

TRÊS TIPOS DE POÉTICA

Judith Grossmann

1 INTRODUÇÃO

O propósito deste trabalho é estabelecer uma distinção entre três tipos de poética, a saber, as **poéticas de programação**, através das quais as vanguardas e os escritores explicitam como gostariam de construir as suas obras literárias, as **poéticas de produção**, implícitas nas obras literárias de fato construídas pelos escritores, e as **poéticas de consumo**, que os especialistas fazem detonar das obras literárias, com vistas ao consumo sincrônico e diacrônico das mesmas.

Devemos interrogar sobre o valor metodológico desta divisão tripartite. Ela opera um corte que resulta na delimitação do espaço diferencial que medeia entre os manifestos vanguardistas e os resultados atingidos nas obras literárias propriamente ditas, os quais dormem silenciosos no bojo dos grandes monumentos literários de cada época, e cujas divergências com aqueles são, a cada passo, apontadas, bem como na percepção das aporias críticas que, a partir dos parâmetros constituídos pelas obras literárias, pelo avanço histórico, necessariamente se introduzem nos modelos de fruição das mesmas.

2 PROJETO, OBRA E RECEPÇÃO

Nosso ponto de partida será uma amostragem de cuja expressividade algo se poderá concluir sobre o valor metodológico da divisão de poéticas proposta. Sem a mesma ficaremos cronicamente a discutir sobre o lapso que se interpõe entre os propósitos da escola realista-naturalista e o que veio ela a consumir, sobre as propostas do realismo crítico à criação literária e o seu real inventário, sobre os objetivos do *nouveau roman* francês e a sua *réussite*, e assim sucessivamente, como se uma perfeita sintonia entre projeto e obra pudesse e devesse existir.

Será possível fundar a crítica sobre a aferição da distância que separa a obra do seu projeto? Pode-se, de fato, determinar a qualidade das obras literárias como a mais curta distância em relação às idéias que as fizeram nascer? A tomada preliminar desta posição representa um desperdício na economia dos estudos literários, costumando autolimitar-se adiante, ou sequer se deter, no que se refere à oposição existente entre a camada superficial e a camada profunda da obra literária, a qual, em sua totalidade concilia pares tais que conotação e denotação, ambigüidade e clareza, opacidade e transparência, imprevisibilidade e redundância.

No estudo de um período literário, de um autor, de uma nova postura artística, deve-se, pelo contrário, e *a priori*, propositalmente buscar aquele ponto em que o projeto se converte, no seio da realização, em sua antítese, passando a conter as sementes do projeto posterior que o irá deslocar. A partir deste fundamento, as poéticas de consumo, em suas diversificadas funções, em relação aos receptores e em relação à criação literária, se ampliarão em seu âmbito geral e em seu âmbito prospectivo, tornando-se-lhes possível expressar o equilíbrio de tensão existente entre as poéticas de programação e as poéticas de produção, bem como as suas verdadeiras implicações.

No estudo do realismo-naturalismo, digamos, uma perspectiva correta será a de aprofundar a relação existente entre os manifestos e as realizações que lhes correspondem, os quais, em algum ponto, irão, necessariamente, entrar em contradição. Como seria de se esperar, os valores reais, embora ligados ao valor artístico, terão cedido a ele, e terá a criação literária prevalecido sobre os valores normativos. Cumpre, por outro lado, não obliterar o fato de que a criação literária, embora tenha eliminado o preceito de reprodução dos manifestos, está, generativamente, ligada a eles, não lhes desmente a função, contradizendo-os é que os confirma, pois deles terá nascido a oposição como princípio sintático da obra.

Este princípio geral de contradição, como princípio de construção da obra literária, deixa nela traços permanentes, visíveis também

na seqüente oposição entre a sua camada superficial e a sua camada profunda. Isto possibilita a abordagem das obras literárias na premissa desta natural dicotomia, expressa pelo apego, no seu estrato mais aparente, pela ordem vigente, e no seu estrato mais profundo, pela ordem que a faz sucumbir.

