

Artigo / Article

Alheamentos, desassossego, aniquilamento: leituras de Edgar Allan Poe e Bernardo Élis sob o viés do comparatismo

Alienation, restlessness, annihilation: readings on Edgar Allan Poe and Bernardo Élis within the framework of comparatism

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro 

Universidade Federal de Catalão, Goiás, Brasil

fabiana_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-8600-2765>

Recebido em: 16/09/2021 | Aprovado em: 06/04/2022

Resumo

O objetivo deste artigo é fazer uma leitura dos contos "Sombra" (1986 [1835]), de Edgar Allan Poe, e "O louco da sombra" (2005 [1944]), de Bernardo Élis, por meio de uma proposta comparatista, na qual áreas do conhecimento como Estudos Culturais, História, Ciências Sociais se encontram de forma a possibilitar um melhor engajamento do texto literário. Separadas por décadas e países diferentes, as narrativas se aproximam na medida em que levam seus leitores a questionamentos universais e atemporais, a saber: o medo, a indiferença e o aniquilamento. A conclusão aponta para o fato de que são as diferentes possibilidades de leitura do texto literário que fomentam estudos e perspectivas outras na área da Literatura Comparada.

Palavras-chave: Literatura Comparada • Estudos Culturais • Assombramentos • Edgar Allan Poe • Bernardo Élis

Abstract

This article aims to present readings on the short stories 'Shadow' (1986 [1835]), by Edgar Allan Poe, and 'O louco da sombra' (2005 [1944]), by Bernardo Élis, within the framework of comparatism, which promotes an interchange between fields of knowledge such as Cultural Studies, History, and Social Sciences in order to better engage with the literary text. Even though the narratives are

decades and countries apart, both narratives lead the reader to universal and timeless questions: fear, indifference, and annihilation. In conclusion, the different ways of reading the literary text promote other studies and perspectives in the field of Comparative Literature.

Keywords: Comparative Literature • Cultural Studies • Haunting • Edgar Allan Poe • Bernardo Élis

Breves notas introdutórias

Início este artigo com uma epígrafe utilizada por Sandra Nitrini (2015), em *Literatura Comparada*, pela oportuna metáfora que a autora retoma do “Frankenstein cultural”:

[...] não se deve montar um Frankenstein cultural, feito de pedaços tomados isoladamente a culturas quaisquer. Do mesmo modo, não se pode, por exemplo, fazer literatura comparada tomando (digamos) a função do dinheiro em Machado de Assis, em Dostoiévski e em Balzac, e efetuar um confronto puro e simples, pois seria produzir um Frankenstein crítico. É preciso tomar a obra de Machado como um todo e ver de que maneira o dinheiro funciona nela. Certamente funcionará de maneira diversa nas de Dostoiévski e Balzac, vistas também como totalidade em que ele se insere. Só a partir daí será possível proceder à comparação (NITRINI, 2015, p. 183).

Encontramo-nos diante de dois autores, Edgar Allan Poe (1809-1849) e Bernardo Élis (1915-1997), separados tanto temporariamente quanto geograficamente: Poe vivenciou o período de industrialização estadunidense, ao passo que Élis passou boa parte de sua vida no meio rural do estado de Goiás. No entanto, se há algo que possa aproximar os dois escritores (o que ainda não chancela o viés comparatista entre eles) é o fato de que ambos primam, em sua escrita, por retratar a alma humana dilacerada, esgarçada e oprimida, seja por fatores externos (econômicos, políticos), seja por questões de foro emocional próprias de pessoas perdidas em um suas loucuras internas, em seus medos não resolvidos e prontas a acionarem seus gatilhos rumo à autodestruição.

Embora temas como vícios, doenças e depressão transitassem tanto na vida pessoal quanto na escrita de Poe, levando-nos não em casos raros a cotejar sua produção como autobiográfica, há de se ter prudência ao fazermos tal consideração pois, do contrário, cairemos em certos simplismos e aforismos que poderiam mascarar uma escrita atemporal e que fala a todos nós. Também não nos ausentaremos de questionar a crítica quando esta compartimenta a obra de Élis em padrões rasos e puristas do tipo: escrita regional ou escrita rural. Talvez aqui resida um possível movimento que nos força a destruir o “fantasma” do Frankenstein, fantasma este que metaforicamente tende a generalizar as obras desses autores por conta de características pessoais: Poe, o escritor da loucura, e Élis, o escritor do regionalismo. Lembremos que Bernardo Élis não se escusa, em sua escrita, de manter contato com a questão social, “[...] neorrealista e praxista na sua filosofia literária, agnóstico no caracterizar a vida e a alma das suas personagens, comprazendo-se na exploração do grotesco e desumano [...]”, conforme pontua Gilberto Mendonça Teles (2007, p. 69-70).

