

**O MODUS OPERANDI DO ESCRITOR: DESCONSTRUÇÃO DO ATO
CRIADOR POÉTICO A PARTIR DA ANÁLISE DO ENSAIO A FILOSOFIA DA
COMPOSIÇÃO DE EDGAR ALLAN POE**

Miguel Correia

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
up201602384@letras.up.pt

Matilde Marques

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
up201606841@letras.up.pt

RESUMO: A complexa teoria de Edgar Allan Poe sobre o processo de criação literária é pautada por dois pontos essenciais: em primeiro lugar, uma obra literária de arte deve criar uma unidade de efeito no leitor, designada por “efeito único pré-concebido”, para ser bem-sucedida; em segundo lugar, a produção deste efeito não deve ser relacionada com o domínio da inspiração, mas com um processo racional empreendido pelo escritor, que determina os pormenores estilísticos e temáticos da obra, o que enfatiza a simbiose do ato criador poético com as faculdades mentais do criador em oposição à estética romântica que o encarou como um fenómeno puramente intuitivo (Silva: 1967). Na poesia, este efeito desperta a perceção de beleza, constituindo "a província do poema" (Poe 2016:38), conceito que o autor associou com a melancolia, estranhamento e perda; em prosa, este efeito constitui a revelação de uma verdade, tal como se verifica nas obras artísticas que evocam o terror, a paixão ou o horror. Assim, tendo como ponto de partida *A Filosofia da Composição* (1846), ilustramos o *modus operandi* do escritor, ou seja, a sua forma metódica de operar na criação literária, que Poe descreve "com a precisão e sequência rígida de um problema matemático" (ibidem: 36), utilizando como exemplo as etapas envolvidas na elaboração do poema "The Raven". De modo a explicitar a teoria subjacente ao processo de criação artística no presente ensaio estudamos, igualmente, a extensão, o método e a unidade de efeito, articulando distintas perspetivas relevantes nesta área dos estudos literários.

PALAVRAS-CHAVE: estudos literários; criação literária; teoria da literatura; Edgar Allan Poe; *A Filosofia da Composição*

ABSTRACT: Edgar Allan Poe's intricate theory about the process of literary creation is noted for two essential points: firstly, a literary work of art must create a unity of effect on the reader -the single preconceived effect -, to be considered successful; secondly, the production of this single effect should not be left to the hazards of accident or inspiration, but should the minutest detail of style and subject be the result of rational deliberation on the part of the writer, what emphasizes the symbiosis of the poetic creation with the creator's mental faculties as opposed to the romantic aesthetic that faced it as a purely intuitive phenomenon (Silva: 1967). In poetry, the single preconceived effect must arouse the reader's sense of beauty, since it constitutes "the province of the poem" (Poe 2016: 38), an ideal that the author associated with melancholy, strangeness and loss; in prose, this effect should be one revelatory of some truth, as in works evoking terror, passion or horror. Thus, having as a starting point *The Philosophy of Composition* (1846), we illustrated the modus operandi of the writer, that is, a methodical way of operating on the literary creation which Poe describes "with the precision and rigid sequence of a mathematical problem" (ibidem: 36), using as example the multiple steps involved on the elaboration of his poem "The Raven". In order to explicit the underlying theory about the process of artistic creation on Poe's aforementioned essay we also studied the following elements: extent, method and the unity of effect, and casted distinct perspectives that emerged over time in this field of literary studies.

KEYWORDS: literary studies; literary creation; theory of literature; Edgar Allan Poe; *The Philosophy of Composition*

Primeiramente, a poética, segundo Tzvetan Todorov, é uma ciência que visa o conhecimento das leis gerais que presidem ao aparecimento de cada obra literária (Todorov 1973: 11). Por outro lado, de acordo com Lubomir Doležel, na obra *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação*, os problemas da poética são: o conceito de literatura como estutura; a relação da arte poética com o "mundo"; o problema da criatividade poética e a relação entre literatura e a linguagem (Doležel 1990: 22,23,24). O objetivo central desta análise consiste na reflexão do terceiro problema mencionado por Doležel

– o da criatividade/criação poética -, tendo sido selecionado devido ao facto de ser uma temática recorrente de análise dos estudiosos no âmbito dos estudos literários, conforme aponta Aguiar e Silva (Silva 1967: 109).