O caso do realismo crítico, tomada a proposta de Georg Lukács, como ponto de partida, exige uma hábil manipulação, não só porque as poéticas de consumo pretenderam, no caso, usurpar para si a função das poéticas de produção, mas também porque suas relações com a criação literária se tornaram altamente complexas. Para enfrentar a questão de um novo ângulo é preciso começar por avaliar, pelo estudo da literatura, evidentemente, em que medida a criação literária aceitou as propostas do realismo crítico, e de que maneira respondeu aos seus convites. Ou prosseguiu então seu caminho, embora, é inegável, passando por seus postulados e pela realidade que os fez nascer.

Por fim, o exame do **nouveau roman** e da inversão que os escritos teóricos que lhe correspondem sofrem em sua realização, tornará esta amostragem suficiente para demonstrar a necessidade preliminar de se buscar o ponto de ruptura entre manifesto e realização no domínio dos estudos literários, o ponto de fissuração considerado como um ponto de força, não o seu contrário.

Para a determinação deste ponto de ruptura, no que se refere ao **nouveau roman**, partiremos da consideração dos escritos teóricos de Alain Robbe-Grillet, através dos quais ele repudia a metáfora e as imagens antropomórficas em geral. Esta recusa e a rejeição da idéia panantrópica contida no humanismo convencional, como literariamente expresso, visam a ferir o relacionamento estabelecido entre o homem e o universo por ele habitado. Chamando atenção para o caráter contagioso da metáfora, por descrever o mundo à imagem e semelhança do homem, Alain Robbe-Grillet convida a uma operação de limpeza, repelindo todas as analogias antropocêntricas como igualmente perigosas.

Neste ponto em que ele, como teórico, pára, precisamente daí é preciso prosseguir, com vistas ao exame de sua produção e de problemas literários seqüentes. Se esta operação de limpeza, a que ele convida, vem ainda através da linguagem, será preciso observar que a linguagem não é jamais inocente e que, em termos radicais ou absolutos, não será jamais possível atingir a isenção a que ele aspira. Antes mesmo de examinar a sua obra, seria possível prever que ela, através da linguagem, irá, de qualquer forma, contagiar os objetos, que logo deixarão de simplesmente **estar-aí**. A recusa da metáfora não será suficiente, será pouco para tanto, e logo a criação literária pedirá a desagregação da própria linguagem, o abandono da sintaxe, a passagem ao nível semântico, a simples nomeação dos objetos. Mas nomear os ob-

jetos é ainda contagiá-los, é ainda colocar no centro o homem que os nomeia. Pede-se, portanto, a comunicação não-verbal, a poesia colide com os próprios objetos, apresentados como réplicas de si mesmos, superpõe-se às artes plásticas, enquanto estas, numa linha inversa, passam da imagem ao signo verbal, perseguindo caminhos que, sob a rubrica de **antiarte** e de **antilliteratura**, são os da arte e os da literatura.

No entanto, é neste ponto de fissuração entre as poéticas de programação e as poéticas de produção que Alain Robbe-Grillet atinge um objetivo inesperado, sucedendo em criar um novo tipo de humanismo, gerado por um novo tipo de relacionamento que se estabelece em sua obra entre sujeito e objeto, entre o homem e as coisas, sem privilégio de nenhum dos termos, um novo tipo de relacionamento para o qual a Lingüística pode suprir um conceito exato, aquele expresso pela palavra **actante**. Necessariamente esta passagem do Alain Robbe-Grillet coisista para o Alain Robbe-Grillet humanista coincide com a passagem de sua poética de programação para a sua poética de produção.

O balanço desta oposição entre programação e realização tirará, de alguma forma, a função e o valor das poéticas de programação? Sem dúvida que não. Devemos ter em mente que as poéticas de programação têm não apenas um valor generativo em relação à criação literária, mas ainda um valor social de troca entre esta e os demais sistemas do contexto, bem como uma função de descondicionamento da sensibilidade convencional no preparo das condições de recepção da obra literária.

Todos estes pontos perfazem, ademais, a especial estratégia das poéticas de programação, cujo papel convém sempre realçar. A criação do gosto com que a obra será recebida é iniciada pelas poéticas de programação, objetivada pelas poéticas de produção e circularizada pelas poéticas de consumo, que reconciliam as ambivalências das duas primeiras.