LINHA D'ÁGUA

Pretendemos, então, um confronto inexato, imperfeito e complexo de dois autores separados por várias décadas, regiões e formações. Ressaltamos a inexatidão não como algo inacabado ou incompleto, mas sim como fuga às possibilidades de comparação que nos levariam ao “Frankenstein cultural”, o que também rechaçamos. Ademais, a começar pelo lexema “Literatura Comparada”, somos levados primeiramente a um notório paradoxo: comparar o quê?

Coaduno-me com a proposta de autores como Machado e Pageaux (1998) ao defenderem que não há um método comparatista a envergar a Literatura Comparada, mas sim um diálogo não apenas entre literaturas e culturas, mas formas de abordagens (não específicas) que possibilitam estabelecer relação entre determinados elementos investigativos. Embora estejamos diante de duas obras que guardam certas semelhanças, a começar pelo título: “Sombra” (1986), de Poe, e “O louco da sombra” (2005), de Élis, veremos ao longo deste artigo como certos elementos, por mim selecionados, como o medo e a loucura, funcionam em cada uma, para assim podermos aproximar Poe e Élis não exclusivamente por causa da intertextualidade, mas pelo fato de que ambos, através de uma escrita peculiar e contundente, podem levar seus leitores à constante busca por respostas a temas caros ao autoconhecimento da humanidade, bem como ao processo catártico que o texto literário nos possibilita.

1 Edgar Allan Poe e Bernardo Élis: por que o comparatismo?

Jeune (2011) observa que o ano de 1830 afirma o surgimento da Literatura Comparada, muito embora os séculos anteriores tenham experienciado trocas entre as literaturas nacionais. A partir do século XVIII, a França passa a ter contato com a produção literária inglesa e alemã através da obra *Tableau de la littérature au XVIII Siècle* (1841), fruto de um curso proferido em 1828 pelo autor Abel-François Villemain (1790-1890). Não especificamente tratando de Literatura Comparada, a obra de Villemain forneceu as bases do método comparatista, principalmente por ultrapassar as fronteiras francesas e estabelecer pontos de contato com outras produções (inglesa e alemã). Há de se pensar que ainda estamos no terreno do comparatismo puro, talvez até mesmo no terreno das influências, especialmente a influência francesa. No entanto, a partir do momento em que cada país se fecha em seu sistema linguístico próprio, a Literatura Comparada também assumirá feições mais precisas e rigorosas, “[...] definindo-se como o estudo das relações literárias e intelectuais internacionais. Será uma realidade no último quartel no século XIX” (JEUNE, 2011, p. 239).

Destaca-se que essa fase inicial em muito alimentou um salutar movimento de transversalidade que assegurou à Literatura Comparada certa amplitude e ainda aproximou a literatura de outras áreas do conhecimento. No entanto, o alvorecer do século XX reveste a Literatura Comparada de um certo caráter binário em que autores, obras e contexto se contrapunham de uma forma limitada, tendo como um dos resultados uma falaciosa dissociação entre texto e contexto (COUTINHO, 2011). Graças às novas correntes de pensamento que

surgem nas décadas de 60 e 70 do século XX (Estudos Culturais, Nova História, Desconstrução), os estudos de Literatura Comparada sofrem transformações, passando de um discurso coeso para um discurso plural:

O olhar que guiava o comparatismo anterior descentrou-se, passando a assumir explicitamente o seu *locus* de enunciação, e a aura do objeto estético foi posta em xeque, dando lugar a outros tipos de expressão estético-literárias até então excluídas. O eixo tradicional dos estudos comparatistas abriu espaço para outras vozes, vindas de locais até então não levados em conta e de grupos cuja produção era frequentemente considerada secundária ou pouco relevante. O resultado é que o esquema binário, que durante longo tempo prevalecera no seio do comparatismo, foi reavaliado, e seu caráter excludente frequentemente substituído por uma visão de natureza inclusiva, que vem buscando contemplar formas alternativas de expressão, reconhecendo suas diferenças (COUTINHO, 2011, p. 8).

