

## **OS SURREALISTAS E EDGAR ALLAN POE: ATRACÇÃO/REPULSA FATAL**

**Maria de Fátima Marinho**

Professora Catedrática

Faculdade de Letras

Universidade do Porto, Porto, Portugal

[msaraiva@letras.up.pt](mailto:msaraiva@letras.up.pt)

**RESUMO**

No presente ensaio, pretende-se analisar em que medida o texto de Cesariny “a edgar allan poe,” incluído em *Pena Capital*, se apresenta como uma paródia de vários contos do autor de “The Assniation”.

Oscilando entre a atracção pelo imaginário de Poe, repleto de pequenos detalhes que agradam aos surrealistas, e a repulsa por um universo que aposta na dedução e na história logicamente construída, mesmo se essa construção obedece frequentemente a um cânone que se afasta do realista, Cesariny escreve um poema que retoma frases, personagens, situações, de contos do escritor americano, numa espécie de homenagem subversiva ou de paródia irónica.

**PALAVRAS-CHAVE**

Surrealismo, *nonsense*, romance gótico, horrível

**ABSTRACT**

The objective of this essay is to discuss to what extent Cesariny's text “a edgar allan poe,” from his work *Pena Capital*, can be regarded as a parody of various short stories by the author of *The Assniation*.

Showing both his fascination for Poe's imaginary world, full of surrealist details, and his repulsion towards a universe based on strict deduction and on a logically constructed story (even when this logical construction does not follow the canon of realism), Cesariny writes a poem where sentences, characters, and situations drawn from the American author's short stories give rise to a sort of subversive homage or ironic parody.

**KEYWORDS**

Surrealism, *nonsense*, gothic novel, horrible

André Breton, no primeiro Manifesto do Surrealismo, ao explicitar as diferenças que separaram a nova atitude de anteriores correntes ou escolas, chega a uma definição, por demais conhecida, onde a tónica parece ser a de recusar qualquer filiação estética e qualquer preocupação de harmonia formal ou analítica (Breton 37). A importância que é dada ao ditado do pensamento e à ausência de controlo exercido pela razão são motivos mais do que evidentes de que as novas experiências aspiram a propósitos diferentes e, até, antagónicos e que, por isso, deverão servir-se de mecanismos revolucionários e, porque não, chocantes. Depois da definição de Surrealismo, dada como se de uma entrada em dicionário ou enciclopédia se tratasse, o que acentua o seu carácter transgressivo em relação a anteriores escolas, Breton parece sentir a necessidade de demonstrar a originalidade dos processos agora preconizados, simulando realçar detalhes insólitos em autores de séculos anteriores, ao afirmar e negar simultaneamente possíveis afinidades. Ouçamos Breton:

**Et certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats, bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare. Au cours des différentes tentatives de réduction auxquelles je me suis livré de ce qu'on appelle, par abus de confiance, le génie, je n'ai rien trouvé qui se puisse attribuer finalement à un autre processus que celui-là.** (Breton 38)

E o processo é o de enumerar nomes de autores, atribuindo-lhes um pequeno detalhe, não raro irónico ou grotesco, que Breton considera como passível de ser considerado surrealista. Esta enumeração que engloba nomes tão díspares como Young, Sade, Vítor Hugo ou Rimbaud, contempla também Edgar Allan Poe, considerando-o surrealista na aventura ("Poe est surréaliste dans l'aventure," Breton 39). Poder-nos-íamos perguntar que característica(s) é(são) essa(s) que o transforma(m) num escritor que, embora liminarmente (não ouviu a voz *surrealista*, como diz Breton, "ils n'avaient pas entendu *la voix surréaliste*," Breton 39), não repugna incluir num número restrito de criadores que se destacam pela pertença a um universo parcelarmente afim.

A resposta não é fácil porque não é linear. Sabemos que a novidade traz sempre como herança elementos do passado, mesmo se o recusa ou dele se distancia consciente e formalmente. Há pormenores, tópicos, métodos de Poe que não repugnam, antes pelo contrário, aos surrealistas. E a prova é, por exemplo, um poema de Mário Cesariny de Vasconcelos, intitulado "a edgar allan poe" do livro *Pena Capital*, publicado pela primeira vez em 1957. É ainda Breton quem, no *Second Manifeste du Surréalisme*, de Dezembro de 1929, alude a Poe a propósito da narrativa policial, desdenhando, ironizando, maltratando o método dedutivo, lógico, típico do policial e, aparentemente, contrário aos princípios surrealistas:

