

POÉTICAS DA COMPOSIÇÃO: POE E PESSOA

Fernando Guimarães

Investigador

Centro de Estudos do Pensamento Português

Universidade Católica, Porto, Portugal

RESUMO

Edgar Allan Poe desenvolveu num dos seus ensaios uma teoria ou, como diz, Filosofia da composição. Ela corresponde a um *modus operandi*, a uma teoria de efeitos, à procura de uma essencial complexidade, organização ou construção literária. Procura-se entender aqui o ponto de vista de Fernando Pessoa que vê também como construção o acto da criação artística.

PALAVRAS-CHAVE

Poe, poesia, composição poética, estética

ABSTRACT

Edgar Allan Poe has developed a theory or, as he says, a Philosophy of Composition in one of his essays. It corresponds to a *modus operandi*, a theory of effects, looking for an essential complexity, organization or literary construction. Fernando Pessoa's point of view is expected to be understood; he also sees the act of the artistic creation as construction.

KEYWORDS

Poe, poetry, poetical composition, aesthetics

Há três textos teóricos de Edgar Poe sobre estética literária – a saber: *O princípio poético*, *A filosofia da composição* e *A essência do verso* – cuja importância levou René Lalou a considerá-los como “la charte de la poésie pure” (Poe 9)¹. Não será mesmo por acaso que um deles, *A filosofia da composição*, foi traduzido por Baudelaire. Com efeito, o papel da intuição ou da inspiração prevalece no Romantismo e tanto Poe como Baudelaire põem em questão o seu peso excessivo na escrita poética. Fernando Pessoa também. E por isso critica acidamente aqueles poetas que escrevem como Deus é servido “e Deus fica mal servido”. Poe, Baudelaire, Pessoa pertencem àquele raro grupo de criadores que, no seu tempo, souberam reflectir sobre o que faziam: a criação poética.

Um dos textos teóricos de Poe, *O princípio poético* que foi publicado em 1850, enuncia precisamente o que se deve entender por poesia. Daí a importância de se apontar algumas das noções aí desenvolvidas. Poe defende a poesia que tenha uma pequena extensão, considerando mesmo que o poema longo não existe. “A expressão *um longo poema* não é mais que uma mera associação de termos contraditórios,” dir-nos-á... Daí a valorização que faz da “unidade,” a qual se traduz na “totalidade do efeito ou da impressão” e, ao mesmo tempo, a desvalorização de um género, o da poesia épica tão marcada pela sua extensão, admitindo mesmo que um poema épico como a *Iliada* poderia ser visto como uma sequência de poemas líricos.

Outra ideia-chave é a que se refere à “heresia do Didáctico”. Em que consiste tal heresia? Na subordinação da expressão poética à verdade – veremos mais adiante e com mais detenção o que Poe pensa sobre isto – e à moralidade. Desde logo, o autor de *O princípio poético* recusa-se a admitir que o mérito da poesia derivasse de uma subordinação a quaisquer prescrições de valor ético ou, se alongássemos por nossa conta tal noção, de natureza ideológica. Conjugando tais ideias – a de unidade e a de amoralismo – chegaríamos, como propôs Poe, ao “poema em si, esse poema que é poema e mais nada, esse poema escrito apenas para o poema”.

Na sua visão, a poesia ou, como também dirá, o sentimento poético mantém uma relação especial com a música. Tal relação decorre do ritmo. Merecerá o ritmo, especialmente em *A essência do verso*, uma detida atenção por parte de Poe, que, todavia, não deixa de valorizar outros aspectos que poderíamos considerar como sendo de natureza formal: o metro – que se não confunde, mas que se relaciona directamente com o ritmo –, a estância, a rima, a aliteração ou o refrão. A partir daqui a poesia será considerada como “a criação rítmica da Beleza. O seu árbitro é o Gosto. Com o Intelecto ou com a Consciência tem apenas relações colaterais,” não se preocupando, a não ser acidentalmente, com “o Dever ou a Verdade”.

