

Poética(s): a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) presente(s)

Gessé Almeida Araújo

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Email: gessept@hotmail.com

Resumo

Este artigo parte do pressuposto de que os tempos históricos condicionam as composições poéticas, mormente as criações artísticas do campo das artes do espetáculo no Ocidente. Para tal empreendimento teórico, os princípios aristotélicos e seus conceitos foram requisitados e postos em diálogo com alguns filósofos da arte no século XX, a exemplo de Luigi Pareyson e Gérard Dessons. Assim, é objetivo deste trabalho arrematar as principais noções que tornam possível a interpretação dos processos criativos como sendo sujeitos às intempéries históricas, políticas e culturais do(s) tempo(s) presente(s). Tal reflexão pretende ser uma contribuição aos campos da teoria literária e da crítica teatral.

Palavras-chave

Poéticas. Criação Artística. Processos Criativos. Tempo(s) Presente(s).

Abstract

This paper has as main assumption the conception according to which the historical times regulates the artistic creation of the scenic arts field in the West World. For this theoretical enterprise, the Aristotelian principles and its concepts were requested and put into dialogue with some art philosophers of XX's century, as Luigi Pareyson and Gérard Dessons. Therefore, the purpose of this paper is to cast off the main support that makes it possible to reflect on the creative processes as subject of historical, political and cultural circumstances in the present time. Such reflection is intended to be a contribution to the fields of Literary Theory and Theatrical Criticism.

Keywords

Poetics. Artistic Creation. Creative Processes. Temporalities.

Os fundamentos filosóficos do termo “poética”, usados reflexivamente no campo estético, datam da antiguidade clássica, cuja referência mais reconhecida é a célebre proposição teórica do filósofo grego, Aristóteles, em sua obra homônima (*Poética*, 1991). Apesar das evidentes diferenças entre o que escreveu o mencionado estudioso e as demais concepções em torno do mesmo tema, faz-se importante uma abordagem de sua obra como guia de quase todas as outras proposições historicamente concebidas. Além do grego, outros teóricos que se debruçaram sobre o seu estudo, ampliando suas possibilidades interpretativas, serão abordados no sentido de melhor compreender o modo como tenho refletido acerca das poéticas que vislumbro nas pesquisas que desenvolvo cujo viés não se furta a friccionar elementos historiográficos e filosóficos na interpretação do fenômeno teatral. Assim, as reflexões que compõem este artigo partem de uma aproximação com o universo teórico em torno desta terminologia, poética, tendo como ponto de partida o referencial histórico de Aristóteles e autores contemporâneos que dedicaram estudos ao campo estético, mormente suas querelas conceituais. Esses conhecimentos serão aqui abordados no sentido de melhor arrematar a compreensão deste conceito, principalmente pelo fato de ter sido o mencionado filósofo o primeiro referencial – ao menos no mundo ocidental – a mapear, dentro da arte produzida no seu tempo, princípios de composição poética.

Aristóteles resguarda como elemento crucial do viés interpretativo por ele privilegiado, a poesia como prática distinta de composição artística, compreendida de modo diverso do que hoje conhecemos visto que sua análise se mantém mais detidamente no estudo do poe-

ma trágico, isto é, a tragédia clássica grega. O conceito fundamental da poética aristotélica, aqui tomado como salutar, refere-se à “imitação” ou “mimesis”. O ato da reprodução mímica está intimamente relacionado ao fazer prático, à execução, à composição artística propriamente dita, e mais do que uma “imitação” daquilo que é visto no mundo real, está atrelado a uma recriação ou uma representação dele, concebida como uma leitura a partir do olhar do artista. Assim sendo, a poética está necessariamente associada ao aspecto da arte cuja exigência ontológica está calcada no ato da composição, ou seja, na invenção deliberada do ato criador.