**N'est-ce pas une honte de présenter sous un jour intellectuellement séduisant un type de policier, toujours de policier, de doter le monde d'une méthode policière? Crachons, en passant, sur Edgar Poe.** (Breton 81)

É curioso que, depois da última frase citada, Breton ponha em nota a tradução para francês da nota, em inglês, evidentemente, colocada por Poe ao conto "The Mystery of Mary Roget" (Poe 151), onde este explica os elementos de que se serviu para a elaboração da trama. A explícita rejeição do método de Poe não contraria o fascínio que ele exerceu, devido aos múltiplos ingredientes semelhantes usados por um e outros, mesmo se se parte de postulados diversos e se se pretende atingir fins opostos. Não deixa de ser interessante fazer uma correlação entre a célebre frase de Breton que define o acto surrealista mais simples, "L'acte

surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule". (Breton 78), e os princípios subjacentes ao conto "The Murders in the Rue Morgue" (Poe 126-50), onde um orangotango mata duas senhoras, num acto gratuito, não motivado e imprevisível, escapando, por isso, à dedução policial. Aliás, este conto inicia-se por considerações várias sobre o raciocínio analítico, subjacente a muitos jogos, como o xadrez e o whist, transpondo as regras desses jogos para o discurso do narrador que acaba por chegar à descoberta do enigma por deduções lógicas que não andam longe das usadas pelos bons jogadores. A gratuidade do duplo homicídio perpetrado pelo orangotango não se afasta em essência das experiências do cadáver esquisito e dos diálogos automáticos que caracterizaram os primórdios do surrealismo. Claro que estes procuravam o ditado do pensamento e o funcionamento do inconsciente e Poe não reflecte o mesmo tipo de preocupações. No entanto, a ausência de lógica, a sensação de estranheza e, até, de *nonsense*, não deixam de ser perturbadoramente semelhantes.

E a verdade é que Cesariny, como dissemos, não resiste a dedicar-lhe um poema e a transfigurar algumas das suas personagens (Marinho 379-81), salientando-lhes os detalhes mais tétricos, mais terríveis ou mais desconcertantes. São cinco os contos evocados e são quatro as personagens que são expressamente nomeadas: Ligeia, do conto homónimo (Poe 590-600); Morella, também do conto do mesmo nome (Poe 601-04); Roderico, de "The Fall of the House of Usher" (Poe 207-20); Mentoni, de "The Assignation" (Poe 264-72). O conto "A Descent into the Maelström" (Poe 114-25) é convocado através da referência a Maelström e ao redemoinho mortífero de uma tempestade no mar.

No início do poema e antes de referir as personagens e o local citados, Cesariny recorre obsessivamente aos possessivos, que parecem definir o destinatário virtual através de uma série de atributos que facilmente reconhecemos como pertencentes às personagens a seguir explicitamente referidas. Os vários versos remetem para os contos citados, de modo indirecto, mas inequívoco.

Como não recordar o episódio da morte da criança em "The Assignation," quando lemos

**Minha criança grande escorregando pelos braços da mãe quando mil candelabros  
dardejando nas escadas dos palácios anunciavam um corpo delicado e quente  
(Vasconcelos 49)?**

Transcrevo a passagem de Poe para percebermos o tipo de transposição que ele efectua, num processo paródico que releva mais da evocação e da reminiscência do que da simples colagem:

**Like some huge and sable-feathered condor, we were slowly drifting down toward  
the Bridge of Sighs, when a thousand flambeaux flashing from the windows, and  
down the staircase of the Ducal Palace, turned all at once that deep gloom into a  
livid and preternatural day.**

**A child, slipping from the arms of its own mother, had fallen from an upper win-  
dow of the lofty structure into the deep and dim canal. (Poe 264-65)**

A apropriação das imagens, de que poderíamos multiplicar os exemplos, intensificada pelo uso do possessivo, legitima a leitura paralela, mesmo se percebemos que a "criança grande"

de que fala Cesariny não é exactamente a pequena criança que cai ao canal no conto do escritor americano, tal como a “minha caranguejola de diamante entre a vida e a morte a graça e a desgraça a verdade e o erro” (Vasconcelos 49) não corresponde *ipsis verbis* às hesitações do narrador perante a alternância inquietante e tétrica entre a morte e a vida de Lady Rowena, a segunda esposa do narrador em “Ligeia,” até que, depois de várias mortes e “resurreições,” ele se vê confrontado com o cadáver da primeira mulher, para sempre lembrada: “And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. “Here then, at least,” I shrieked aloud, “can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the Lady – of the Lady Ligeia!” (Poe 600).