Esse movimento possibilitou à crítica uma abordagem da obra literária que até então carecia de um olhar mais acurado às questões de ordem social e política, o que acaba por alimentar a própria dinâmica da Literatura Comparada ao permitir à esta discutir tanto as realidades sociais quanto a natureza da própria literatura. Mais ainda: tal movimento arregimenta vozes que até então não podiam se expressar e aproxima ainda mais o comparatismo às discussões de identidade cultural e nacional (COUTINHO, 2011).

Especificamente nos países colonizados, que durante longo período tiveram o modelo eurocêntrico como referência cultural, vemos que os estudos comparatistas deram novo vigor às Literaturas Nacionais, principalmente àquelas que cotejam os discursos das periferias, das margens e da cultura local, além de possibilitarem uma premente revisão do cânone literário. Se inicialmente a Literatura Comparada apenas ratificava o discurso de dependência cultural, em seu segundo momento ela muda seu foco e hoje se faz mais atuante, mais reflexiva e engajada nos estudos latino-americanos (COUTINHO, 2011).

Nota-se que não apenas as produções contemporâneas revelam autores e autoras antes silenciados, mas o olhar do teórico torna-se menos obliterado e mais contextualizado e plural, ou seja, sem abandonar a *práxis* teórica, o pesquisador encontra caminhos nos quais passa a agregar à sua agenda uma releitura do objeto literário mais humana, não mais abordada pelo vetor exclusivamente estético, conseqüentemente mais concatenada às questões extratexto: “problemas como o das relações entre uma tradição local e outra importada, das implicações políticas de trocas culturais, da necessidade de revisão do cânone literário e dos critérios de periodização” (COUTINHO, 2011, p. 10).

Isso posto, podemos deslindar alguns vetores que responderiam à questão desta seção: por que o comparatismo entre Élis e Poe? Uma resposta pragmática nos mostra que há textos de Bernardo Élis, considerado por Gilberto Mendonça Teles (2007) uma espécie de Poe rústico e terrível, que trazem certa intertextualidade com narrativas de Poe, como entre os contos “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (ÉLIS, 2005 [1944]) e “A queda da casa de Usher” (POE, 1986), nos quais a decadência espacial pode ser lida como a própria decadência de pessoas

arrebatadas por seus medos e tensões internas. No entanto, busco uma resposta que abarque a dinâmica do comparatismo proposta neste trabalho, de modo que ao deslocarmos e aproximarmos diferentes textos literários, produzidos por diferentes autores e ainda atravessados por vieses culturais outros, possamos talvez compreender a Literatura como “função específica do espírito humano” (PICHOS; ROUSSEAU, 2011, p. 233).

Outrossim, vemo-nos diante de dois escritores que trazem em suas narrativas, não com pouca frequência, uma temática muito próxima, a saber: o terror atávico e o medo sempre à espreita imiscuídos a cenários decrépitos capazes de aproximarem o leitor do desconforto físico e moral de personagens desumanizadas e alienadas. Tal foi atestado por dois autores que resenharam sobre a escrita de Poe e Élis, respectivamente Charles Baudelaire (1986) e Luiz Gonzaga Marchezan (2005). Observa Baudelaire (1986, p. 52) que em Poe as paisagens que servem por vezes de fundo são pálidas como fantasmas e que, por exemplo, as nuvens e árvores “[...] se assemelham a seus estranhos personagens, agitadas, como eles, por um calafrio sobrenatural e galvânico”; ao passo que Marchezan (2005, p. XI) atesta que o texto de Bernardo Élis entrelaça situações “[...] que envolvem a natureza humana com a natural e a animal num único corpo, o do homem desumanizado, alienado, louco, feroz”.

De forma a adensar a resposta à pergunta: por que o comparatismo entre Poe e Élis, a seguir proponho uma leitura dos contos “Sombra” e “O louco da sombra” para, após, comprovarmos que o contato entre obras e autores que se estabelece além das fronteiras geográficas e que ainda nos possibilita traçar outras leituras (psicossociais, políticas, econômicas), pode nos fornecer um olhar crítico que ultrapassa o purismo comparatista, ou conforme observa Jeune (2011, p. 241): “Enquanto a literatura comparada tece uma espécie de teia de aranha entre os autores de diversas literaturas, a complexa rede de interconexões literárias, a literatura geral, utilizando as aquisições da literatura comparada, as ultrapassa.”

2 Edgar Allan Poe e Bernardo Élis: sombras, medo e a aviltante realidade de pessoas angustiadas

Publicado pela primeira vez em 1835, o conto “Sombra”, de Edgar Allan Poe, assevera um tipo muito específico de produção literária, a literatura fantástica, que se dissemina entre os séculos XVIII e XIX enredando temas como medo, horror, morte, situações inauditas e insólitas, estranhamento, pavor: “É no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo que mora em nós e nos comanda” (CALVINO, 2004, p. 9).