Concluindo esta parte, fazemos ver que esta cisão, natural e produtiva, existente entre projeto e realização, não mutila a realização porque desminta um projeto inicial cuja função é ser desmentido. Esta função generativa do projeto inicial, que se metamorfoseia na realização, é, ademais, a sua função fundamental.

3 POÉTICAS DE PROGRAMAÇÃO

Estabelecida a divisão territorial entre os três tipos de poética, iremos tipificar as funções de cada uma delas, a começar pelas **poéticas de programação**, à custa das quais, por analogia, será possível refletir sobre as funções das vanguardas de manifesto, as quais se opõem às

As poéticas de programação se iniciam, num momento dado, para dilatar o grau de contradição existente entre uma poética e a que haverá de sucedê-la, fazendo emergir o perfil de uma situação limite entre um sistema literário e o que haverá de substituí-lo, no qual aquele, simultaneamente, se descontinuará e se continuará.

A operação vanguardista de manifesto, que aqui coincide com as poéticas de programação, em seu ímpeto renovador, prega a instituição, tão radical quanto possível, de uma nova linguagem e de um novo sistema formal, recusando os sistemas prévios por inadequados para expressar uma nova visão do mundo. Ao recusá-los, recusa também a ideologia expressa por aqueles sistemas. Rompe, assim, como um sistema e busca instalar um outro, porque aquele, ao invés de ser falado pelo discurso literário, antes o fala, e fala o seu emissor, e fala os seus receptores, resultando em obras e reações padronizadas. Tal ocorre porque o discurso produzido passa a divergir do quadro das situações reais.

Esta recusa das vanguardas de manifesto e das poéticas de programação, contudo, se faz, necessariamente, numa operação dual que frustra, em boa parte, os seus próprios objetivos, já que eles o são, por radicais, *in totum*, irrealizáveis na prática. E o são porque uma radical saída do sistema, no âmbito da criação literária é, na verdade, impossível. A radicalidade da tentativa de salto para fora do sistema será sempre contrariada pelo carreamento dos despojos do sistema anterior para diante. Sobrará sempre sistema anterior no sistema remodelado, sobrará sempre repetição de sistema, sobrará sempre redundância, mais que isso, sobrará sempre tautologia, para além do limite de tolerância dos manifestos e dos programas, e num grau que a rigidez das novas propostas será ineficaz para dissolver. Algo mais será necessário para solucionar os problemas que as poéticas de programação seguidamente se propõem, mas será já fora do seu espaço que eles terão algum tipo de decisão.

É nesta altura dos acontecimentos, quando os fatos assim se deixam perceber, que as poéticas de programação são necessariamente interceptadas pelas poéticas de produção, as quais acabam por se fazer nas verdadeiras vanguardas de uma época. Neste ponto de intercepção é que encontramos a fissura entre projeto e realização, conforme pode ser exemplificado pelos programas do realismo-naturalismo, do realismo crítico, do *nouveau roman*, e pelos seus balanços, pelos caminhos propostos pela poesia do século XX, em se querendo arte não-verbal, e o que seja esta poesia, pela literatura do século XX, em se querendo não-literatura, e o que seja esta literatura.

Estas operações programáticas devem ser entendidas como as grandes manobras táticas da arte, como a sua particular estratégia para enfrentar as alterações da realidade. Em qualquer época, como na nossa, é a própria arte, e a arte literária, que se contesta, antes mesmo de ser contestada. As poéticas de programação suprem a energia necessária para que a arte se conteste e faça desta contestação a mola mais poderosa da sua renovação, o seu núcleo de irradiação. Sua presença possibilita, em seguida, o retorno das poéticas de produção à tradição, com o objetivo de ultrapassagem do passado e de recriação dos monumentos literários anteriores.

Sediadas na aresta de uma situação limítrofe, as poéticas de programação revelam, de maneira tangível, a gênese da literatura de uma época, separando-se das suas realizações propriamente ditas. Aqui se bipartem as poéticas em poéticas de programação e poéticas de produção, e as vanguardas, em vanguardas de manifesto e vanguardas de realização.

Mas suas funções específicas, as poéticas de programação as mantêm, pois é imprescindível que haja a tentativa de saída radical do sistema, provocada por uma necessidade generalizada de novos modos de expressão, comensurados a novas realidades, para que as vanguardas de realização, isto é, as realizações solitárias de alguns poucos, a daqueles nomes estelares que são a literatura de uma época, se tornem possíveis.