Mais especificamente, acima de tudo quando tomamos Aristóteles como ponto de partida, o conceito de “poética” liga-se mais diretamente àquelas obras cuja matéria-prima é a linguagem em forma de palavra artisticamente escrita, ou ainda, a palavra “imitada” poeticamente pelo artista em uma representação cênica. Essa diferenciação é importante de ser pontuada visto que o produto poético não é, necessariamente, fruto da linguagem escrita – tomada de modo amplo –, mas a linguagem escrita em uma forma específica, qual seja, a poeticamente engajada. Desse modo, a poética vislumbrada por Aristóteles tem como material criativo a palavra que, no intento de ganhar relevo estético, não se apresenta da forma como a linguagem escrita é cotidianamente empregada; em outros termos, tem-se na obra de arte escrita o uso da palavra em sua forma poetizada. A diferença primordial entre a língua ordinariamente empregada e a linguagem poética está na função prática da primeira e na função estetizante da segunda

[tradução nossa]¹ (Valéry *apud* Aquien; Molinié, 1996, p.418). Dessa maneira, o objetivo da linguagem poética atinge o seu fim quando ela é preenchida pelo que não pode ser evidenciado pela linguagem escrita cotidiana. Os elementos de uma obra, ou de um conjunto delas, por si só não evidenciam a qualidade poética de uma produção. Nesse sentido, “[...] aquilo que determina a natureza literária, ou não, de uma dada obra, não são os elementos que a compõem, é o modo com que eles são montados, a função que eles preenchem”², citando Michel Pougeoise (2006, p.368). Assim, a formação de uma poética não se dá apenas a partir dos elementos propriamente literários de sua composição, mas, também, elementos que, destarte, corroboram o ato criador, influenciando-o; é o caso, por exemplo, dos fatos históricos que confluem com as produções no campo da cultura (e no teatro de modo particular).

Uma poética, aqui tomada como sendo um ou mais princípios de composição que regem uma ou um conjunto de obras torna-se, em certa medida, uma das buscas constantes dos artistas: “Todo artista [...] busca – conscientemente ou não – a forma ideal na qual fluirá seu pensamento ou sua meditação”³ (Pougeoise, 2006, p.7). Nesse sentido, a constituição de uma poética elenca elementos de ordem cons-

ciente ou espontânea, tornando-se evidente o fato de que as criações artísticas estão inseridas em contextos históricos e políticos que, também, interferem nas naturezas de composição.

O termo “poética”, dentro de um entendimento mais amplo, concerne a todas as artes, ou melhor, a tudo aquilo que é produzido fazendo uso deliberado de uma composição estética – e não apenas a poesia dramática, arte à qual Aristóteles e outros se dedicaram, interpretando-a como realização/feitura. Assim, é possível referir-se à Poética (no sentido aristotélico) e ao poético. A Poética celebrou-se na história dos estudos literários como campo de atividade teórica de obras de artes; por seu turno, o poético designa, segundo a proposição de Dessons (2000, p.7-8), “[...] o sistema interno de uma obra, aquilo que faz sua coerência e sua diferença”⁴. O afastamento de ambas as nomenclaturas torna-se infrutífero diante do entendimento aqui encaminhado, uma vez que as poéticas são fruto dos poéticos e vice-versa. Toda poética é fruto do poético presente em sua obra; ambas as noções se condicionam é isto é frutífero. Dessa forma, a Poética pode ser compreendida como a arte e a ciência do poético, ou seja, o fruto da atividade criadora humana: “A Poética cria o poético”⁵, como postula Henri Suhamy (1992, p.9). Isso se dá, notadamente, pelo fato da arte ser

1 Todas as traduções francês-português foram realizadas pelo autor do trabalho, sob revisão de Raísa Bastos. A citação mais longa, em língua original, diz: “La langue parlée ordinaire est un instrument pratique. [...] son office est rempli quand chaque phase a été entièrement abolie, annulée, remplacée par les sens” (Valéry *apud* Aquien e Molinié, 1996, p.418). A qual acrescento a tradução: “A língua falada ordinária é um instrumento prático. [...] seu ofício é preenchido quando cada frase foi inteiramente abolida, anulada, recolocada pelo sentido”.

2 “[...] ce qui détermine la nature littéraire ou non d'une oeuvre donnée, ce ne sont pas les éléments qui la composent, c'est la façon dont ils sont assemblés, la fonction qu'ils remplissent”.

3 “[...] tout artiste [...] cherche – consciemment ou non – la forme idéale dans laquelle se coulera sa pensée ou sa méditation”.