A despeito da literatura fantástica, podemos aventar (ainda que em linhas gerais) que nela a realidade extraficcional é questionada pela instauração de elementos insólitos, irrealis e fantasiosos. Para alguns críticos, o romance gótico tradicional, gestado no século XVIII com a publicação de *O castelo de Otranto* (1996 [1764]), daria início a esse tipo de narrativa em que

LINHA D'ÁGUA

realidade e devaneio imiscuem-se produzindo incertezas tanto para personagens quanto para o leitor. Se no século XVIII esse tipo de produção pautava-se por temas excessivamente espectrais (monstros, fantasmas, castelos assombrados, profecias, maldições), no século posterior os temas refinam-se e ganham um tom mais subjetivo, “[...] passando gradativamente pela reflexão filosófica, pela análise naturalista de obsessões mórbidas e da loucura, ganhando feições mais modernas nos moldes kafkianos [...]” (BATALHA, 2011, p. 10). Antes de Kafka, no entanto, coube a Poe inaugurar esse outro tipo de fantástico, “[...] o fantástico obtido com os mínimos meios, todo mental, psicológico” (CALVINO, 2004, p. 279).

Indubitavelmente, não entraremos na seara que poderia nos levar a uma abordagem do romance psicológico, um tipo específico de produção narratológica. No entanto, não nos eximimos de destacar o quanto a produção contendo elementos irreais fomentou importantes tratados psicanalíticos como “O mito de Édipo”, produzido a partir das leituras freudianas da obra *Édipo Rei* (1998); e “O Estranho” (2019), elaborado a partir das leituras de Sigmund Freud do conto “O homem da areia”, de E. T. Hoffmann (1816). Avulta-se que manifestações de ocorrências insólitas ou não condizentes com a realidade empírica cumprem seu papel na vertente da literatura fantástica, ou seja, a irrupção de algo estranho em uma narrativa literária é o recurso utilizado nas obras que elegem o fantástico como tema. Não podemos contrapor nem equalizar a crítica literária fantástica à abordagem freudiana até porque a psicanálise não é uma prática literária. A crítica literária interpreta o *corpus* linguístico, ao passo que a psicanálise açambarca o *corpus* epistemológico, embora isso não impeça que elas se retroalimentem. Conforme expressa Souza (2003, p. 186) “há vários fatores pelos quais a psicanálise associou-se à literatura e esta, por sua vez, apropriou-se das descobertas realizadas pelos psicanalistas. Sobretudo porque a psicanálise, cumpre repetir, é uma experiência que se constrói unicamente pela linguagem”. Podemos, ainda, acrescentar ao preposto por Souza (2003) que a literatura seria uma das linguagens ou uma das referências usadas pela psicanálise para falar de nossa alma, de nossos medos e temores, conforme atestaremos no conto “Sombra”.

O primeiro parágrafo do conto já nos possibilita antevermos uma imersão no ambiente sobrenatural quando o narrador-protagonista Óinos, antes de falecer, deixa o seguinte relato:

Vós que me ledes por certo estais ainda entre os vivos; mas eu que escrevo terei partido há muito para a região das sombras. Porque de fato estranhas coisas acontecerão, e coisas secretas serão conhecidas, e muitos séculos passarão antes que estas memórias caiam sob vistas humanas. E, ao serem lidas, alguém haverá que nelas não acredite, alguém que delas duvide e, contudo, uns poucos encontrarão muito motivo de reflexão nos caracteres aqui gravados com estiletos de ferro. (POE, 1986, p. 383).

Desde os povos primitivos, a sombra é considerada a alma de uma pessoa. Algumas civilizações antigas (como a egípcia) acreditavam que, ao morrer, a sombra de uma pessoa abandonava o túmulo e seguia o pássaro das almas. Jung, de outra feita, defende ser a sombra as trevas do inconsciente pessoal (LURKER, 2003). Importante destacar que o próprio Poe utilizara um termo que metaforizava as zonas intersticiais presentes tanto em sua escrita quanto

em sua vida. Essas zonas, que se contrastavam entre sonho e realidade, ilusão e razão, tinham como alcunha “*shadows of shadows*” (sombras das sombras), o que vai ao encontro das zonas intersticiais também presentes no conto “Sombra”, uma vez que Oinos passeia entre o terreno da morte e da vida.

