

IMAGEM E PROCESSO CRIATIVO: A DEFORMAÇÃO DO REAL EM *THE RAVEN* DE EDGAR ALLAN POE

Marcelo Manhães de Oliveira*

RESUMO: Discute-se aqui a deformação do real na produção de *The Raven* de Edgar Allan Poe, tomando-se por base seu texto *Filosofia da Composição* em que apresenta seus critérios para a construção do poema, dentre os quais, prima por estabelecer conexões com o mundo real, mantendo a lógica, o racional, o plausível. Entretanto, levanta-se a discussão se a escolha do termo “raven” ao invés de “crow” na língua inglesa teria sido um equívoco de Poe.

Palavras-chave: Imagem. Processo criativo. Edgar Allan Poe.

Introdução

Discutir processos criativos na Literatura demanda, sobretudo, compreender que a criação passa, primeiramente, pela questão da imagem. Nesse sentido, Fayga Ostrower esclarece que a capacidade de criar, de dar forma às coisas independe da capacidade de falar e de conceituar. Para ela, a capacidade criativa depende “*de um senso interior de forma, de equilíbrio e justeza das formas, enfim, depende da sensibilidade conscientizada, ordenadora, significadora do ser humano.*” (OSTROWER, 1998, p.266). A autora considerou que o ser humano é, portanto, formador por excelência, desde os primórdios dos tempos, assim como afirma os estudos antropológicos de Arnold Hauser sobre o homem do paleolítico e do neolítico em *História social da Literatura e da arte*. Entretanto, ainda diante da constatação de Ostrower, percebe-se que o quesito “sensibilidade” está diretamente ligado ao processo criativo do ser humano, o que denota que tal capacidade pode estar em maior ou em menor grau de intensidade, considerando as individualidades. Fayga Ostrower explica que:

O ser humano não apenas pode criar, ele precisa criar e dar forma às coisas, porque ele precisa, sempre, entendê-las. Pois ele sabe de si e se faz perguntas. Procurando uma resposta ante o misterioso fato da própria existência, sua e a dos outros, uma resposta ao “porquê” e “como” das coisas, o Homem tenta configurá-las, criando formas 1 (OSTROWER, 1998, p. 262).

Ainda conforme Ostrower, o afeto é o elemento gerador da imagem, considerando estar ele intimamente ligado à sensibilidade do artista (OSTROWER, 1998, p.266). Lembra Karl Erik Schollhammer que a análise de Bataille vai além, ao considerar que o artista tem a “consciência do supérfluo” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.82 e 83). Entenda-se por “supérfluo” a habilidade imaginativa do indivíduo capaz de moldar a arte, “uma capacidade de dar forma concreta ao desconhecido, ao imaginário (um unicórnio, por exemplo) e à ausência do próprio artista.” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.83).

Com base no que diz Bataille sobre a “consciência do supérfluo”, Blanchot aprofundou a análise do que seja a “presença” do artista ou autor na execução da obra. Segundo Blanchot, há na presença do artista uma ambiguidade, visto que, ao mesmo tempo, ele se ausenta e permite que o trabalho flua, enfatizando aquilo que Bataille considerou como “ausência do próprio artista”, por exemplo, nas técnicas de *satori* dos artistas japoneses, cujo significado pode ser “iluminação” ou, melhor ainda, “compreensão”. Schollhammer recorda sobre a observação de Roland Barthes em *O grau zero da escrita* onde esse último analisou a obra de Cy Twombly,

* Doutor em Letras pela UFJF com ênfase nas complexidades do imaginário, semiótica da imagem, processos criativos na dialética texto-ilustração, enfoque no Modernismo, Pós-modernismo, Literaturas infantil e juvenil. Autor e ilustrador de dezenas de livros para o público infanto-juvenil. E-mail: mmanhaesdeoliveira@yahoo.com.br

artista-autor que mescla figuras e texto, permitindo a Schollhammer concluir “que a escrita emerge das figuras, entre o visível e o invisível, e também nelas perde sentido e se apaga” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.95).