4 O referido autor comenta o uso do termo “poética” no feminino; a citação alongada diz: “[...] une poétique. Dans cet emploi, la notion de poétique ne désigne plus l'activité théorique, métadiscursive, que constitue la poétique – [...] – mais renvoie à ce qu'on peut nommer, pour faire bref, le système interne d'une oeuvre, ce qui fait sa cohérence et sa différence”. cuja tradução é: “[...] uma poética. Nesse emprego, a noção de poética não designa mais a atividade teórica, metadiscursiva, que constitui a poética – [...] – mas reenvia a isto que podemos nomear, para ser breve, o sistema interno de uma obra, isto que faz sua coerência e sua diferença”.

5 “La Poétique crée du poétique”.

dependente da percepção humana para tornar-se poética, logo, ela se dá como fruto de algum nível de consciência estética da parte do sujeito criador.

As leis que regem uma poética são construídas no interior mesmo da obra de arte, logo, do objeto poético (Pougeoise, 2006). É o artista que, a partir de sua experiência criadora constitui, conscientemente ou não, um modo de operação em sua obra, assim, ela se apresenta como um cosmo que acumula em si determinados caracteres poéticos em um espaço relativamente pequeno (visto que a obra, em geral, não tem duração infinita). O questionamento de Roman Jakobson (*apud* Pougeoise, 2006, p.7), torna-se relevante para o debate aqui estabelecido: “[...] o objeto da poética é, antes de tudo, responder à questão: o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”⁶. Sem desejar, necessariamente, dar uma resposta, mas, de modo teoricamente responsável, sugerir um rumo reflexivo, acredito que a percepção estética se dá no momento da fruição da obra e deve ser preponderantemente esse o imperativo para que a obra de arte seja percebida como tal: que haja nela algo esteticamente compreensível, tocante, no nível da recepção. Ou seja, que a visão do artista sobre um determinado objeto, fato ou outro elemento propenso ao olhar poético seja lido como algo esteticamente viável. Suhamy (*apud* Dessons, 2000, p.8) circunscreve em suas reflexões um fundamento que desejo explorar:

Quando falamos da poética de um autor, designamos o que contribui à coerência e ao simbolismo de sua visão, suas imagens recorrentes ou abundantes, suas obsessões elementares

6 “[...] l’objet de la poétique c’est, avant tout, de répondre à la question : qu’est-ce qui fait d’un message verbal une oeuvre d’art?”.

ou instintivas, seu vigor sensorial, em detrimento de sua métrica, suas escolhas formais e sua temática aparente⁷.

O encaminhamento da noção de poética que empreendo não separa a formação de um modo específico de operação artística dos eventos históricos aos quais ela está vinculada. Desse modo, compreendo que o “simbolismo” da visão de um artista, suas “imagens recorrentes”, seu “vigor sensorial” e mesmo suas “escolhas formais” não estão desligadas do contexto histórico aos quais estão inseridas. Isso serve para Sófocles, Molière, Shakespeare, Brecht, Plínio Marcos, Antônio Araújo ou José Celso Martinez Correa; todos os criadores, inevitavelmente, sofreram influência de seu tempo no modo de sua produção poética, seus desafios e possibilidades.

A obra em movimento na história

A premissa da compreensão dos fundamentos poéticos da obra de arte diz respeito ao seu entendimento como fruto, também, de uma construção histórica específica que a desenha e que a constitui. Uma poética é fruto da história do(s) presente(s) a que se está vinculado. É o momento histórico e suas possibilidades, necessidades ou imposições estéticas (e poéticas) que corroboram para a concepção de um “projeto de formação e de estruturação da obra”. A partir disso, uma poética instala um programa de operação que o artista propõe e que se evidencia pelos aspectos estruturais

7 “Quand on parle de la poétique d’un auteur, on désigne ce qui concourt à la cohérence et au symbolisme de sa vision, ses images récurrentes ou foisonnantes, ses obsessions élémentaires ou passionnelles, sa vigueur sensorielle, plutôt que sa métrique, ses choix formels ou sa thématique apparente”.

da obra⁸ (Dessons, 2000, p.8), intenção esta que é, necessariamente, estética. Assim, mais do que ler ou ver uma obra pelo viés analítico interpretativo convencional, torna-se uma importante baliza para o reconhecimento de uma poética, nos termos abordados, reconhecer os princípios artísticos e éticos que a obra procura frisar. O modo como uma obra é realizada do ponto de vista estético representa, em si, o que é o seu discurso, o seu pertencimento, o seu significado e, de um ponto de vista mais amplo, carrega em si as marcas da historiografia do(s) tempo(s) presente(s) vivido(s). Uma obra de arte e, muito provavelmente, uma poética, são construídas a partir de inúmeros elementos dentre os quais o discurso artístico, o tempo histórico e a político estão íntima e fortemente interligados.