Cabe ressaltar um recurso muito utilizado por Poe e que ratifica a instauração de algo insólito: a presença de um narrador-personagem que guia o leitor de forma tão mordaz e terrífica quanto o próprio evento em si. Em “Sombra”, temos o procedimento epistolar de enunciação amplamente utilizado pelo romance setecentista, reutilizado e potencializado pela escrita fantástica (CESERANI, 2006). Tal recurso não apenas reforça a ambientação insólita, como pode suscitar no leitor os mecanismos de surpresa, medo e desorientação – mecanismos estes muito presentes e trabalhados na narrativa gótica tradicional.

Conforme avançamos a leitura do conto, vemos que a incômoda sensação de medo e horror se intensifica. O narrador-personagem, Oinos, relata que 794 “[...] tinha sido um ano de terror e de sentimentos mais intensos que o terror, para os quais não existe nome na Terra” (POE, 1986, p. 383) por causa da Peste que se abatera no nosso planeta. Após o relato, Oinos passa a descrever a posição atual em que se encontrava, quando estava reunido certa noite com mais seis amigos em torno de garrafas de vinho, em ambiente lúgubre e sombrio:

Havia em torno de nós e dentro de nós coisas das quais não me é possível dar conta, coisas materiais e espirituais: atmosfera pesada, sensação de sufocamento, ansiedade; e, sobretudo, aquele terrível estado de existência que as pessoas nervosas experimentam quando os sentidos estão vivos e despertos, e as faculdades do pensamento jazem adormecidas. Um peso mortal nos acabrunhava. Oprimia nossos ombros, os móveis da sala, os copos em que bebíamos. E todas se sentiam oprimidas e prostradas, todas as coisas exceto as chamas das sete lâmpadas de ferro que iluminavam nossa orgia. Elevando-se em filetes finos de luz, assim que permaneciam, ardendo, pálidas e imotas. E no espelho que seu fulgor formava sobre a redonda mesa de ébano a que estávamos sentados, cada um de nós, ali reunidos, contemplava o palor de seu próprio rosto e o brilho inquieto nos olhos abatidos de seus companheiros. (POE, 1986, p. 383-384).

Oinos pontua, no entanto, que entre vinhos, orgia, música e risadas, o amigo Zoilo não tomava parte da algazarra dos rapazes posto que estava morto. Na sequência, os rapazes emudecem-se ao verem uma estranha sombra que não era de um conhecido “[...] nem de homem, nem de deus, de deus da Grécia, de deus da Caldeia, de deus egípcio” (POE, 1986, p. 384). Parada, muda e imóvel, a sombra repousava aos pés do corpo de Zoilo para levá-lo ao mundo dos mortos, prenunciando o mesmo fim para os amigos:

Nós, porém, os sete ali reunidos, tendo avistado a sombra no momento em que se destacava dentre os reposteiros, não ousávamos olhá-la fixamente, mas baixávamos os olhos e fixávamos sem desvio as profundezas do espelho de ébano. E afinal, eu, Oinos, pronunciando algumas palavras em voz baixa, indaguei da sombra seu nome e lugar de nascimento. E a sombra respondeu: "Eu sou a SOMBRA e minha morada está perto das catacumbas de Ptolemais, junto daquelas sombrias planícies infernais que orlam o sujo canal de Caronte".

E então, todos sete, erguemo-nos, cheios de horror, de nossos assentos, trêmulos, enregelados, espavoridos, porque o tom da voz da sombra não era de um só ser, mas de uma multidão de seres e, variando suas inflexões, de sílaba para sílaba, vibrava aos nossos ouvidos confusamente, como se fossem as entonações familiares e bem lembradas dos muitos milhares de amigos que a morte ceifara. (POE, 1986, p. 384, grifos do autor).

O excerto acima (como o conto em geral) semiotiza o medo e terror de pessoas que se encontram com a “sombra”, lida, nas entrelinhas, como a morte. O conto explicita que a Peste ceifara a vida das pessoas e que as que ainda se encontravam vivas, em breve teriam seu derradeiro encontro, tal como os sete amigos.

Destarte, a morte, tema presente na produção de Poe, projeta-se na escrita do autor como experiência traumática na vida de uma pessoa que desde muito cedo sofrera perdas irreparáveis: a mãe morta em um quarto de pensão em condições miseráveis; a primeira mulher que Poe amara de forma platônica se mata; Virgínia, a esposa morta por problemas de saúde; quando por fim o próprio Poe morre aos 41 anos após anos perseguindo a ideia de que somente a morte o levaria de volta aos braços daquela que ele amara verdadeiramente: Virgínia.