A técnica narrativa de Poe, devedora sem dúvida do romance gótico e dos românticos, não deixa de aliar ingredientes facilmente reconhecidos como atraentes para os surrealistas. O facto de os contos serem normalmente narrados em primeira pessoa (todos os convocados por Cesariny o são) favorecem a estranheza, como é o caso do narrador de “The Fall of the House of Usher” quando recebe uma carta de um amigo que não via há anos ou a perplexidade de todos os outros narradores perante os factos que se vão desenhando perante os seus olhos. É também a primeira pessoa que facilita o artifício da focalização externa, tão conveniente quando se quer manter o enigma, tão legitimadora quando se quer sublinhar o incompreensível, deixando na sombra explicações racionais, factos que, sem qualquer sombra de dúvida, atrairão os surrealistas.

O uso do futuro simples na passagem que se sucede imediatamente ao salvamento da criança, em “The Assigination,” futuro que cede lugar a um *present perfect* (passado próximo) e a um passado definitivo, indica claramente o engodo de que o narrador, observador exterior, é vítima, acentuando essa sensação de desconhecido e inalcançável:

**No word spoke the deliverer. But the Marchesa! She will now receive her child – she will press it to her heart – she will cling to its little form, and smother it with caresses. Alas! *another’s* arms have taken it from the stranger – *another’s* arms have taken it away, and borne it afar off, unnoticed into the palace! (Poe 266)**

Os fins inesperados que, regra geral, os contos possuem, derivados também do tipo de narração e focalização, são mais um elemento que, sem dúvida, é do gosto surrealista, apesar de estes rejeitarem o policial ou o romance que se vale de construções coerentes e tentativas mais ou menos conscientes de imitação da realidade.

A ilusão de procura da verdade que poderá ser erradamente entendida como verdadeira, dado o excesso de pormenores existente, é, contudo, contrariada por uma posição teórica, firme e que, com certeza, agrada aos seguidores de Breton:

**He must be theory-mad beyond redemption who, in spite of these differences, shall still persist in attempting to reconcile the obstinate oils and waters of Poetry and Truth (Poe, *Essays* 76).**

Posições como a enunciada justificam as seguintes afirmações do início de “The Assigination”:

Once more thy form hath risen before me! – not – oh! not as thou art – in the cold valley and shadow – but as thou *shouldst be* – squandering away a life of magnificent meditation in that city of dim visions, thine own Venice – which is a star-beloved Elysium of the sea (...) yes! I repeat it – as thou *shouldst be*. There are surely other worlds than this – other thoughts than the thoughts of the multitude (...) (Poe, *Complete* 264)

E Cesariny fala em “meu Eliseu do mar” (Vasconcelos 50) e, na página seguinte repete: “Mas há, sim, outros mundos além deste, / outros pensamentos além dos pensamentos da multidão” (Vasconcelos 51) e sabe que a referência se reporta a outro texto e que o real só existe como construção, mas que esta deve ser elaborada sem uma falha, mesmo que na aparência surja como gratuita e automática.

Não se estranha que Poe, em “The Philosophy of Composition” (Poe, *Essays* 13-25), demonstre que o método utilizado, longe de ser casual, deriva de uma técnica superiormente construída, pesando-se cada pormenor e cada informação, de forma a criar o efeito pretendido no final:

**Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before any thing be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone of all points, tend to the development of the intention.** (Poe, *Essays* 13)

A poética subjacente a estas afirmações está presente em autores como Agatha Christie ou Robert Wilson, se quisermos citar um escritor mais recente. Em ambos, somos confrontados com fins inesperados e imprevisíveis que vão, até, contra o tácito convénio dos códigos narrativos, como é o caso de *The Murder of Roger Ackroyd* ou *Endless Night*, onde os narradores proferem, conscientemente, um discurso que constantemente foge à verdade, com o fito de encobrirem a própria culpa. Esta evidente ligação ao futuro romance policial não pode ser desprezada e não está tão longe da estética surrealista como poderia parecer à primeira vista. Há elementos afins, que vão desde a construção do enigma até à técnica inerente à descoberta.

Aliás, o gosto do horrível une também Poe e os surrealistas, mesmo se os propósitos são diferentes e se as consequências podem até ser opostas. O grotesco e o tétrico (disforme) que transparecem no poema de Cesariny em expressões como “meu malfadado e misterioso homem,” “porque Mentoni ainda ri, em traje de cerimónia, com a sua figura de sátiro” ou “as mãos brancas e nuas de firmes aranhas de prata” (Vasconcelos 49-51) vão encontrar eco, ou antes, os contos de Poe é que vão ser ecoados por Cesariny. É nítida em Poe a sedução pelo exótico, o sul da Europa (a Itália), tal como acontecia nos pré-românticos ou nos cultores do romance gótico, na crença (ingénua) de que nesses países se situam ambientes e circunstâncias mais propícias ao estranho e ao extraordinário. E Cesariny não resiste a começar o poema com os versos “Meu relógio soando de pés nus a quinta hora da noite italiana / minha cabeça de anéis dolorosos como jacintos pretos recém-colhidos” (Poe, *Complete* 49), apontando para o estereótipo escondido.