O ato criador poético tem sido um tema de frequente reflexão por parte dos poetas, críticos e filósofos, conforme expõe Vítor Manuel de Aguiar e Silva na obra *Teoria da Literatura* (Silva 1967: 109). A natureza e o significado do ato criador do poeta têm constituído, para alguns autores, um facto passível de ser explicado pela razão; todavia, para outros, esta questão permanece um mistério insolucionável (Silva 1967: 109). A problemática prende-se com as questões associadas à definição do processo de criação poética e, para esta análise, contribuem as reflexões efetuadas pelos próprios autores. Até ao século XVIII, defendia-se que a criação poética assentava na imitação de uma realidade, tese que foi explanada amplamente nas obras de Platão e Aristóteles, nas quais foram esboçadas as primeiras conceções miméticas da poesia, embora o conceito de *mimese* tivesse sido abordado distintamente na obra dos referidos autores (Silva 1967: 110).

Convém frisar, igualmente, que se defendia que a poesia deveria guardar uma relação de similaridade com uma realidade natural pré-existente. Deste modo, até ao século XVIII, foi fixado o paralelismo da poesia com o ideal mimético, sendo o ato criador poético concetualizado como uma cópia, imagem ou reflexo da realidade (Silva 1967: 113). A partir do século XVIII é negado o carácter imitativo de todas as artes. O principal fator que dita uma mudança nesta conceção é a atribuição de importância do reconhecimento à personalidade do artista e a sua associação ao ato criador, sendo que foco se desloca do objeto para o sujeito poético (Silva 1967: 114). O ideal da criação deixa de se pautar pela imitação de uma realidade natural pré-existente, o que confere à poesia independência face ao mundo empírico, para representar, finalmente, a “expressão dos sentimentos, dos desejos e das aspirações do poeta” (Silva 1967: 114). Podemos inferir, assim, que o poema se reveste da interioridade do poeta e que é intimamente subsidiário da sua imaginação.

Com efeito, a criação poética alcança um novo sentido com o romantismo e a poesia reaproxima-se do étimo grego (Silva 1967: 115), decorrente de um verbo que significa “criar”. Segundo a perspetiva de Roman Jakobson no ensaio *O que fazem os poetas com as palavras*, embora não seja o único, a poesia representa o aspeto mais criador da linguagem (Jakobson 1972: 6). No romantismo, a poesia caracteriza-se pela sua ânsia de criar um mundo, ao invés de o descrever. A título de exemplo, o poeta

Novalis¹ “recusa o mundo empírico, efêmero e ilusório, e erige-se em demiurgo de um mundo fantástico, pura criação da mágica poética” (Silva 1967: 116).

Portanto, na concepção romântica do ato criador o poeta opera a reinvenção da realidade, sendo aquele que possibilita a sua metamorfose (Silva 1967: 116). O criador poético goza de liberdade relativamente aos modelos normativos impostos pela realidade, o que se traduz no uso figurativo, mediado por um poder soberano, das formas e das palavras no texto literário (Silva 1967: 116). A teoria expressiva da criação poética foi difundida no romantismo e estabelece uma analogia do poema com a experiência vivida, considerando a emoção real experimentada pelo coração como a força matriz do ato criador (Silva 1967: 120). Esta teoria insere-se, ainda, numa concepção imitativa, visto que perspetiva o poema enquanto a tradução rigorosa das emoções do criador (Silva 1967: 120). Verifica-se uma reação, dentro do próprio romantismo, que se declara contra a teoria expressiva da poesia, defendida por Baudelaire e Edgar Allan Poe (Silva 1967: 168).