4 POÉTICAS DE PRODUÇÃO

Havendo tipificado as poéticas de programação, faremos o mesmo com as **poéticas de produção**. Ao procedê-lo, buscaremos a razão pela qual, finalmente, o teor de invenção existente nos grandes monumentos literários de uma época, contrariando, aparentemente, todas as probabilidades, acaba por superar o que exista nas produções ligadas aos seus mais ambiciosos manifestos programáticos, mesmo em seus momentos de maior glória.

O axiona da operação realizada pelas poéticas de produção está no seu empreendimento permanente de correção do erro de cálculo das poéticas de programação. As poéticas de produção adotarão um tipo diverso de operação, buscando a saída do sistema literário precedente através de suas próprias molas. Geram, assim, um ponto de imbricamento, o qual, tomando o suporte redundante como inalienável, apóia no mesmo o novo sistema, o qual, gradativamente, o vai minando. Isto é, tornam factível o que uma operação programática, à primeira vista muito alentada, é pouco para realizar.

As poéticas de produção buscam maneiras combinadas de desagregar o sistema literário, entre as quais se põem as cogitadas pelas poéticas de programação, sem que, obrigatoriamente, tenham de tomar conhecimento direto delas em todos os casos, ou de ficar restritas a elas. Diríamos, assim, que um escritor, o qual possa ser realmente considerado um inventor, rejeita um sistema formal ao mesmo tempo que admite agir no seu interior, acompanhando-lhe as existentes tendências entrópicas, desordenando e reordenando este sistema, já que é esta, na verdade, a melhor alternativa à sua espera. Para realizar este desvio, este artista-inventor de que falamos adota procedimentos combinados de desconvenção e de reconvenção, encontráveis, em maior ou menor grau, nas grandes obras literárias. Esta combinação torna possível equilibrar naquela fórmula única que é a própria obra, redundância e imprevisibilidade, sistema velho e sistema novo, tendo como resultado final a criação de um novo sistema literário.

Mantendo distinto este corte entre as poéticas de produção e as poéticas de programação, estabelecendo analogias negativas entre as suas funções, compactando, entre as duas, um espaço, não cronológico, mas lógico, poderemos dar mais uma volta à questão proposta inicialmente, a da tensão existente entre projeto e realização. Estando o valor literário de uma época ligado às poéticas de produção, a simples e possível precedência das poéticas de programação não sucede em deslocar este valor. Ponto este que nunca é demais realçar, já que em relação ao mesmo é habitual a estranheza que costuma acompanhar a constatação da natural divergência entre projeto e realização. Disputa-se, até mesmo entre os melhores, por esta precedência cronológica, pelo **quem viu primeiro**. Mas já que também a mundaneidade pode ser considerada como uma das maneiras de estar no mundo, não vamos exigir do poeta, o ser plural por excelência, que dela abdique. Nele ficará menos mal, talvez, esta pequena tentação.

Por outro lado, as grandes obras literárias de uma época não deixam de expressar esta sutil dialética entre as poéticas de programação e as poéticas de produção, sendo mesmo, por definição, obras coletivas realizadas por um só indivíduo. Esta situação se expande no século XX, já que as suas obras literárias mais representativas, nascendo dos projetos programados pelas vanguardas de manifesto, com estas colidem, e são artificiais por indivíduos dos quais se exige o mais ingente esforço integrativo, os quais, passam, legitimamente, a representá-las, no mais amplo sentido da palavra.

Resta-nos interrogar que melhor destino poderiam ter as vanguardas de manifesto. A aceitação explícita e prévia, é isto o fundamental, da hegemonia do valor da realização sobre o valor do projeto, a percepção da complexa e sutil tensão que entre os dois se estabelece, é a preliminar da qual se deve partir para o exame e reexame das obras

literárias mais inventivas, de vanguarda, portanto, de uma época. Nelas, o escritor se terá feito o real inventor de novas alternativas formais, articuladas a uma correspondente alteração da percepção e das ideologias dos seus contemporâneos, rodeado de uma legião de epígonos, posteriores e, sobretudo, prévios... Este artista, o melhor inventor, terá também, a partir das poéticas radicais das vanguardas de manifesto, restaurado a tradição, visto que as grandes obras literárias de uma época empostam sempre um discurso metalingüístico que põe em contacto dois sistemas literários.