A circunscrição do lugar, a sua descrição detalhada determina o efeito pretendido para o incidente que deverá ocorrer. Poe alerta para a importância de especificar o lugar, de lhe

dar o realce necessário para o desenrolar da ação<sup>1</sup>, permitindo uma atenção mais centrada no efeito pretendido. E é nestes ambientes que o autor desenvolve os seus enredos eivados de decadência, luxo e morte; o ópio a que por várias vezes se faz referência ("I had become a bounded slave in the trammels of opium," exclama o narrador de "Ligeia," Poe, *Complete* 595); o luxo desmedido em que se movimentam as personagens; a excentricidade própria da decadência (que os dândis finisseculares levarão ao auge); a beleza mortífera, ambigualmente ligada ao horrendo (de que é exemplo o conto "The Assignment") e, evidentemente, a presença obsessiva da morte, muitas vezes, precedida de violência e assassinio. Porque a morte é uma constante e é uma morte estranha, assustadora, quase reversível, uma morte que se afasta do código.

E é essa morte, que se persegue em todos os contos, a que Cesariny apela, nas personagens e nos lugares que, explícita ou implicitamente, convoca, atraído pelo insólito, pelo absurdo, pela beleza arrepiante.

A insistência na beleza de Ligeia, Morella ou Lady Mentoni destina-se a sublinhar a excepcionalidade desses seres que escapam a um destino comum e que pertencem preferencialmente a mundos quase alternativos. Não será assim de estranhar que de Ligeia se diga que "She came and departed as a shadow" (Poe, *Complete* 590) e que Morella inspira mais terror do que amor:

**And then, hour after hour would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice – until, at length, its melody was tainted with terror, - and there fell a shadow upon my soul – and I grew pale. And shuddered inwardly at those too unearthly tones. And thus, joy suddenly faded into horror, and the most beautiful became the most hideous (Poe, *Complete* 601)**

A bela e jovem Marchesa Aphrodite, casada com o velho Mentoni, incarna o tópico da bela e do monstro. Só que no conto, o monstro não se transforma em belo e jovem e ela faz um pacto de morte com um desconhecido que o narrador encontra, tornando-se testemunha do que se vai passar. O encontro com o desconhecido (que ela, evidentemente, conhece) é uma espécie de desencontro ou de pacto falhado<sup>2</sup>, embora, na verdade, o encontro seja o da morte, provocado pelo mútuo envenenamento consentido. O velho Mentoni fica, aparentemente, na sombra, a sua existência é apenas pressentida, embora seja ele que Cesariny nomeia, como que significando a sua importância subterrânea, "the Satyr-like figure" que Cesariny expande, ao mesmo tempo que insinua a sua real importância:

**porque Mentoni ainda ri, em traje de cerimónia, com a sua figura de sátiro**

**porque não houve forma de passarmos adiante e uma terrível nuvem cor de chumbo enche de espantosa velocidade o espaço (Vasconcelos 51)**

<sup>1</sup> Cf. Poe (*Essays* 21): "but it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident: - it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place»

<sup>2</sup> Cf. Buescu (277): "entender o encontro como uma forma de desencontro ajuda-nos a perceber que os pactos importam também pela sua possibilidade de serem falhados, pela matriz deceptiva que justamente abrem, nem que seja como virtualidade.»

As capacidades extra-sensoriais que, regra geral, acompanham estas personagens concorrem para criar um universo instável, onde o interdito atinge máximos níveis de transgressão com a reversibilidade da morte e a migração das almas. No início do conto “Morella,” podemos ler

**Persuaded of this, I abandoned myself implicitly to the guidance of my wife, and entered with an unflinching heart into the intricacies of her studies. And then – then, when, poring over forbidden pages, I felt a forbidden spirit enkindling within me – would Morella place her cold hand upon my own, and rake up from the ashes of a dead philosophy some low, singular words, whose strange meaning burned themselves in upon my memory. (Poe, *Complete* 601).**