Esse conceito sobre “ausência”, observado por Bataille, Blanchot e Barthes faz parte de uma questão maior, a “percepção”, tema discutido desde o período clássico, levantado no neoclássico e aprofundado pelos filósofos empíricos David Hume, John Locke, passando pelo transcendentalismo de Emmanuel Kant, sendo base para os estudos de Jean Paul Sartre acerca da imaginação e do imaginário, e tantos outros estudiosos em diferentes áreas do saber, visto ser a “percepção” um tema diretamente ligado à psique humana, calcada muitas vezes nos mitos, nos aspectos culturais e sociais da sociedade. Nesse sentido, há de considerar os princípios da Teoria da Recepção (Isar, Gadamer, Eco), na qual o leitor-observador é preponderante para a compreensão da obra. Será ele, o leitor-observador, quem irá preencher os espaços em branco, as lacunas deixadas no texto ou em uma pintura.

Entretanto, o problema da interpretação pode, em alguns momentos, prejudicar a observação e entendimento da obra, quando o leitor-receptor deixa de considerar a sensibilidade do autor no que tange à “consciência do supérfluo”, crendo aquele primeiro ter ocorrido um equívoco por parte daquele último durante a criação. Susan Sontag exalta a necessidade de se observar a forma em detrimento do conteúdo, crítica na qual a autora debate sobre haver ou não a necessidade da “interpretação”:

O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da *interpretação*, nunca consumado. E vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe (SONTAG, 1987, p. 13).

Portanto, permite-se concluir que processos criativos de autores, não necessitam passar por aquilo que Sontag chamou de “praga da interpretação” (1987, p.20).

Costumou-se chamar os exageros, erros conceituais e “pequenas falhas” nos textos literários de “licença poética”. A observação desse procedimento requer, por parte do leitor, sensibilidade para compreender do que se trata. Evidentemente, deve-se considerar o destaque de Sontag acerca de interpretações ao “pé-da-letra” que geram danos à obra. É o que podemos observar, por exemplo, no poema *O corvo* (*The Raven*), de Edgar Allan Poe.

É notória e indubitável a capacidade criativa de Edgar Allan Poe. Traduzido para o português por autores como Machado de Assis, Fernando Pessoa, José Lira e Vinícius Alves (MAFRA, SCHRULL, 2011) dentre outros como Milton Amado, o poema *The Raven* demonstrou ser mesmo um desafio, muito em função da cadência melódica presente no texto original, uma das características estéticas de Poe. No que diz respeito ao seu processo criativo, impossível desprezar o texto em que procura explicar a composição desse que é um de seus mais conhecidos poemas. Em sua *Filosofia da Composição*, Poe discorre sobre seu *modus operandi* para a confecção do texto de ficção, apresentando sua perspectiva narrativa para *The Raven*. O autor diz que uma boa ficção deve seguir certos padrões:

Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tomar aparentes, de página a página (POE, 1999, p. 1).

Na *Filosofia da Composição* Poe discute quanto ao método de elaboração que um escritor deve possuir para que sua obra seja bem qualificada. Aponta a importância de atentar para a originalidade, buscando um novo caminho para o que já existe. Preocupa-se com a

extensão do texto para ser lido “em uma assentada”, o efeito que deve causar no leitor, o tom do poema em que considera o melancólico o mais interessante. Para Poe, o labor na confecção de um texto é muito mais importante e determinante para uma boa obra que o “sutil frenesi” da escrita inspirada:

Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceariam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrião* literário (POE, 1999, p. 1).

É desse modo que toma *The Raven* por “uma sequência rígida de um problema matemático”. Poe considera que a verdade deve caminhar de mãos dadas com a harmonia. A verossimilhança 2, será para o autor o elemento que nutrirá a razão assim como a beleza está para a emoção.

Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa, embora também, até certa extensão, na poesia. A Verdade, de fato, demanda uma precisão, e a Paixão uma *familiaridade* (o verdadeiramente apaixonado me compreenderá), que são inteiramente antagônicas daquela Beleza que, asseguro, é a excitação ou a elevação agradável da alma. De modo algum se segue, de qualquer coisa aqui dita, que a paixão e mesmo a verdade não possam ser introduzidas, proveitosamente introduzidas até, num poema, porque elas podem servir para elucidar ou auxiliar o efeito geral, como as discordâncias em música, pelo contraste; mas o verdadeiro artista sempre se esforçara, em primeiro lugar, para harmonizá-las, na submissão conveniente ao alvo predominante, e, em segundo lugar, para revesti-las, tanto quanto possível, daquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema (POE, 1999, p. 3).

