transformação qualitativa”, assim como seus próprios textos nos provam o contrário, quando, na eleição do *paideuma*, acata as realizações louváveis e execra de forma ferina outras mais distantes do ideal. Assim, o que Haroldo parece nos querer informar, nesse trecho de difícil interpretação, é que as mudanças e realizações na evolução da poesia não seguem a lógica de uma linearidade teleológica (daí tal vivência ser “meta-histórica”), mas sim refletem aquilo que já afirmamos ser a atualização de uma essência poética (daí o caráter meta-histórico). Nesse sentido, Mallarmé protagonizaria o primeiro “lance” de maior alcance dentro das táticas de realização, ao passo que, à poesia concreta, caberia o papel de definitivamente evitar que as gerações futuras perdessem o passo dessa conquista. Tal lógica, a que estamos chamando essencialista, representaria uma negação da história na medida em que contemporizaria uma série de poetas de períodos distintos (entre os quais incluiríamos a vertente da poesia galego-portuguesa aqui comentada) o que poderia ter levado Augusto a afirmar: “Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo”²¹

²⁰ CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, op. cit., p.26

²¹ CAMPOS, op. cit., p. 7

Referências:

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (Ed.). **Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses**. Santiago de Compostela: Positivas, 1993. Introdução, p. 11-18.

BÜRGER, Peter, **Teoria da vanguarda**. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Invenção: de Daniel e Raimbaut a Dante e Cavalcanti**. São Paulo: ARX, 2003.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da poesia concreta**. 3ª ed. Campinas: UNICAMP, 1993.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 1.0 Dez. 2001

LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). **Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. 3. ed. ilustr. Lisboa: João Sá Costa, 1995

_____. **Lições de Literatura Portuguesa: época medieval**. 10. Ed. ver. Coimbra: Coimbra Ed., 1981

LOPES, Graça videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994. Uma tradição satírica, p. 35-88

MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**. Uma trajetória da Poesia contemporânea brasileira. Campinas: UNICAMP, 1991