Nascido em Boston, no ano de 1809, Poe teve uma infância problemática e uma juventude entregue a vícios, álcool, doenças, melancolia. Para muitos críticos, inclusive, a produção de Poe seria uma espécie de produção autobiográfica, matizada por profundos problemas psicoemocionais, na qual determinados personagens criados pelo autor poderiam mimetizar pessoas reais que foram importantes em sua vida. Araújo utiliza o termo “biobibliográfica” (2002, p. 15) ao defender que pesquisar a obra de Poe requer uma pesquisa pelos meandros da vida do poeta. Aliado a isso, o próprio ambiente social viria a influenciar sobremaneira a escrita de um artista que vivenciou um momento cronológico de mudanças sociais e políticas de extrema complexidade: as primeiras décadas do século XIX.

Em 1760, a Inglaterra inicia a transição do processo manufatureiro para o industrial em larga escala. Não tardou para que esse processo se capilarizasse para outros países da Europa e Estados Unidos. Obviamente que mudanças nas esferas social e política acompanhariam o *zeitgeist*, e aqui pontuamos o nascimento de uma nova classe social: a burguesia. Para alguns críticos (GRAY, 2009), Poe retoma em sua produção questões filosóficas que vão além de questões pessoais, ao criticar as instituições burguesas norte-americanas e nelas depositar desconfiança quanto à real execução da democracia. Lembremos que Edgar Allan Poe vivera os arroubos da estética romântica, imbuída de sentimentos decadentes e pessimistas. Dessa feita, podemos fazer uma leitura do conto “Sombra” pelas vias do total aniquilamento e da morte simbólica de uma sociedade atropelada pelos desmandos do capital: “O indivíduo, sofrendo pressões por todo lado, começava a tomar atitudes que contrariavam a razão da sociedade, o corpo social, na analogia funcionalista de sociedade/corpo humano de vertente spenceriana” (ARAÚJO, 2002, p. 88).

Embora tenhamos sublinhado aspectos psicoemocionais presentes no conto “Sombra”, não podemos condensar nossas leituras relacionando-as, unicamente, aos tormentos da alma

pois obliteraria leituras outras tão importantes quanto, e que muito nos falam a respeito do contexto social capturado pelos artistas do romantismo. A estética decadente, para além de uma postura de autores como Baudelaire, Byron e Poe, questionava o *status quo* do período, em que o processo de industrialização alijava os desfavorecidos e não pertencentes à elite do capital, presos e escravizados ao incipiente sistema liberal.

Poe maneja com muita perspicácia a atuação do narrador no conto “Sombra”. Diretamente da Antiguidade, esse narrador faz uma espécie de previsão para supostos leitores do futuro ao alertar que o tom da voz não era apenas de uma sombra, “mas de uma multidão de seres e, variando nas suas inflexões, de sílaba para sílaba, vibrava aos nossos ouvidos confusamente, como se fossem as entonações familiares e bem lembradas dos muitos milhares de amigos que a morte ceifara” (POE, 1986, p. 384-385), ratificando, por fim o próprio subtítulo do conto: parábola. A construção alegórica, portanto, pode nos fazer pensar a respeito da “multidão de seres” excluídos e silenciados devido ao sistema econômico opressor que germinava nos Estados Unidos.

Assim, ao destacarmos aspectos sociais presentes no conto “Sombra”, podemos nos aproximar de leituras do conto de Bernardo Élis, o que nos permitirá abandonarmos o “Frankenstein cultural” e nos possibilitará atestar que autores tão distantes tocaram em questões de suma importância conforme vemos em “O louco da sombra.”

Sobre a produção de Bernardo Élis, Luiz Gonzaga Marchezan (2005) aponta que as personagens se mostram alheadas de si, uma vez que pertencem à esfera dos que dominam e detêm o poder – sempre nas mãos dos coronéis. Nas narrativas de Élis, os “coronéis” do latifúndio detêm o poder de forma a hiperbolizar e exagerar a desumanização do homem comum, “[...] aniquilado, animalizado, monstruoso. [...] O insólito, o grotesco, apontam-nos uma deformação significativa – a degradação física e espiritual do homem – com a finalidade de representar a degradação de um tempo vivido nos ermos e gerais” (MARCHEZAN, 2005, p. XVIII).