Destarte, a constituição da poética de um artista está próxima do ideal de obra de arte em contato deliberado com o seu tempo, compreendida a partir de um de seus matizes: a atividade estética do artista entendida como ação que flui juntamente com a história, ou melhor, se desenvolve na necessária fricção dela com o tempo presente à sua concepção. Em outros termos, a obra em movimento leva em consideração o fato de que os sinais do tempo condicionam as necessidades poéticas do(s) presente(s). A obra e sua poética são, portanto, regidas por fatores que, a despeito do desejo do artista, impõem-se como sendo a poética possível em determinado tempo,

8 O ensaísta promove a sua leitura a partir do que afirma Umberto Eco (2001): “[...] projeto de formação e de estruturação da obra”, que por seu turno, desenha um “[...] programme-opératoire que l’artiste chaque fois se propose”; “[...] à travers l’analyse des structures définitives de l’objet artistique considérées comme significatives d’une intention de communication”. Isto é, um: “[...] programa operativo que o artista cada vez se propõe”; “[...] através da análise das estruturas definitivas do objeto artístico considerado como significativos de uma intenção de comunicação” (Dessons, 2000, p.8).

concepção esta que rejeita uma interpretação romantizada da atividade artística como fruto unicamente do desejo espontâneo do ato criador, levando em consideração fatores externos a ele, igualmente importantes na configuração final da obra de arte. A obra em contato com seu(s) presente(s) é um convite à composição que, necessariamente, leva a reboque o tempo histórico vivido e suas demandas artísticas, filosóficas e políticas. Ademais, a percepção dos estímulos embutidos na obra de arte se faz e se refaz a cada leitura e interpretação que se empreenda a partir dela, sendo indiferente em que tempo histórico isso se dê. Isto posto, refuta-se aqui a perspectiva da obra de arte como sendo fruto unicamente da consciência estética de um sujeito, cuja fisionomia é praticamente imutável e marcadamente de cunho pessoal – no sentido da não sujeição às intempéries do tempo. A noção apresentada reforça o argumento de que cada obra é, inevitavelmente, um retrato de uma época.

Foi Luigi Pareyson (2001), como importante estudioso dos fenômenos estéticos, que lançou reflexões que se ligam de modo direto à interpretação da(s) poética(s) como propensas às “intempéries” do(s) tempo(s) nos quais estão inseridas, qual seja, a noção de que a poética diz respeito à obra em processo, logo, a obra no momento mesmo em que o artista a elabora. A poética, desta maneira, diz respeito ao ofício mais diretamente atrelado ao ato criador, à produção artística em si. Ela está, necessariamente, alinhada à produção, ou seja: a arte não existe “sem uma poética declarada ou implícita” (Pareyson, 2001, p.10-11), coincidindo com o ideário do que se tem como resultado artístico. Isto se contrapõe, por exemplo, ao papel que a crítica exerce em função da obra de arte: ela se refere quase sempre à obra

já realizada, cujo caráter é avaliativo.

Pareyson aponta elementos que convergem na reflexão que toma a concepção poética da obra de arte como impregnada de elementos do(s) tempo(s) presente(s). Assim, ganha relevo a noção segundo a qual a poética apresenta em seu bojo uma espécie de “programa de arte”, deliberadamente desenhado ou presente de modo “implícito no próprio exercício da atividade artística”, que pode ser acoplada ao fato de que isso se dá de modo deliberado no sentido do pertencimento ao(s) presente(s) histórico(s). A dimensão poética de uma obra explícita e traduz – a partir dos princípios operativos nela existentes – “determinado gesto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (Pareyson, 2001, p.11). Esta leitura ganha relevo ao refletirmos que, por exemplo, quase todos os movimentos artísticos do teatro ocidental, bem como suas concepções e motivações no empreendimento da arte, não existiram sem que houvesse, implícita ou explicitamente, um ideário de arte que podemos chamar de poética. As concepções aqui apresentadas coadunam para uma compreensão da arte como algo ideologicamente consequente. Destarte, uma poética que se pretende como tal, concebe-se a partir de determinados “sentidos”, muitas vezes – para não dizer necessariamente –, marcados por determinadas concepções filosóficas e políticas (Pareyson, 2001). Consonante a isso, a poética de uma obra ou de um conjunto delas carrega impressa em si e em determinado nível, um “ideal de arte” (Pareyson, 2001, p.15-16) em geral implicitamente sugerido.