A verossimilhança em *The Raven*

Edgar Allan Poe defende a importância da verossimilhança para uma perfeita compreensão de um texto, inclusive de um poema. É o elemento “verdade” que precisamente alega haver empregado em seu *The Raven*, principalmente na escolha de um corvo, uma ave capaz de esboçar o refrão empregado através da palavra “*nevermore*”.

O desiderato seguinte era um pretexto para o uso contínuo da palavra “nevermore” (nunca mais). Observando a dificuldade que já encontrara em inventar uma razão suficientemente plausível para sua contínua repetição, não deixei de perceber que essa dificuldade nascia somente da presunção de que a palavra devia ser contínua ou monotonamente pronunciada por um ser *humano*. Não deixei de perceber, em suma, que a dificuldade estava em conciliar essa monotonia com o exercício da razão por parte da criatura que repetisse a palavra. Daí, pois, ergueu-se imediatamente a ideia de uma criatura *não* racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerido de início, a de um papagaio, que foi logo substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o *tom* pretendido (POE, 1999, p. 4).

A escolha de um corvo não é aleatória, conforme assegura Poe. Sua cor negra irá contrastar com o busto de Pallas (Minerva) que surgirá também no poema e onde a ave irá pousar.

Corvos são aves de rapina, que se alimentam também de frutas e sementes, mas que, em períodos de escassez são capazes de se alimentar de carniça. Na Bíblia eles aparecem durante o dilúvio (Gen 8:7). Quando Noé, após vários dias, tendo já cessado a chuva torrencial, observa o horizonte inundado, envia um corvo para que trouxesse algum sinal de vida vegetal, o que não ocorre, retornando sem nenhum sinal, uma rama, um galho ou uma fruta. Somente quando lança um pombo é que terá Noé um sinal de vida, quando o pássaro retorna com uma folha de oliveira no bico.

E aconteceu que, ao cabo de quarenta dias, abriu Noé a janela da arca que tinha feito. E soltou um corvo, que saiu, indo e voltando, até que as águas se secaram sobre a terra. Depois soltou uma pomba, a ver se as águas tinham minguado de sobre a face da terra. (BÍBLIA, Gênesis, cap. 8 v. 6-8)

E a pomba voltou a ele sobre a tarde; e eis, arrancada, uma folha de oliveira no seu bico; e conheceu Noé que as águas tinham minguado sobre a terra. (BÍBLIA, Gênesis, cap. 8 v. 11)

Surgem ainda na grande seca de três anos determinada pelo profeta Elias (BÍBLIA, I Reis 17:4), na ocupação dos campos após a batalha do Armagedom (BÍBLIA, Isa 34:11), e será também a ave que virá arrancar os olhos dos zombadores e desobedientes (BÍBLIA, Prov 30:17).

Em *O mítico corvo* (2009), Nuno Leitão relata que na França, a figura do corvo está ligada à crença de que eram a reencarnação de padres e freiras perversas; na Alemanha, acreditavam que tratava-se da reencarnação de almas condenadas, ou até mesmo do próprio Diabo; nas lendas cristãs da Irlanda o corvo seria a forma assumida por um demônio enviado ao Purgatório por São Patrício. Não é à toa que o eu-lírico de *The Raven* por diversas vezes dirige-se à ave comparando-a com um ser infernal. Na versão original:

Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door
(POE, 1999, p. 6).

Ou ainda:

"Prophet!", said I, "thing of evil! - prophet still, if bird of devil!
(POE, 1999, p. 6).

As versões em língua portuguesa alinham-se com o proposto pelo autor da obra. Na tradução de Milton Amado:

Volta de novo à tempestade, aos negros antros infernais!
(NETMUNDI.ORG, 2021).

Na de Fernando Pessoa:

Ó velho corvo emigrado lá das trevas infernais!
(WIKISOURCE.ORG, 2021).