Nas últimas linhas há como que um renascimento aquando do baptismo da filha nascida com a morte da mãe (Morella), e, no momento em que o mesmo nome é dado à criança, ouve-se “I am here” (Poe, *Complete* 604). A presença incómoda só termina com a morte daquela, restabelecendo-se o equilíbrio ao separá-las na eternidade:

**But she died; and with my own hands I bore her to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first, in the charnel where I laid the second, Morella. (Poe, *Complete* 604).**

Semelhante é o terror que se instala em “The Fall of the House of Usher” ao desvendar progressivamente a relação entre os dois irmãos gémeos, relação que culmina com a morte violenta de ambos, depois de Lady Madeline ter sido enterrada e ter regressado num episódio digno de qualquer romance gótico:

**For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold – then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now finally death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he anticipated. (Poe, *Complete* 219)**

Aliás, a caracterização que é feita de Roderick aponta no sentido de uma desestruturação do indivíduo provocada pelo medo e pelo terror. Se compararmos a referência que lhe faz Cesariny (“os cabelos sedosos em torno da face, os olhos grandes, húmidos, luminosos, os lábios numa curva extremamente bela”, Vasconcelos 50) com a descrição de Poe, verificamos que, no conto, apesar da beleza, se nota a progressiva decadência e conseqüente modificação. A própria designação de “a cadaverousness of complexion” (Poe, *Complete* 210) completada com “an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid, but of a surpassing beautiful curve” e explicitada na referência inequívoca às transformações no cabelo, indiciadoras de envelhecimento e deterioração, “The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded,” dá o tom que prepara a tragédia final, indiciada pelo medo e pelo terror. A aparente harmonia presente na frase de Cesariny só pode ser lida ao contrário, isto é, só será completamente entendida se tivermos presente o hipertexto, condicionador do significado de estrutura profunda.

O mesmo se passa em relação aos quatro últimos versos do poema que se referem a Maels-tröm, lugar que Poe evoca no texto “The Descent into the Maelström”. Recordando o horror de um redemoinho no mar e a aventura por que passou o narrador e como se salvou, Poe não poupa as descrições mais horripilantes e as sensações mais fortes, ao ponto de pôr na

boca do narrador intradieгético a referência à alteração na cor do cabelo: "My hair, which had been raven black the day before, was as white as you see it now". (Poe, *Complete* 125).

O mesmo narrador termina o seu relato aludindo à descrença dos marinheiros, que não acreditam na sua mirabolante história, e dizendo "I told them my story – they did not believe it". (Poe, *Complete* 125), o que aponta para a discussão sobre a Verdade, que Poe levará a cabo em "The Poetic Principle". Não é, com certeza, por acaso que Cesariny coloca em itálico e entre aspas a frase "'Contei-lhes a minha história' – 'não quiseram acreditar-me!'" (Vasconcelos 50) depois da descrição de Roderico (Roderick Usher) e antes da paráfrase de uma passagem do conto "The Assignation," já atrás citada. Esta espécie de colagem retira o sentido inicial ao texto e insere-o num contexto novo que, contudo, não pode deixar de evocar o antigo. A ambiguidade, que se gera, cria possíveis leituras a vários níveis e com distintas intenções. Se é verdade que o leitor do poema pode ou não reconhecer os textos que são apenas evocados, carregando embora todos os sentidos primitivos, é também verdade que o processo a que Cesariny recorre se situa na linha ténue que separa a paródia imediatamente reconhecível, pelo menos para um leitor mais atento e que partilhe do mesmo código cultural, da colagem ou da enumeração mais ou menos gratuita, que estaria próxima da teorização da escrita automática ou da actualização de expressões que insistentemente se tornaram presentes e que foi preciso libertar.

Oscilando entre a atracção pelo imaginário de Poe, repleto de pequenos detalhes que agradam aos surrealistas, e a repulsa por um universo que aposta na dedução e na história logicamente construída, mesmo se essa construção obedece frequentemente a um cânone que se afasta do realista, Cesariny escreve um poema que retoma frases, personagens, situações, de contos do escritor americano, numa espécie de homenagem subversiva ou de paródia irónica.

Permitimo-nos relativizar a frase de Breton, no *Second Manifeste du Surréalisme*, "aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres". (Breton 80), porque sabemos que os textos dos surrealistas negam constantemente o carácter absoluto que se lhes poderá querer atribuir.

## BIBLIOGRAFIA

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Idées ; Gallimard, 1965.

Buescu, Helena E. *Emendar a morte – pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras, 2008.

Marinho, Maria de Fátima. *O surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Poe, Edgar A. *Complete Tales and Poems*. Ljubljana: Mladinska Knjiga, 1966.

---. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984.

Vasconcelos, Mário C. de *Pena capital*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.