5 POÉTICAS DE CONSUMO

Quais são as conseqüências da verificação de que as poéticas de produção fazem aderir dois sistemas literários, no sentido do estabelecimento da função das **poéticas de consumo** em sua sucessão diacrônica?

Se é verdadeiro que, por este fato, a criação literária deva ser olhada como um imenso trabalho em andamento, em cujo âmbito cada novo termo que surge incide sobre os termos anteriores, operando, assim, exegese recriadora do estoque literário anterior, será também verdadeiro que um aprofundamento da **teoria da paródia**, conforme concebida pelos formalistas russos a partir da seta indicativa da criação literária, colocada como pivô das poéticas de consumo, deverá levar a novos níveis de compreensão muitos dos problemas destas poéticas.

Entender que a qualidade paródica do discurso literário é a mola que o impulsiona para diante, significará para as poéticas de consumo tomar a obra literária retomando a tradição em que ela se inscreve, e mais, as obras das quais ela provém à luz de um tempo novo. E isto ter-se-á de fazer, sobretudo para compreender as tentativas de eliminação deste ressaibo paródico pela criação literária, quando tenta esta reconduzir o seu discurso a um possível momento inicial da linguagem, quando estivesse a se prender e a se desprender do âmbito dos referentes.

Perceberão as poéticas de consumo, por este caminho, que mal retorne o discurso literário a este possível momento original da linguagem, imediatamente reiniciará o percurso de imitação de si mesmo, reconstituindo-se a cada passo. Desistindo parcialmente de imitar a matéria real, logo se adensará o travo paródico que as suas sucessivas camadas irão revestindo com a sua pátina. E logo recomeçará a sua luta criativa com o estoque de discursos que as poéticas de consumo não poderão ignorar.

Torna-se assim uma exigência dos estudos literários do século

XX, no sentido de uma poética de consumo que funcione como eixo da divisão tripartite proposta inicialmente, que esta se impulse daquele ponto de que se impulsiona a criação literária, propondo-se a um remanejamento paralelo de seus juízos anteriores, também como um imenso trabalho em andamento, apto a acompanhar todas as oscilações da criação literária.

Partindo da verificação de que, a despeito das pretensões de alguns momentos da evolução literária, o discurso literário será não apenas imitação direta da realidade representada, mas também imitação de si mesmo, vemos que a criação literária retoma, a cada passo, o fio do seu próprio discurso, estabelecendo decorrentes analogias entre o discurso presente e o discurso passado. O acompanhamento desta leitura, que se desenvolve no seio da criação literária, é a mais importante das funções das poéticas de consumo, as quais avançarão no sentido do aprofundamento da poeticidade do texto lendo as obras em curso pela releitura das obras anteriores.

Todos estes fatos nos chamam atenção, por outro lado, para a velha questão da permanência das grandes obras literárias, uma vez que esta permanência, vista de um novo ângulo, está ligada não apenas à fruição das mesmas por receptores especializados ou leigos, mas ainda, ou sobretudo, pelos escritores que, legitimamente, as violentam e as recriam. O consumo das grandes obras literárias, com complexidade suficiente para perdurar diacronicamente sem desgaste, é um processo contínuo e comunitário, no qual estão envolvidos criadores e receptores. Uma poética de consumo caracterizada segundo a criação literária do século XX, realçará constantemente o papel que tem esta no carregamento para diante das obras literárias e na sua contínua exegese, pela sua decriação e recriação simultâneas.

A admissão do julgamento contínuo das obras literárias, a exemplo do que o faz a criação literária, levará as poéticas de consumo a abdicar de encontrar, de um só golpe, a última chave destas obras, liberando modelos de fruição cada vez mais dúcteis, sugeridos, no entanto, pela própria criação literária, maneira adequada de fruir o estoque literário num momento dado. Pois vivo Homero o está sobretudo em Joyce, e Camões, em Jorge de Lima, sem que estes, evidentemente, desloquem os seus antecedentes, antes os consagrem.