Poe se aproveita da relação do pássaro com a morte, estampando-a no poema através do vínculo da ave com o reino de Plutão na mitologia romana. Novamente, na versão original:

Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
(POE, 1999, p. 6).

O corvo é considerado também pela mitologia celta, em que as deusas se transformavam em corvos durante as batalhas. Sua relação com a *Gênese* pode ser observada também na crença de algumas tribos nativas da América, que o relacionam como uma deidade pregadora de peças e presente na criação do mundo. Na mitologia grega a ave se torna negra como repreensão de Apolo ao ser informado da infidelidade de sua amante, Coronis. Nas lendas ucranianas encontramos o corvo como tendo penas coloridas, provido de um belo canto, mas após a queda da humanidade, a ave passou a se alimentar de carniça e em função de tais hábitos suas penas escureceram e sua voz deteriorou-se. Ainda segundo a lenda, a ave só terá recobradas suas características anteriores quando o Paraíso for restituído.

A figura do corvo aparece também nas lendas galesas e em algumas fábulas de Ésope. Da herança das lendas galesas restou ao folclore inglês a de que enquanto os corvos habitarem a Torre de Londres, a ilha estará protegida de invasores. Consta a lenda que Brân, rei da Irlanda, teria dado ordens aos seus comandados que lhe enterrassem a cabeça onde hoje está edificada a torre. Símbolo da soberania nacional, Brân estabeleceria com isso uma proteção contra invasores para todo o Reino Unido. Há de se notar que o nome “Brân” significa exatamente “Corvo”.

Mas é na mitologia nórdica talvez, a maior proximidade entre a figura do corvo, escolhida por Poe, e os pássaros de Odin, o deus supremo no panteão dos Vikings. Aqui, Odin tem constantemente ao seu lado a presença de dois corvos, Hugin e Munin, representando respectivamente, o pensamento e a memória. Naquela mitologia, aos corvos é conferida por Odin a habilidade de falar. Assim, voam por sobre o mundo de dia e de noite, testemunhando ao deus nórdico tudo o que se passava na Terra. Hugin e Munin seriam, por isso, também os agentes responsáveis pela sabedoria e conhecimento das coisas por Odin. Os corvos da mitologia nórdica e suas representações, pensamento e memória, estão intimamente ligados ao tom de melancolia escolhido pelo poeta: “Tinha, pois, de combinar as duas ideias, a de um amante lamentando sua morta amada e a de um corvo continuamente repetindo as palavras ‘Nunca mais’.”(POE, 1999, p.3.). O autor parece ter se definido pelo corvo, não só por ser considerada uma ave relacionada à morte, mas pelo fato de ser também um pássaro monogâmico. Essa semelhança entre a biologia do animal e o eu-lírico do poema também é pertinente ao texto. O narrador sofre com a perda da amada a quem devotou sua vida.

Não só o pensamento e a memória são responsáveis pelo estado letárgico a que se submete o eu-lírico de Poe, continuamente preso às reminiscências do passado, mas também sua relação com o conhecimento e a sabedoria. O autor de *Filosofia da Composição* e de *The Raven* revela isso ao relacioná-lo com o busto de Minerva (Pallas):

Fiz o pássaro pousar no busto de Minerva, também para efeito de contraste entre o mármore e a plumagem - sendo entendido que o busto foi absolutamente *sugerido* pelo pássaro - e escolhido o busto de *Minerva*, primeiro, para combinar mais com a erudição do amante e, em segundo lugar, pela sonoridade da própria palavra Minerva (POE, 1999, p. 6).

Edgar Allan Poe afirma que não há nenhum ponto em seu poema que refute a realidade. Na *Filosofia da Composição* o autor esclarece que:

Com o desenlace conveniente, com a resposta do Corvo, "Nunca mais", à pergunta final do amante, sobre se ele encontraria sua amada em um outro mundo, o poema, em sua fase evidente, que é a da simples narrativa, pode ser considerado como completo. Até aí, tudo está dentro dos limites do explicável do real. Um corvo, tendo

aprendido rotineiramente a dizer apenas "Nunca mais" e tendo escapado à vigilância de seu dono, é levado à meia-noite, em meio à violência de uma tempestade, a buscar entrada numa janela, pela qual se vê ainda a luz brilhar: a janela do quarto de um estudante, ocupado entre folhear um volume e sonhar com uma adorada amante morta. Sendo aberta a janela, ao tumultuar das asas da ave, esta pousa no sítio mais conveniente, fora do alcance imediato do estudante, que, divertido pelo incidente e pela extravagância das maneiras do visitante, pergunta-lhe, por brincadeira e sem esperar resposta, por seu nome. O Corvo, interrogado, responde com seu costumeiro "Nunca mais", frase que logo encontra eco no coração melancólico do estudante, que, dando expressão, em voz alta, a certos pensamentos sugeridos pelo momento, é de novo surpreendido pela repetição do "Nunca mais" do Corvo. O estudante adivinha então a real causa do acontecimento, mas é impelido, como já explanei, pela sede humana de autotortura e, em parte, pela superstição, a propor questões tais à ave que só lhe trarão, ao amante, o máximo da volúpia da tristeza, graças à esperada frase "Nunca mais". Levando até o extremo essa autotortura, a narração, naquilo que denominei sua fase primeira ou evidente, tem um fim natural e até aí não ultrapassou os limites do real (POE, 1999, p. 7).

O autor demonstra que sua busca pela verossimilhança na composição do poema é autêntica, principalmente se levarmos em conta as relações entre o meio, a melancolia justificada do eu-lírico, as relações da ave estigmatizada pelo folclore e mitologias.

Entretanto, apesar das minuciosas observações a que Poe se deteve para confeccionar o seu *The Raven* de modo a atender a um dos princípios que ele crê ser determinante para um bom conto ou poema, o princípio da verossimilhança, é preciso enfatizar que pode ter passado despercebido pelo compositor do poema o fato de que a palavra em inglês “*raven*” para a ave do texto não seria o mais adequado, e sim, “*crow*”, pelo menos no que tange aos aspectos comportamentais dessa ave para adequá-la no contexto da história contada no poema. É evidente que discute-se aqui a adequação, ou não, da palavra que designa a ave na língua mãe do poeta, condicionando essa variável ao inglês, coisa que não se dá, por exemplo, na língua portuguesa, visto que a designação para essa ave de rapina é uma só, “corvo”, não havendo outra variação, como ocorre na língua inglesa. Nesse sentido, cabe a dúvida acerca do processo criativo de “*The Raven*” se teria sido uma escolha proposital, baseada na “licença poética”, ou se, de fato, houve uma falha de conhecimento por parte do autor sobre a biologia do animal em evidência destacado no texto.

O equívoco de Poe?

O poema *The Raven*, nas cinco traduções mais conhecidas para o português, as versões de Machado de Assis, Fernando Pessoa, José Lira, Vinícius Alves e Milton Amado têm em comum o fato de que a palavra “*raven*” possui uma única tradução. Segundo Nuno Leitão nos descreve em seu artigo *O mítico corvo* o nome “*raven*” designa a espécie *Corvus vorax*, sendo que o termo “*crow*” abrange todas as demais espécies.

Nos dicionários em geral, a palavra “*raven*” é traduzida primeiramente como corvo, mas sugere outros termos como voraz, rapina, fazer presa, despojo, devorar, rapinar, pilhar, saquear. Já para a palavra “*crow*” além da tradução inicial “corvo” há também cantar de galo, cacarejo, cantar, grito de bebê, gabar-se, vangloriar-se, exultar. Há ainda uma terceira palavra “*corbie*”, cuja tradução para a língua portuguesa também é “corvo”. Com isso, a tradução para o português, seja em qualquer uma daquelas cinco versões de *The Raven*, não implicaria qualquer questionamento, como acontece com o original na língua inglesa, haja vista o fato de que no português há uma única palavra (corvo) para designar as duas espécies naquelas duas palavras (*raven* e *crow*) no inglês, além de “*corbie*”.