Estes escritores não concordavam com a associação da criação poética com o domínio do alógico, do sonho e do acaso, refutando a crença na inspiração e atribuindo primazia à inteligência, ao cálculo e ao método enquanto elementos cruciais no processo de criação poética (Silva 1967: 168). Neste âmbito, interessa particularmente o ensaio *The Philosophy of Composition [A Filosofia da Composição]*, publicado em 1846² pelo poeta norte-americano Edgar Allan Poe, em que este realiza a análise detalhada dos passos que contemplaram a elaboração do seu poema *The Raven* [O Corvo], conforme se realça na *Poética (textos teóricos)* (Poe 2016: 31). Este ensaio simboliza o manifesto da escrita como um processo, conforme refere Fabiana Vilaço no ensaio “*A Filosofia da Composição*”: *o Poeta como Trabalhador* (Vilaço 2010: 26). Poe insurge-se veementemente contra a criação inconsciente e privilegia a simbiose do ato criador com as faculdades mentais do escritor, valorizando a dimensão da clareza e do rigor inerentes ao texto literário (Silva 1967: 172).

¹ Novalis remete para a noção de poesia infinita que, do ponto de vista do artista, seria uma incessante autocriação, em que só se verifica criação poética enquanto o escritor a executa, sendo a poesia uma entidade possuidora de existência própria e de um corpo inconsciente dependente de um poder superior, conforme ilustra Rafael Oliveira na dissertação *Poesia infinita: o problema estético em Novalis* (Oliveira 2014: 131).

² A publicação do ensaio *A Filosofia da Composição* é datada de abril de 1846, existindo duas versões: uma publicada pela *Graham's Magazine* e outra presente nas *Obras Completas* de Edgar Allan Poe (Poe 2016: XXVIII).

A Filosofia da Composição inicia-se com a alusão de Edgar Allan Poe a uma carta que Charles Dickens³ lhe havia enviado e que respondia à sua opinião sobre o facto de Godwin ter escrito uma obra de trás para à frente, conforme é elucidado na *Poética (textos teóricos)* (Poe 2016: 31, 32). Poe permanecia cético relativamente ao processo de composição adotado por Godwin, contudo reconhecendo que apenas com o desfecho da obra em mente se poderia atribuir causalidade aos acontecimentos constituintes de uma narrativa (Poe 2016: 33).

Nesta sequência, Edgar Allan Poe aponta um erro que é cometido frequentemente pelos escritores na elaboração de uma ficção (Poe 2016: 34). O autor refere que ou a história concede previamente uma tese, ou esta decorre de um incidente do quotidiano ou, na melhor das hipóteses, o escritor se senta com o propósito de trabalhar na combinação de acontecimentos de forma a constituir a base da narrativa, efetuando o planeamento, página a página, das descrições, diálogos ou comentários que sejam passíveis de preencher as lacunas de ação do texto (Poe 2016: 34).

Posteriormente, Edgar Allan Poe apresenta a ideia de como uma revista poderia conter um texto que contemplasse a descrição de todos os processos que compreenderam a sua criação até ao estágio último da finalização, caso algum autor estivesse disposto a escrevê-lo (Poe 2016: 34). Contudo, nunca uma publicação desse tipo foi editada, o que se pode dever à vaidade dos poetas, que preferem argumentar que compõem as suas obras com recurso a um poder sobrenatural (Poe 2016: 34). Esta premissa reafirma o objetivo primordial de *A Filosofia da Composição*, ou seja, a procura de desmitificação do ato criador poético e a defesa da criação como um processo racional, integrado num *modus operandi* específico, e não como resultado da inspiração.

De modo a operacionalizar a sua intenção de mostrar a criação poética enquanto um processo metódico resultante do fabrico racional, e não como um fenómeno puramente intuitivo, em oposição à estética romântica, Edgar Allan Poe seleciona o poema *The Raven* [O Corvo], descrevendo a arquitetura subjacente ao seu processo de composição com minúcia e “com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (Poe 2016: 36). Com efeito, Poe não considera, na sua reflexão, a circunstância, ou seja, o contexto que possa ter despoletado a intenção de criar o poema, sendo que este deve agradar ao gosto popular e ao erudito (Poe 2016: 36).

³ Charles Dickens (1812-1870) é considerado o maior dos romancistas da época vitoriana, conforme comenta Helenas Barbas na obra *Poética (textos teóricos)* (Poe 2016: 31).