Guardadas as devidas especificidades, a sociedade rural retratada na produção de Élis opera a organicidade da sociedade estadunidense de Poe: nesta, os avanços do liberalismo rechaçava os que não se adequavam aos desmandos do capital; ao passo que no meio rural de Élis, a sociedade sertanista excluía os que não seguiam os desmandos do coronel – desde aqueles que estavam sob sua proteção familiar (esposa e filhos), passando por seus funcionários, até chegar ao corpo administrativo do pequeno povoado, e aqui pontuamos o coronelismo como um fenômeno relacionado à nossa estrutura agrária, que dava aos senhores de terra o título de coronéis pelo fato de exercerem o poder privado de forma compromissada com o poder público, deste tirando proveito e benefícios próprios (LEAL, 2012).

Fica muito explícito, na produção de Bernardo Élis, o quanto a sociedade é conduzida pelo poder do coronel, cabendo aos “insurgentes” a miséria, fome, exclusão total, escárnio, humilhação. Cansadas e alheadas, as personagens se entregavam ao acaso e ao imprevisto,

ratificando assim a “cartilha” do coronel: os que não o seguiam teriam um destino cruel e aviltante. Vale ressaltar que Bernardo Élis assumiu deliberadamente uma postura engajada e questionadora a respeito dos problemas do campo brasileiro. Em “O louco da sombra” é Luís, filho do fazendeiro Carlos, quem experiencia a autoridade do coronel. Impedido pelo pai de se casar com sua prima, Luís enlouquece e passa a vagar pela noite, amedrontando visitantes e forasteiros com sua sombra.

O conto “O louco da sombra” faz parte da coletânea *Ermos e Gerais*, publicada inicialmente em 1944. Composto por 19 contos e uma novela, o livro apresenta histórias que seguem a oralidade popular, em que um narrador abre e fecha os enredos (concentrados em uma única ação dramática). São histórias simples, compostas por frases curtas, diretas e em sua maioria marcadas pela linguagem regional. Aliado a isso temos a força da natureza, a composição dos cenários, o espaço ermo e sempre amedrontador, possibilitando assim importantes questionamentos sociais e injustiças já por demais arraigadas e naturalizadas, bem como constituindo uma espécie de regionalismo que “[...] se traduz ora trágico, ora cômico, ora quase fantástico; que migra do sublime presente na natureza dos ermos e gerais para a revelação do grotesco na alma subterrânea do homem que habita esses lugares” (MARCHEZAN, 2005, p. XI).

Chama-nos atenção, nas primeiras linhas do conto, o traço da morbidez (muito presente na escrita de Bernardo Élis) que atravessa a narrativa e ainda permite inserir o leitor em uma história permeada por emaranhados e nós, aproximando-o não apenas do ermo do local, mas quase mimetizando os próprios emaranhados da mente humana conforme podemos atestar:

Aquilo era um vale do outro mundo. À proporção que fomos entrando nele, o sol pegou a escurecer-se e a fumaça a adensar-se. As árvores perderam as cores e a gente só via seus vultos pesados, hirtos, sob a luz avermelhada de um calor sufocante (ÉLIS, 2005, p. 143).

Longe de mero recurso estilístico, a escrita de Bernardo Élis consegue, através de plasticidade marcada e impactante, fazer com que os problemas sociais e econômicos das pessoas reverberem assim como a paisagem: castigada e açoitada. O conto “O louco da sombra” promove tal movimento, ou seja, conforme o leitor dá continuidade à leitura, a paisagem vai se tornando mórbida e densa assim como o estado de alma das personagens:

Um passarinho mudo, apagado, espalmou-se no ar parado, como uma pintura de jarra chinesa. Mais adiante uma sucupira abria sua copa roxa, que era antes um grito aflitivo, no ambiente sonambulesco. E a fumaça asfixiava a vista, matava-a ali perto da gente. Olhei para cima – um céu pardavasco de água suja, onde rolava um sol defunto de laranja podre.

Quando galguei o alto da serra, suspirei aliviado! A estrada corria numa planície estupidamente monótona, que se perdia de vista, numa mesmice deprimente de delírio.

Oh! região feia, essa das gerais areentas! (ÉLIS, 2005, p. 143-144).

O narrador-personagem, tendo ultrapassado a paisagem sinistra, encontra pouso na fazenda de seu Carlos, que antes de dormir pede ao viajante que não acenda luzes ou velas. O andarilho, antes de se deitar, relata ter avistado um vulto, como uma “sombra da sombra noturna” (ÉLIS, 2005, p. 144) e que dava grunhidos trágicos. O narrador, tomado pelo medo, tenta buscar na racionalidade explicações para o que pressentia: “Talvez fosse impressão, mas sentia vagando no ar a presença estranha de espíritos e maus presságios. Agora, por exemplo, parecia-me ver dois olhos que boiavam perto do chão, quase apagados, destilando uma luz terna de fogo-fátuo. Fugiam, voltavam, apagavam-se” (ÉLIS, 2005, p. 145).