É importante observar que quando o artista produz, tendo como fruto de sua concepção, em alguma medida, alguma noção filosófica,

ela apresenta-se, nesse caso, em favor da criação e não necessariamente da especulação do filósofo da arte. Ou melhor, a filosofia especulativa é função do estudioso da estética enquanto que a filosofia operativa, dedicada à composição poética de uma obra, cabe ao artista. A estética se interessa por todos os aspectos inerentes ao fator artístico e seus desdobramentos: da “experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza”, como sugere Pareyson (2001, p. 5). Embora possua um caráter eminentemente especulativo, é evidente e necessária a interlocução da atividade da estética com a experiência artística concreta, fato este que não a distancia da filosofia como campo privilegiado de reflexão teórica sobre. Portanto, a natureza da estética é especulativa e concreta enquanto que a natureza da ação do artista é preferencialmente ligada à concretude da experiência (Pareyson, 2001, p.8). Compreende-se que o artista pode prescindir de um conceito de arte que busca o filósofo, enquanto que a arte não se efetua sem um ideal, isto é, sem um princípio poético (Pareyson, 2001). O artista não necessariamente pretende conceituar sua obra como o faria um filósofo – e a estética não pretende lhe exigir ou prescrever critérios artísticos –; ela pretende, antes, criar, elaborar uma determinada ação artística tendo ou não um referencial filosófico que, em verdade, não passa de um filão que desemboca em um ideário artístico.

É necessário levar em consideração a consequência ideológica da obra de arte, sobretudo quando se pensa nas concepções poéticas que figuraram nos campos artísticos do século XX, em especial as vanguardas de todas as áreas da criação, período caracterizado pela radicalização no campo estético. O entendi-

mento de que a obra de arte – e suas poéticas – traz a reboque um ideário implícito ou explicitamente expostos, leva em consideração a atividade artística como sendo um empreendimento poético e político. Nesse mesmo rumo encaminham-se os “sentidos” da obra de arte, isto é, privilegia-se uma abordagem sobre o trabalho do artista do século XX como sujeito e empreendedor ideológico do(s) presente(s) imediato(s), a ponto de imprimir em sua atividade artística um “ideal de arte” marcado pelos sentidos de seu tempo, suas demandas e possibilidades (Pareyson, 2001, p.16).

Nota-se a poética de um artista, dentre outros elementos, como a convergência da “espiritualidade de uma época” convertida em “expectativa de arte” (Pareyson, 2001, p.17), uma vez que é/são o(s) tempo(s) presente(s) o fator preponderante para definir a aderência e eficácia da obra de arte. Isso se dá no caso do ideário da arte proposto se manifestar em termos “normativos e operativos”, aspectos estes ligados especificamente à produção poética. A busca por um conceito de poética que contemple a obra de um artista é útil no sentido de, como defende Pareyson (2001), “colher sua espiritualidade no ato de individualizar-se” em sua produção. Isso se caracteriza como sendo uma tentativa de leitura que considere a liberdade do ato de criação em conjunto com a individualidade do sujeito criador bem como o seu tempo.

A estreita relação entre história e constituição poética exige do artista a qualidade de atenta leitura do seu tempo. Isso significa dizer que o artista deve, no intuito de fazer-se comunicar a partir de sua arte, desenvolver uma relação – quase inevitável – com a vida real do(s) presente(s) vivido(s), através de um esforço de interpretá-lo do modo mais coerente possível.