Segundo dados colhidos em sites de estudos biológicos acerca da referida ave, são os dois principais nomes, *raven* e *crow*, que a designam em inglês. Em verdade, segundo a

taxonomia, são duas espécies diferentes, havendo ainda entre essas duas espécies, nove diferentes subespécies de *ravens* e trinta diferentes subespécies de *crows*. Muito similares na aparência (ainda que um *raven* seja bem maior que um *crow*), podem gerar equívocos de distinção até mesmo entre os povos norte-americanos e europeus, locais onde essas aves costumam habitar. No entanto, é através principalmente de seus hábitos comportamentais que se pode distingui-las.

Ao escolher um *raven* para o seu poema, Poe pode ter deixado de atentar para tais diferenças, haja vista que a ave definida não condiz com os hábitos comportamentais de um *raven*, aproximando-se muito mais das características de um *crow*.

Se, de fato, buscava o autor da *Filosofia da Composição* construir seu poema com “a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 1999, p.4.), poderíamos dizer então que seus cálculos foram equivocados.

Há diferenças cruciais entre um *raven* e um *crow*, de modo a justificar aqui a aplicação do segundo em detrimento do primeiro. Se havia, por parte do poeta, o conhecimento dessas diferenças entre as aves, e se optou por utilizar um *raven*, certamente isso se daria em função da sonoridade que ele, Poe, buscava para o poema. No entanto, se esse foi o critério utilizado, certamente tal critério contradiz com a precisão a que ele preconizava.

Daí, pois, ergueu-se imediatamente a ideia de uma criatura *não* racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerido de início, a de um papagaio, que foi logo substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o *tom* pretendido. Eu já havia chegado à ideia de um corvo, a ave do mau agouro, repetindo monotonamente a expressão "Nunca mais" (POE, 1999, p. 4).

Segundo estudos científicos, um *raven* é uma ave que, ao contrário de um *crow*, não tem a habilidade de imitar a fala humana. Portanto, equivoca-se Poe na escolha do animal que irá dialogar com o eu-lírico do poema. Além disso, *ravens* são aves pouco sociáveis, extremamente cautelosas, tementes ao ser humano, tão tementes que o simples fato de se colocar um espantalho na forma de ser humano, em meio a um milharal, os afugenta do lugar. Sendo assim, não cabe a proposição do autor segundo a qual,

Um corvo, tendo aprendido rotineiramente a dizer apenas "Nunca mais" e tendo escapado à vigilância de seu dono, é levado à meia-noite, em meio à violência de uma tempestade, a buscar entrada numa janela, pela qual se vê ainda a luz brilhar: a janela do quarto de um estudante, ocupado entre folhear um volume e sonhar com uma adorada amante morta (POE, 1999, p. 4).

Sendo uma ave pouco sociável, incapaz de falar, conviver com o ser humano, tornar-se-ia impossível a hipótese de um *raven* proceder tal qual argumenta Edgar Allan Poe. Mais cabível seria a presença de um *crow*, pois este, ao contrário daquele, é sociável, audacioso, adapta-se bem ao cativo e tem facilidade em aprender a pronunciar palavras.

Outro ponto, não menos importante, e que refuta a precisão do poeta, é o local destinado para o encontro entre o eu-lírico e o pássaro.

O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o Corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o local. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro (POE, 1999, p. 4).

A escolha do autor pelo local distante de uma floresta ou campo também não condiz com a realidade biológica de um *raven*. Por se tratar de um animal antissocial, é encontrado mais comumente entre os campos e florestas. Já, ao contrário de *ravens*, *crows* gostam de viver

em locais urbanos. Sendo assim, mais uma vez, respeitando a natureza de cada pássaro, seria mais adequado ao poema a presença de um *crow*, ao invés de um *raven*. Tivesse o poeta definido por uma floresta ou pelos campos, certamente e somente aí a presença de um *raven* seria adequada. Como podemos observar, Edgar Allan Poe não teria sido tão matematicamente preciso conforme enfatiza essa necessidade no texto *Filosofia da composição*. Com base no exposto, cabe a dúvida se Edgar Allan Poe teria negligenciado a sua própria teoria. Abre-se o questionamento se teria faltado uma observação, uma maior pesquisa por parte do autor americano, quanto à natureza do animal a ser definido para o seu *The Raven*? Ao mesmo tempo, há de se questionar se essa “falha” no processo criativo do autor implica na qualidade da obra, e se há relevância nesse tipo de preocupação por parte de um autor ao produzir um texto.