Ora esta conclusão pode induzir em erro. A proclamada rasura ou desvalorização do intelecto na poesia – relacionada como está com a noção de “poema em si” que, como julga Poe, “é poesia e nada mais”-- tem que ser devidamente entendido. É certo que a expressão poética não inclui enunciações racionais, de verdade, porque o que se defende em *O princípio poético* é a poesia pura. Mas se esta elisão se passa no domínio da expressão, não ocorrerá necessariamente no domínio da criação. Poe inclusivamente valoriza o papel da inteligência

1 Neste livro encontram-se reunidos os três ensaios acima referidos.

criadora e é nesse sentido que havia publicado um outro texto crítico em 1846, *A filosofia da composição*.

Há uma noção que preside à *composição*; é ela, como Poe expressamente diz, a do efeito ou, mais explicitamente, a do efeito de leitura. Poe, que, como vimos, não renuncia à ideia de beleza, introduz aqui um conceito estético importante: ela, a beleza, constitui-se não enquanto qualidade mas, sim, sob a forma de efeito. É o caso – sendo este um exemplo a que se recorre – do refrão que desempenha um papel tão importante no poema “O Corvo”, desenvolvendo-se aí “o poder da monotonia relativamente ao som e ao pensamento” que, no entanto, “produz efeitos constantemente renovados” conforme o poema se desenvolve sem que o dito refrão, o qual é o bem conhecido “nevermore,” seja alterado. Um dos efeitos que se atinge é o de um *crescendo*, capaz de motivar uma intensificação dramática, de modo que o *som* ganha *sentido*.

O processo intelectual da criação poética, onde se exige mesmo “a precisão e o rigor lógico de um problema matemático,” não faz com que a poesia seja equivalente a um conjunto de enunciados puramente intelectuais. Há apenas um *modus operandi* (expressão latina que Poe utiliza), o qual visa atingir certos efeitos como, por exemplo, aquele em que o som ganha sentido, para que o sentido não aponte para uma expressão unívoca e, por isso, redutora. As palavras podem ganhar, assim, uma dimensão simbólica: “o leitor começa então a considerar O Corvo como sendo simbólico”. E, ao terminar o seu longo ensaio, Poe chama a atenção para a estância final do poema; aí, o último verso levará o leitor “a ver distintamente a intenção de fazer do Corvo o símbolo da *Recordação funérea e imperecível*”. Fernando Pessoa, que do poema fez uma tradução “rítmicamente conforme o original,” apresenta dessa estância a seguinte versão (Pessoa 29):

**E O Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
No alvo busto de Athena que há por sobre os meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha dor de um demónio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais.
E a minh’ alma d’essa sombra, que no chão há mais e mais,
Libertar-se-á... nunca mais.**

Como se referiu acima, ao transcrever-se uma precisão dada por Pessoa, a sua versão de “O Corvo” está conforme o ritmo do original. Ora esta afirmação pode ser relacionada com uma das muitas notas soltas conservadas durante bastante tempo inéditas do poeta português. Aí considera o problema da tradução poética e, tal como Poe, relewa o papel do ritmo verbal. Para Pessoa a tradução de um poema deve “conformar-se absolutamente (1) à ideia ou emoção que o constitui, (2) ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa”.

Embora não se refira ao caso da sua versão de “O Corvo” – não a teria escrito ainda? (Pessoa, páginas de estética e de teoria e crítica literárias 75)² – diz-nos que foi assim “que fiz as minhas traduções portuguesas de “Annabel” e “Ulalume” de Poe”.

² O texto anteriormente citado e o que se segue, plausivelmente escritos em 1923, encontram-se em Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Ed. George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa,

Dê-se desde já o devido relevo ao facto de Pessoa propor que se considere conjuntamente num poema *emoção* e *ideia*. Para ele, há entre ambas uma complementaridade. Ora tal ponto de vista fora fundamentadamente desenvolvido a partir de 1912, quando na revista *A águia* publica uma série de artigos intitulada "A nova poesia portuguesa". Essa nova poesia apontava certamente para uma modernidade que estava próxima, a qual não via o poema como se fosse uma mera manifestação emocional. Havia nele uma intelectualização de emoções ou uma emocionalização de ideias, sendo esta uma das características da nova poesia: a *complexidade*. É sabido que esta noção de complexidade há-de acompanhar sempre a reflexão que em torno da poesia Fernando Pessoa desenvolveu. E talvez seja de admitir que é ela, a complexidade, que acaba por estar relacionada com a *composição*. Ambas devem ser entendidas como sendo as duas faces da mesma moeda...