Na verdade, o primeiro tópico da análise pauta-se pela questão da dimensão. O escritor prescreve o limite desejável da extensão das composições literárias – uma sessão de leitura -, que pode diferir mediante as obras (Poe 2016: 37). É preciso notar que uma obra literária demasiadamente extensa pode não surtir o efeito pretendido pelo escritor (Poe 2010: 36), tal como se enaltece na passagem: “se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão” (Poe: 2016: 36). Refuta-se a hipótese que existe vantagem que compense a perda de unidade decorrente de uma obra extensa, dado que um poema longo baseia-se na sucessão de alguns poemas breves, ou seja, é resultante da intercalação de efeitos poéticos curtos, sendo que o conjunto da obra ficaria desprovido de um elemento fulcral: a unidade de efeito (Poe 2016: 37).

Noutro ensaio, intitulado *The Poetic Principle*⁴ [O Princípio Poético], Edgar Allan Poe reitera que a totalidade de efeito é um requisito vital para todas as obras de arte e, para atingir essa impressão, é necessária a leitura da obra numa única assentada (Poe 2016: 142). Confirma-se, deste modo, a coerência da linha de pensamento do poeta que, no ensaio supramencionado, afirma também que o poema épico *Iliada* de Homero espelha uma noção imperfeita do que consiste a arte e que, para si, nenhum poema bastante longo poderá alcançar enorme popularidade outra vez (Poe 2016: 143).

Por outro lado, Edgar Allan Poe considera que a brevidade do poema pode ser um fator inibidor da intensidade do efeito e que deve apresentar-se na razão direta da intensidade do efeito pretendido, sendo necessário um determinado grau de duração para a produção de qualquer efeito poético (Poe 2016: 38). Edgar Poe adota a metodologia de um sistema matemático e efetua o cálculo da dimensão de um poema, considerando a maximização do efeito que este é capaz de produzir. Atinge a extensão de cem versos; o seu poema *O Corvo* possui cento e trinta e oito (Poe 2016: 38).

É possível estabelecer um paralelismo da reflexão efetuada por Poe, no que concerne à delimitação da extensão da obra centrada na obtenção da unidade de efeito (Poe 2016: 37) com os pressupostos explanados na *Poética* de Aristóteles, em que se afirma que o critério que preside à circunscrição da extensão de um poema é “imposto pela própria natureza das coisas: desde que se possa apreender o conjunto” (Aristóteles 2003: 114). Podemos inferir que, quer na reflexão de Poe, quer nos argumentos aristotélicos, embora tenham sido elaborados em contextos distintos, se objetiva como

⁴ Este ensaio, marcado pela oralidade, é o resultado de uma das conferências de Edgar Allan Poe e foi apresentado publicamente a 20 de dezembro de 1848 sendo, por isso, posterior à *Filosofia da Composição*, conforme nota Helena Barbas (Poe 2016: XXXIII).

fim último da extensão de uma obra literária a manutenção da sua impressão ou unidade de efeito. Para esta análise contribui a reflexão efetuada por Humboldt sobre o conceito de unidade, explanada na obra *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação*, de Doležel. Humboldt refere que a obra poética é um todo vivo e que possui poder interno, um princípio pelo qual expressa um dado efeito (Humboldt citado por Doležel 1990: 114), sendo que se perspetiva o constructo de unidade enquanto um conceito operacional da poética morfológica (Humboldt citado por Doležel 1990: 115).

No que respeita à definição do efeito a produzir, Poe guiou-se pelo desejo de tornar o poema apreciável por todos, selecionando uma impressão a veicular (Poe 2016: 38). Esta ideia vai ao encontro da visão aristotélico-platónica do conceito de «verosímil», nomeadamente na relação do texto particular com um outro texto, geral e difuso, que se intitula opinião pública, conforme postula Todorov na *Poética da prosa* (Todorov 1971: 97). Este efeito a transmitir terá de ser crível na medida em que tenta fazer-nos crer que se submete ao real e não às suas próprias leis (Todorov 1971: 97, 98).