Aristóteles (1991, p.256) lança elementos sobre tais questões ao considerar que é função do poeta simular o que poderia acontecer, em detrimento de narrar o que aconteceu, ou seja, sua função é representar “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. O filósofo aponta ainda que é nisso que reside o valor poético da obra de arte, uma vez que ela se torna, a partir dessa prerrogativa, algo mais elevado do que a Filosofia e a História, na medida em que retrata o que é próprio dos sentimentos universais enquanto estas se detêm ao que é particular (Aristóteles, 1991). Aristóteles, portanto, postula em favor da poesia dramática, de modo mais amplo, todas as artes nas quais a finalidade é a composição de obras com fins estéticos, colocando em relativa posição de superioridade as obras artísticas em detrimento de outras áreas do conhecimento – e mesmo acima dos registros documentais da erudição opostos ao senso comum –, isto é, acima dos registros científicos⁹ (Pougeoise, 2006, p.373).

Tanto as citadas “verossimilhanças” quanto a “necessidade” abordadas pelo filósofo grego estão ligadas ao que é verossímil e necessário em um determinado período histórico. Dessa forma, o poeta torna-se o observador e intérprete do seu tempo, como uma espécie de espectador privilegiado que compõe poeticamente o que será fruído pela audiência. O desafio para o artista está em qualificar seu

9 O referido autor originalmente afirma: “Le poète (et plus généralement, tout artiste qui compose une oeuvre) a sans aucun doute une supériorité sur l'histoire. [...] ainsi se trouve en quelque sorte confirmée (dumoin pour Aristote) une sorte de supériorité de l'oeuvre d'art sur le document, si objectif et si fidèle soit-il”. Cujá tradução é: “O poeta (e mais generalizadamente, todo artista que compõe obras) tem sem nenhuma dúvida uma superioridade sobre a história. [...] assim se encontra em qualquer sorte confirmada (ao menos para Aristóteles) uma sorte de supremacia da obra de arte sobre o documento, quão objetivo e quão fiel seja ele”.

olhar para o verossímil, o real e o necessário, eventos que muitas vezes se impõem à sua ação artística em detrimento de apresentar-se como opção estética. Os fundamentos poéticos das produções em arte confluem para um rumo interessante de destacar, segundo as proposições de Pougeoise (2006, p.371/372) para quem

O poeta não deve se contentar com a observação superficial do real que ele se proponha a simplesmente “dcalcar” (reproduzir). Um difícil trabalho de reflexão e de concentração é necessário à elaboração da obra compreendida como uma representação significativa sob a forma de um “microcosmo”, traduzindo a experiência vivida de maneira condensada e expressiva. Para alcançar a esta criação (recriação), o artista, cujo cérebro é comparável a um “espelho concêntrico”, deve fazer “conservar os fenômenos para um centro”¹⁰.

O autor evocado retoma os princípios aristotélicos anteriormente mencionados que compreendem a obra artística como representação (ou imitação, ou *mímesis*) a partir do instante em que ela deseje “oferecer aos seus destinatários um verdadeiro ‘conhecimento’ do real”¹¹ (Pougeoise, 2006, p.371-372). Os mecanismos apontados remetem ainda à noção de espaço

10 “Le poète ne doit pas se contenter d’une observations superficielle d’eúl qu’il se propose aits simplement de “dcalquer” (reproduire). Un difficile travail de réflexion et de concentration est nécessaire à l’élaboration de l’ouvre comprise comme une representationsignifiantesous la forme d’un “microcosme”, traduisant l’experiencevécue de manière condensée et expressive. Pour parvenir à cette creation (recreation), l’artiste, dont le cerveau est comparable à un “miroir concentrique”, doit faire “conserver lesphenomènesversun centre” (p.371-372).

11 No original o referido autor comenta a teoria de Aristóteles segundo a qual: “[...] toute oeuvre artistique doit être nécessairement “representation” (mímesis) si elle veut procurer à ses destinataires une véritable “connaissance” durable”. Cujá tradução é: “[...] toda obra artística deve ser necessariamente “representação” (mímesis) se ela quer atingir em seus destinatários um verdadeiro “conhecimento” do real”.

poético da arte, compreendido como o lugar no qual se deve dizer “não necessariamente o verdadeiro, mas preferencialmente, o verdadeiro semelhante, isto é, verossímil”¹² (Pougeoise, 2006, p.7). Como fator preponderante da formação da poética de um artista, está sua função de constituinte da obra de arte: o artista, como aquele que realiza a obra deve, logo, reunir os elementos que irão compor sua manifestação artística, ou como prefere Pougeoise (2006, p.372), transportar “os dados do real” em um conjunto que seja unitário e representativo¹³.