O que se deseja realçar no final desta parte é, sobretudo, a relação especial que mantêm as poéticas de consumo com as poéticas de produção, muito mais cerradas do que com as poéticas de programação. Isto porque, fazendo aquelas opções inclusivas, e estas opções exclusivas, é evidente que as poéticas de consumo não poderão dar conta das grandes obras literárias se a elas tentar impor normas programáticas que são apenas parte de um complexo jogo criativo, o qual

descobrirá sempre novos argumentos e novas maneiras de recriar a produção literária anterior.

As poéticas de consumo, conforme aqui concebidas, deverão levar em conta que as obras literárias maiores, por uma espécie de deslocamento natural, passam a representar a verdadeira vanguarda de uma época, e que estas obras, entre as vanguardas de manifesto e os seus próprios antecedentes generativos, ficam justamente com os dois, exigindo, para a sua avaliação, a extrema mobilidade que a si se concede, para que se lhes possa acompanhar todas as sinuosas flutuações.

6 POÉTICAS DE PROGRAMAÇÃO A POSTERIORI

Alguma coisa diremos, finalmente, sobre certos tipos excepcionais de poéticas, as **poéticas de programação a posteriori**, por exemplo, para as quais pode, adequadamente, funcionar como paradigma "A filosofia da composição", de Edgar Allan Poe.

Que devemos entender do ensaio de Poe? Que, de fato, a composição de um dos seus mais célebres poemas, "O corvo", seguiu linearmente todos os passos enumerados no ensaio? Ou que, contrariamente, as coisas, de nenhuma forma, assim se passaram? Nem uma coisa nem outra. Ou melhor, devemos entender as duas coisas em conjunção. Devemos ter em mente que o poema foi, de qualquer maneira, elaborado em primeiro lugar, e o ensaio, em segundo, quando então tornou consciente o modelo inconsciente segundo o qual se formou o poema. Deste ponto de vista seria sempre possível escrever igualmente uma filosofia da composição para cada poema criado, que é precisamente o que fazem os especialistas, sem que a eles seja dado criar o poema. E tal é possível porque cada poema, após produzido, solidifica em sua superfície lisa um esquema de cujo processo de constituição se pode posteriormente acompanhar cada passo, mas cujos rápidos e sucessivos lances continuam tão imprevisíveis quanto os que precedem a realização do próximo poema.

O ensaio de Poe é já um passo para fora do poema, um passo que o abrange, é verdade, mas que, como típica atividade de consumo, sucede à sua finalização, e, como qualquer depoimento sobre o mesmo, tem valor de depoimento, em nada o aumentando ou o diminuindo como poema.

Por outro lado, "A filosofia da composição", como ensaio de fruição por um receptor competente, funciona à perfeição. Desfeito o artilheiro, por motivos analisáveis, é armado ao receptor do poema e do ensaio, devemos entender que este abarca o poema após sua cristalização, reconstituindo a forma peculiar deste de busca de conhecimento,

através da intuição, que predomina na experiência artística, e não através do raciocínio, que predomina na experiência científica.

Outra finalidade do ensaio de Poe seria a de transformar em leis a lógica casual da intuição, a de convertê-la em raciocínio, em geometria, em ciência exata. Mas esta geometria, criada pela intuição, e não pelas faculdades do cálculo e da técnica, é a geometria de "O corvo", geométrico em sua forma final e antigeométrico em sua origem de se transformar em pura geometria. Entre a percepção dos dados e a sua conceituação, flutua, em sua glacial indiferença, o poema, o qual, em sua particularidade de objeto estético, escapa a estas duas etapas, enquanto em si mesmo as reúne, fusão de sopro e de técnica, uma outra coisa. Produto negado do que o precede e do que o sucede, o poema, por sua vez, irá negar para sempre os seus não-momentos.

O poema é o poema, indeslocável. Talvez mesmo para provar isto, para provocar tais considerações, Poe haja escrito o seu ensaio, que fala mais alto sobre a possibilidade de se dizer tudo após a criação do poema, mas nada no momento de criá-lo.

O poema — o qual pode ser suposto antes ou após, mas enquanto, nunca. Inclusive por aquele que, num momento anterior ou posterior, o suponha.