Na opinião de Poe, a beleza é a esfera do poema, uma vez que constitui a sua essência (Poe 2016: 38). A contemplação do belo enquanto efeito e não como qualidade proporciona a elevação da alma (Poe 2016: 39) tal como reitera, pertinentemente, Aguiar e Silva (Silva 1967: 169). Por sua vez, o mais elevado tom de manifestação de beleza é a melancolia, visto que é o único efeito passível de comover as almas sensíveis. Este conflito é fulcral no argumento de Poe sobre a função da obra literária: a tensão existente entre as noções de beleza e verdade, o recurso estético e conteúdo moral (Vilaço 2010: 4).

Seguidamente, Edgar Poe dedica-se a um terceiro efeito, o qual designa de ‘picante artístico’ e que constitui a nota-chave na elaboração da composição poética (Poe 2016: 40). O escritor reviu cuidadosamente todos os efeitos artísticos comuns, tendo concluído que nenhum tinha sido tão utilizado como o refrão (Poe 2016: 40). O efeito do refrão depende da força da monotonia e da repetição, constituindo o eixo em torno do qual gira a estrutura do poema (Poe 2016: 40). O poema apoia-se na eufonia, isto é, num sistema fechado de repetições sonoras sucessivas que, de acordo com o formalista russo B. Tomachevski no capítulo *Sobre o verso*, da *Teoria da Literatura: formalistas russos*, visa a harmonia, fragmentando o discurso em períodos rítmicos e criando a impressão de analogia entre os membros esboçados (Tomachevski 1971: 146).

Assim, o refrão tinha de ser curto e o seu emprego repetidamente variado (Poe 2016: 41). O carácter da palavra que compõe o refrão constituiu o próximo objeto de análise de Edgar Poe. Para o poeta era imperativo dividir o poema em estrofes, sendo

que o refrão encerraria, sucessivamente, cada uma das estrofes (Poe 2016: 41). Para que esse fecho tivesse força, a palavra teria de ser sonante. Poe concluiu que a vogal mais sonora, na língua inglesa, correspondia ao «o» longo, relacionando-a com consoante mais reveladora, o «r» (Poe 2016: 41). Esta atitude espelha uma das características da linguagem literária, que se prende ao seu valor sugestivo, que se relaciona com a capacidade expressiva das sonoridades empregadas pelo poeta (Silva 1967: 18). Na linguagem literária, os signos linguísticos são relevantes não apenas pelo seu significado, mas também pelo seu significante, que figura a tessitura sonora dos vocábulos (Silva 1967: 16). Saussure ilustra estes pressupostos na obra *Curso de Linguística geral*, demonstrando as relações entre o conceito e a imagem acústica, na medida em que a sua junção erige o signo linguístico (Saussure 2006: 80).

Com efeito, encontra-se sempre em causa a relação em som e sentido, sendo que tudo na linguagem é, nos seus distintos níveis, significante (Jakobson 1972: 7). A palavra escolhida para o refrão teria de conjugar o som pré-determinado com a índole melancólica. Nesta sequência, a palavra selecionada foi “Nevermore” (Poe 2016: 41). Poe sentiu-se na necessidade de encontrar um pretexto para recorrer, continuamente, ao uso deste vocábulo, tendo apostado numa criatura não-racional – o corvo - que seria capaz de falar e que remetesse para o tom poético escolhido (Poe 2016: 42).

Evidencia-se, novamente, a plurissignificação da linguagem literária: o signo linguístico “corvo” adquire dimensões plurissignificativas devido às relações concetuais, imaginativas e rítmicas que estabelece com os outros elementos que constituem o seu contexto verbal (Silva 1967: 11). A utilização da palavra “corvo” no poema encerra múltiplas implicações significativas, efetuando uma alusão latente à morte (Silva 1967: 12). O corvo é, pois, um elemento emblemático do poema e evoca uma “recordação lutuosa eterna” (Poe 2016: 52), conforme realça a seguinte estrofe:

“And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamplight o’er him streaming throws his shadow
[on the floor]
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!”
(Poe 2016: 52)

Edgar Allan Poe afirmou que a morte de uma mulher bela é o tema mais poético do mundo. O poema apresenta um amante obcecado pela memória da amada morta, dialogando na noite com o corvo repetindo a palavra “Nevermore” (Poe 2016: 43). O amante e o corvo iriam reunir-se num dos seus aposentos por ser um local isolado - efeito de um incidente isolado - e concentrar em si toda a atenção (Poe 2016: 46). Poe combinou estas ideias com recurso ao efeito da variação da aplicação, mantendo o tom melancólico do vocábulo em si, tendo estabelecido mentalmente o tema da conclusão do poema de modo a intensificar o tom poético (Poe 2016: 43-44).