A aludida noção de poética se aproxima do que tenho argumentado: a capacidade da arte de produzir elementos que tenham vida própria como obra. Dessa maneira, as poéticas presentes em criações teatrais específicas, falam por suas próprias vozes tornando-se independentes e, ao mesmo tempo, estreitamente ligadas aos seus criadores sem que, no entanto, sejam as suas vozes as que soem, em detrimento de suas personagens ficcionais, seus enredos e o contexto social e histórico refletido em suas obras. Estes são princípios das obras de arte que pretendam sugerir algum tipo de novidade em algum de seus aspectos. Mais amplamente: na obra de arte, a função poética possui a capacidade de, cumprido o seu fim – bem entendido, emocionar –, imprimir na audiência um sentimento que seja capaz de transformá-la, intimamente, de alguma maneira.

12 Na obra original a reflexão aparece da seguinte forma: “La poésie doit dire non nécessairementevrai, mais prioritairementevraisemblable”. Cujá tradução é: “A poesia deve dizer não necessariamente o verdadeiro, mas prioritariamente o verdadeiro semelhante”.

13 A referida obra original diz: [O poeta deve]: “agencer les faits en système et transposer les données brutes duréel en une totalité unitaire (action une formantun tout) et representative. Cujá Tradução é: “agenciar os fatos em sistema e transpassar os dados brutos do real em uma totalidade unitária (ação uma formando um todo) ”.

ra. Este tem sido um dos mistérios assegurados à arte.

Conclusão

Tendo abordado princípios básicos relativos ao conceito de poética explicitando o modo como a interpreto, torna-se importante evidenciar que as reflexões que executo aqui trazem à tona elementos daquilo que inúmeros teóricos chamam de poética da linguagem (campo da teoria da literatura). Apesar de não me ater aqui apenas a ela, considero importante frisar sua relevância, uma vez que os materiais históricos mais facilmente reconhecíveis do ponto de vista da produção teatral são os textos dramáticos, elemento do campo da linguagem escrita. Como corolário do presente artigo é possível afirmar que as poéticas do campo teatral não se limitam à materialidade do texto dramático, sendo igualmente importantes para a sua compreensão os aspectos historiográficos referentes ao contexto em que o criador ganhou relevo na cena teatral, a fundamentação filosófica e política em seu entorno e, até mesmo, elementos biográficos dos artistas. Algumas poéticas escritas ao campo das artes do espetáculo no Ocidente representaram (e ainda representam) uma modalidade de escrita e reflexão acerca do próprio papel do teatro frente às demandas do(s) tempo(s) presente(s), tornando-se motes privilegiados de leitura de determinados aspectos históricos. Considero que as grandes obras da literatura dramática bem como as encenações de forte impacto estético, mantêm sua força mesmo fora do seu tempo circunscrito; por outro lado, sem contradição com tal fato, é possível afirmar que um espetáculo teatral é construído para subir

aos palcos do(s) seu(s) tempo(s) presente(s), sob o risco de perder sua vitalidade. O que se busca refletir a partir das idéias aqui traçadas é a importância da compreensão do conceito de “poética” como sendo preme de aspectos muitas vezes relegados em sua apreensão: a correspondência entre criação artística e o tempo no qual ela se dá. Desse modo, torna-se possível vislumbrar, do ponto de vista da crítica teatral, que nas práticas artísticas os desejos poéticos estão, acima de tudo, submetidos às imposições poéticas condicionadas pela história, isto é, pelo tempo e suas demandas.

Referências

- AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Le livre de poche, 1993.
- _____; MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Le livre de poche/ La Pochothèque, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eurodo de Souza. São Paulo: Nova Cultural/Coleção Pensadores, 1991.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à la poétique : approche des theories de la litterature*. Paris : NATHAN Université/Lettres Sup., 2000.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PAREYSON, Luigi. Os Problemas da estética. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- POUGEOISE, Michel. *Dictionnaire de poétique*. Paris: Éditions Belin, 2006.
- SUHAMY, Henri. *La Poétique*. Colection : Que sais-je ?. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Recebido: 16/07/2017
Aprovado: 03/09/2017