À luz de sua genialidade, quis Poe, no seu ensaio, num *tour de force*, dissolver a tensão dialética existente entre as três poéticas, apresentando-as em coalescência na mônada do poema. Visando a confundir especialistas e leigos, quis fazer acreditar a todos que seria possível projetar-realizar-consumir o objeto literário num só ato unívoco, e não multicomplementar. Quis, ademais, fazê-los acreditar que, como receptores, poderiam ser também transmissores, seres ativos e não passivos. Uma ilusão, outra, para intensificar o efeito e cerrar a estratégia do poema, produzindo a impressão de que ele poderia ser facilmente reproduzido? Ou mesmo a experiência que o constituiu?

É preciso convir que nesta tarefa vale tudo, embora outro tipo de estratégia, a de delimitação de fronteiras, esteja à vista, tal como se observa no poema "Áporo" (*A rosa do povo*), de Carlos Drummond de Andrade, no qual, de um lado, está a lógica contínua e geométrica da ciência, do outro, a lógica descontínua e antigeométrica da poesia,

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minário?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se

Finalizando, mais vale, sobre Poe, repetir o juízo de Baudelaire, o qual mesmo admirando e amando Poe como o admirava e amava, talvez por isso mesmo tenha podido render tributo à inteligência dele, à sua própria e à dos demais, ao interrogar,

Será que ele se fez, por uma estranha e divertida vaidade, muito menos inspirado do que naturalmente era? Terá ele diminuído sua faculdade espontânea a fim de dar à vontade uma participação maior? Inclino-me a pensar assim... Afinal, um pequeno charlatanismo é sempre permitido ao gênio, e é mesmo próprio dele¹.

7 CONCLUSÃO

Em apenas uma hipótese estes três tipos fundamentais de poética se conjugariam num momento unívoco, o da criação de uma obra emitida por um escritor que nela inteiramente se fechasse.

Mas isto, ainda que ocorresse, seria desmentido pela própria obra. Pois o mais provável é que o seu criador a interrompesse, a cada passo, para discursar sobre o que estivesse a fazer, ou que, de maneira explícita ou implícita, o próprio discurso se tornasse em discurso sobre si mesmo.

1 Apud Wellek, René. Baudelaire. In: _____. *História da crítica moderna*. São Paulo, Herder, EDUSP, 1971. v. 3, p. 160, 303.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964. 959 p.

- EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Trad. A.M. Ribeiro; M. A. Pereira; R.L. Zilberman; A.C. Hohlfeldt, rev. R.P. da Silva. Org. e apres. D. de O. Toledo. Pref. B. Schnaiderman. Porto Alegre, Globo, 1971. xxix + 279 p.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje* [La signification présente du réalisme critique] Trad. Ermínio Rodrigues. Introd. ed. bras. Carlos Nelson Coutinho. Brasília, Coordenada Editora de Brasília, 1969. 205 p.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. Porto Alegre, Globo, 1960. 567 p. (Biblioteca dos séculos, 49).
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance* [Pour un nouveau roman] Trad. T.C. Netto, rev. E. Bonumá. S. Paulo, Documentos, 1969. 112 p. (Nova crítica).
- WELLEK, René. *História da crítica moderna* [History of modern criticism] Trad. H. Feist. S. Paulo, Herder, EDUSP, 1971. v. 3.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo classificar três tipos de poética e estabelecer o valor metodológico da classificação (Parte 1), aplicar a classificação à evolução literária (Parte 2), determinar as áreas específicas dos três tipos de poética (Partes 3-4-5), contrastar a classificação tripartite com um tipo excepcional de poética na qual os traços diferenciais são obliterados (Parte 6), e conceber a alternativa da coalescência dos três tipos de poética na própria obra literária (Parte 7).

SUMMARY

This work aims at classifying three types of Poetics and establishing the methodological value of the classification (Part 1), applying the classification to literary evolution (Part 2), determining the specific areas of the three types of Poetics (Parts 3-4-5), contrasting the tripartite classification with an exceptional type of Poetics in which the differential traits are obliterated (Part 6), and conceiving the alternative of coalescence of the three types of Poetics in the literary work itself (Part 7).