Desta forma, o poema teve o seu início pelo fim, o que coincide com o que o escritor afirmou inicialmente no ensaio. Esta premissa possibilitou ao poeta graduar as interrogações do amante, bem como estabelecer o ritmo, o tamanho e a organização da estrofe, o que enaltece, novamente, o seu processo de criação marcado pelo fabrico racional e rigor. O poema em estudo estrutura-se, paulatinamente, de todos os seus detalhes temáticos e técnicos, sendo que o diálogo agourento e filosófico ganhará todas as ressonâncias e o tom poético pretendido pelo escritor – a melancolia (Poe 2016: 50). O desenlace do poema deveu-se ao processo de composição descrito, ou seja, do facto de Edgar Allan Poe ter estabelecido o ritmo e o verso, bem como outros aspetos, debruçando-se no desenvolvimento do diálogo entre o amante e o corvo numa noite de tempestade (Poe 2016: 50).

Conclui-se que Edgar Allan Poe, mais do que descrever rigorosamente os passos que contemplaram o processo de composição do poema *The Raven*, acaba por incluir na sua análise uma série de fatores envolvidos no processo de produção literária, o que nos oferece uma perspetiva ímpar sobre o ato criador poético. Além disso, Edgar Allan Poe centra-se na linguagem literária e no modo da sua utilização para a obtenção de um determinado efeito poético, ou seja, no contexto da metalinguagem, tal como explana Jakobson no texto *Linguistics and Poetics* (Jakobson 1960: 5). Por fim, é preciso notar que a ideia central do ensaio *A Filosofia da Composição* se pauta pela recusa do envolvimento da intuição e de processos extáticos na conceção do ato criador poético, o que é afirmado por Poe em diversos momentos, particularmente nos parágrafos em que disserta sobre o seu objetivo de atingir a originalidade, relacionando este conceito com a utilização do ritmo e do metro na poesia e com algo de intencionadamente procurado (Poe 2016: 45).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES (2003). *Poética (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa)* (7ªEd.). Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DOLEZEL, Lobomir (1990). *A Poética Ocidental (tradição e inovação)*. Lisboa: Fundação Nacional Calouste Gulbenkian.
- JAKOBSON, Roman (1960). *Linguistics and Poetics*. Cambridge : Mass MIT Press.
- JAKOBSON, Roman (1972). O que fazem os poetas com as palavras. *Colóquio Letras*. 5-9.
- Disponível em: <<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/jakobson-o-que-fazem-os-poetas-com-as-palavras.pdf>>.
- OLIVEIRA, Rafael (2014). *Poesia infinita: o problema estético em Novalis* (Dissertação de Mestrado). Ouro Preto : Universidade Federal de Ouro Preto.
- POE, Edgar (2016). Tradução, introdução, cronologia e notas de Helena Barbas. *Poética (textos teóricos)* (2ªEd.). Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- SAUSSURE, Ferdinand de (2006). *Curso de linguística geral*. São Paulo : Editora Cultrix.
- SILVA, Vítor (1967). *Teoria da Literatura*. Coimbra : Livraria Almedina.
- TODOROV, Tzvetan (1971). *Poética da prosa*. Paris : Éditions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1973). *Poética*. Paris : Éditions du Seuil.
- TOMACHEVSKI, Boris (1971). Sobre o verso. In *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre : Editora Globo.
- VILAÇO, Fabiana (2010). A Filosofia da Composição: o Poeta como Trabalhador. *Revista Crop: Revista de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês* (15), 26-40.
Disponível:<http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao15/v15a02.pdf>