A arte é deformante

Será através de Antônio Cândido que virá a defesa da arte e sua condição deformante. Em seu texto *Literatura e Sociedade*, Cândido lembra que:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese (CÂNDIDO, 1985, p. 12).

Logo em seguida, o crítico relata um exemplo de como tais deformações da realidade podem cooperar para o bom desempenho de um texto:

Conta o médico Fernandes Figueira, no livro *Velaturas* (com o pseudônimo de Alcides Flávio), que o seu amigo Aluísio Azevedo o consultou, durante a composição de *O homem*, sobre o envenenamento por estricnina; mas não seguiu as indicações recebidas. Apesar do escrúpulo informativo do naturalismo, desrespeitou os dados da ciência e deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática, porque necessitava que assim fosse para o seu desígnio (CÂNDIDO, 1985, p. 12).

Assim como Aluísio Azevedo procedeu em sua obra *O homem*, alterando as características do veneno, o mesmo pode ter acontecido com Edgar Allan Poe para justificar o comportamento do *raven* no poema, embora fosse algo peculiar a um *crow*. É possível que, para o poeta norte americano, a utilização da palavra “*raven*” atendessem melhor à perspectiva do tom e da sonoridade ambicionados. Tais distorções são, segundo Cândido, traições necessárias. Salienta que:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la, é correr o risco de uma perigosa simplificação causal (CÂNDIDO, 1985, p. 13).

Conclusão

Se houve por parte do autor de *The Raven* e de *Filosofia da Composição* algum equívoco na escolha do pássaro, ainda que o detalhe venha demonstrar uma fragilidade na rigidez pretendida, Edgar Allan Poe pode tê-lo feito propositadamente, mesmo sabendo de tais diferenças, ainda que se pareça contraditória a escolha equivocada da ave com aquilo que apregoa em sua *Filosofia da Composição*. É através desse mesmo texto de Poe que conclui-se

este estudo, colhendo-se uma possível explicação para o “deslize literário”, ou o que mais costumeiramente chamar-se-ia de “licença poética”:

Ora, designo a Beleza como a província do poema, simplesmente porque é evidente regra de arte que os efeitos deveriam jorrar de causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los. E ninguém houve ainda bastante tolo, para negar que a elevação especial a que aludi, é *mais prontamente* atingida num poema (POE, 1999, p. 3).

Um sacrifício do real em função da arte, diria-se. Afinal de contas, conforme Edgar Allan Poe comenta no texto, a beleza é a província do poema, o que seria suficiente para justificar a “deformação da realidade” explicada por Cândido. Ao mesmo tempo, segue-se a proposta de Fayga Ostrower do olhar sobre a forma e não sobre o conteúdo, enfatizada na fala de Susan Sontag, “A grande tarefa que resta à teoria crítica é examinar a função formal do tema... Enquanto essa função não for reconhecida e adequadamente explorada, é inevitável que os críticos continuem considerando as obras de arte ‘afirmações’.” (SONTAG, 1987, p.30). Cabe, portanto, ao leitor-receptor despir-se da condição de interpretante no que tange ao conteúdo e ater-se à forma, de modo a não “cair na cilada” da “praga da interpretação”, ou ainda, conforme Sontag, deixar-se conduzir pela “arrogância da interpretação” (SONTAG, 1987, p.22). Ainda, a autora esclarece que ater-se aos velhos critérios da crítica tradicional como a verossimilhança, defendida pelo próprio Edgar Allan Poe, “não é totalmente irrelevante. Mas, é óbvio, equivale a atribuir um uso à arte para fins como a investigação na história das ideias...” (SONTAG, 1987, p. 31). Com isso, ela deixa claro que a obra deve ser encarada como obra, portanto, uma experiência, e não uma afirmação ou resposta a uma pergunta, gera não o conhecimento conceitual (característica de estudos científicos), mas algo como promover estados de excitação e encantamento, o que significa dizer que a arte deve ser apreciada enquanto forma, e não o conhecimento de algo e, como bem pontua a autora na página 32 de seu texto, uma obra “é sedução e não violação”.