Fernando Pessoa, no entanto, não evoca o nome de Poe relativamente ao papel que a composição desempenha em poesia. As suas duas grandes referências neste campo teórico são Aristóteles e Milton (além de Shakespeare, mas quanto a um questão diferente, a da poesia entendida dramaticamente). Na *Poética* de Aristóteles defende-se um conceito de unidade para a obra artística. Daí a afirmação de que o belo deve ser apreendido como um todo, de modo que as partes desse todo tenham que se apresentar devidamente ordenadas. É o princípio de construção ou de unidade estética a que já nos referimos.

No século XVIII, Milton será visto por Pessoa como um dos casos exemplares. Ele é, se reproduzirmos as suas palavras tão laudatórias, o grande Mestre da Construção em poesia. Pessoalmente, confesso que a minha tendência é cada vez mais a de colocar Milton acima de Shakespeare como poeta (Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* 138, 139).

Mas dentro do espírito da modernidade, era certamente em Edgar Poe que se encontrava a melhor referência para este princípio de construtividade poética, na medida em que o seu pensamento acabou por ter maior difusão mediante as intervenções de um Baudelaire ou de um Mallarmé que, aliás, também foram seus tradutores.

No pensamento estético de Poe há um aspecto, relacionado com o princípio da construção, que importa ter igualmente presente. Para ele, como já ficou dito, a Beleza não era uma qualidade de uma realização artística. Era um *efeito*. O efeito de quê? Precisamente de um processo de construção que passava pelo desenvolvimento versificatório, pela sonoridade das palavras – Poe refere-se em especial ao nome de Pallas tal como é usado no poema "O Corvo" – , pelo ritmo, pela figuração que tenderia para um momento expressivamente superior, o do símbolo. O leitor *sufre* estes efeitos; desempenha, assim, um papel fundamentalmente receptivo, sendo este um ponto de vista que não deixa de colidir com a própria valorização feita por Poe da expressão simbólica. É sabido que a noção de símbolo não se compadece com uma pura receptividade, dado que há nela uma multiplicidade de sentidos virtuais, latentes, que o acto de leitura vem actualizar, proporcionando uma maior ou menor ambiguidade... Ora importa não esquecer que essa ambiguidade parece ter sido posta igualmente em questão em questão por Fernando Pessoa. Eis um dos seus apontamentos:

"a obra de arte, ou qualquer seu elemento, deve produzir uma impressão, e uma só; deve ter um sentido, e só um" (Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias* 10)³.

Mas não será este *só um sentido* precisamente o da sua deriva, o de uma irradiante multiplicidade? Nenhuma situação evidenciará tanto esta circunstância como aquela que é criada pela tradução, se admitirmos o que seria a própria diversificação ou irradiação de sentidos que resulta do encontro de duas línguas diferentes. Mallarmé, quando desenvolveu a sua ideia mítica do Livro, admitiu que ele "ne reclame pas approche de lecteur". No caso da tradução da poesia quem é que não é convocado? Será o leitor ou o tradutor, na medida em que este último não deixa de ser um novo leitor? Seja como for, tanto no caso da escrita do poema como no caso da sua reescrita – que é precisamente o que acontece na tradução – há sempre qualquer coisa de comum. E isto acontece porque o poema, através da diversidade das línguas e da multiplicidade dos sentidos, procura encontrar-se a si mesmo.

BIBLIOGRAFIA

Pessoa, Fernando *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Ed. Georg R. Lind e Jacinto Coelho. Lisboa: Ática, s.d.

---. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Ed. Georg R. Lind e Jacinto Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

---. "'O Corvo", de Edgar Allan Poe". *Athena* .1 (1924).

Poe, Edgar A. *Trois manifestes*. Paris: Charlot, 1946.

3 Cf. também Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* 116.