IMAGE AND CREATIVE PROCESS: THE DEFORMATION OF THE REAL IN *THE RAVEN* BY EDGAR ALLAN POE

ABSTRACT: The deformation of the real in the production of *The Raven* by Edgar Allan Poe is discussed here, based on his text *Philosophy of Composition*, in which he presents his criteria for the construction of the poem, among which, he excels in establishing connections with the real world, keeping the logic, the rational, the plausible. However, the debate arises whether the choice of the term “raven” instead of “crow” in the English language would have been a mistake by Poe.

Keywords: Image. Creative process. Edgar Allan Poe.

1. O termo “formas” - não no sentido da lógica formal abstrata, da matemática; e sim, no de formas; também *lógico* no sentido da coerência da estrutura formal de um conjunto. Nota de Ostrower.
2. Em sentido genérico e comum, verossimilhança é a qualidade ou o caráter do que é verossímil ou verossimilhante; e verossímil, o que é semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro, que não repugna à verdade provável. Como se sabe, o entendimento do que seja verossimilhança é fundamental para o estudo da literatura e das artes em geral desde a Poética de Aristóteles, que entendia que “pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, Poética, Abril Cultural, 1984). Extraído de: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/verossimilhanca/> Acesso: 14/08/2021.
3. Páginas sobre corvos: JONSSON. FABRE. IRESTEDT. (2012). Cérebros, inovações de ferramentas e biogeografia em corvos e corvos. BCM Evolutionary Biology 12.

Brains, tools, innovation and biogeography in crows and ravens - BMC Ecology and Evolution
CORVIDRESEARCH.BLOG (2020). O guia definitivo para distinguir corvos americanos e corvos comuns.
<https://corvidresearch.blog/2020/04/16/the-definitive-guide-for-distinguishing-american-crows-common-ravens/>
KUMAR, Manisha. (2011). Difference Between Crow and Raven. DifferenceBetween.net. May 19, 2011
< <http://www.differencebetween.net/science/nature/difference-between-crow-and-raven/>

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. Brasília-DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CORVIDRESEARCH. BLOG. *O guia definitivo para distinguir corvos americanos e corvos comuns*. Disponível em: <https://corvidresearch.blog/2020/04/16/the-definitive-guide-for-distinguishing-american-crows-common-ravens/>. Acesso em 18 ago. 2021.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969.

JONSSON. FABRE. IRESTEDT. Cérebros, inovações de ferramentas e biogeografia em corvos e corvos. *BCM Evolutionary Biology*. Disponível em: Brains, tools, innovation and biogeography in crows and ravens - BMC Ecology and Evolution. Acesso em 18 ago. 2021.

LEITÃO, Nuno. *O mítico Corvo*. Disponível em: <https://www.geralforum.com/board/showthread.php/429980-o-mitico-corvo>. Acesso em 10 ago. 2021.

MAFRA. SCHRULL. Análise de quatro traduções do poema The Raven de Edgar Allan Poe. *Revista Translatio*. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/36692/23759>. Acesso em 14 ago. 2021.

NETMUNDI.ORG, *O Corvo de Edgar Allan Poe*. Tradução de Milton Amado. Disponível em: <https://www.netmundi.org/home/2017/o-corvo-de-edgar-allan-poe-milton-amado/>. Acesso em 14 ago. 2021.

KUMAR, Manisha. *Difference Between Crow and Raven*. Disponível em: <http://www.differencebetween.net/science/nature/difference-between-crow-and-raven/>. Acesso em 02 abril 2014.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

POE, Edgar Allan . *A filosofia da composição*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf. Acesso em 14 ago. 2021.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. Revista. Disponível em:
www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/filosofia.doc. Acesso em: 02 abr. 2014.

POE, Edgar Allan. *The Raven*. Disponível em:
www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pidp/pidp.htm. Acesso em 02 abr. 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *O olhar da literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WIKISOURCE.ORG, *O Corvo*. Trad. Fernando Pessoa. Disponível em:
[https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_\(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa\)](https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Fernando_Pessoa))
Acesso em 14 ago. 2021.

Data de submissão: 09/09/2021.

Data de aceite: 30/11/2021.