Vale mencionar que a formação do escritor Bernardo Élis teve forte influência da contadora Rosa, funcionária da fazenda da família. Élis nasceu no ano de 1915, em Corumbá de Goiás. A cidade tinha poucos recursos e a energia elétrica ainda era muito incipiente. Em entrevistas, Élis sempre mencionava o nome de Rosa, que ao distrair as crianças com causos e histórias de assombrações, acabou por influenciar esse tipo de produção na vida do escritor: “As histórias de Rosa eram um mundo de assombrações. E eu vivia num mundo fantástico e maravilhoso de duendes, sacis, fantasmas etc. E passei muito medo. O medo foi um fator preponderante na minha existência. Talvez tenha concorrido para que eu me tornasse mais humano” (ÉLIS, *apud* ABDALA Jr., 1983, p. 6)¹. Também foi por meio da oralidade e das “contações” de Rosa, que Élis começa desde muito cedo a dar atenção à estrutura narrativa: “Eu não sabia ainda o que era uma estrutura narrativa, mas eu achava interessante como se montava uma história” (ÉLIS, *apud* ABDALA Jr., 1983, p. 4).

Tal pode ser destacado na forma com que Élis insere o elemento perturbador em seus contos, afinal o problema da realidade, de coisas que talvez sejam alucinações produzidas por nossas mentes, dependem não apenas de um pacto de credulidade entre leitor e personagens, mas também da forma com que o escritor maneja o irracional em sua narrativa. Élis, assim como Poe, introduz o medo e o terror em suas histórias levando o leitor à incerteza, muito embora o fato extraordinário possa ganhar explicações racionais, conforme atestamos no excerto, quando no auge do medo e pavor, o narrador resolve acender uma luz:

– Bem-aventurados os que podem acender uma vela.

Foi quando assomou à janela do quarto um vulto humano, alto. Tinha no rosto o cinismo paralisado das estátuas. Envolvia-lhe o rosto, sujando-o, a viçosa moita de capim de sua cabeleira e barba. Só os olhos viviam. Brillavam na cintilação vítrea dos alucinados.

Pulou a janela, olhou para mim um momento e em seguida fitou a sombra dele mesmo na parede. Arregalou, então, muito os olhos.

Seu rosto foi-se adoçando, como se por dentro dele se acendesse uma luz angelical. Mas, de repente, deu um grito atroz.

¹ Entrevista concedida por Bernardo Élis, em julho de 1982, em Goiânia, a Benjamin Abdala Jr.

Eu, que não gosto de graça com essas coisas, dei um tranco e o vulto, roncando, caiu de joelhos, gesticulando, querendo agarrar a sombra.

Seu Carlos, calmo, patriarcal, surgiu à porta, soprou a vela e levou nos braços o homem. (ÉLIS, 2005, p. 145-146).

Coube ao seu Carlos quebrar a crença de que algo estranho pudesse estar acontecendo. Entretanto, para além da irrupção de algo assombroso ou paranormal, o que fica é o questionamento profundo a respeito de pessoas em situação de vulnerabilidade emocional. Não o fato irreal em si, mas o drama e aflição de pessoas totalmente deslocadas e desacomodadas em um sistema que muito mais as excluía que as abarcava, fomentando, então, uma produção que “[...] migra do sublime presente na natureza dos ermos e gerais para a revelação do grotesco na alma subterrânea do homem que habita esses lugares” (MARCHEZAN, 2005, p. XI).

Curiosamente, é através de seu Carlos que o grotesco é introduzido no conto, quando o pai evidencia que seu filho é “doente”: “Ora, pedi que não acendesse a luz ontem! Aquele rapaz é doente e é por isso que não gosto de hospedar ninguém. Causa má impressão” (ÉLIS, 2005, p. 147), ao passo que a “loucura” de Luís advém de uma profunda tristeza causada no rapaz por ter sido impedido, pelo seu pai, de se casar com sua prima Margarida. Luís e a prima resolvem fugir. Na fuga, a moça adoece e vem a óbito. Nós, leitores, tomamos conhecimento disso quando o narrador do conto, ao deixar a casa de seu Carlos, consegue pouso em um rancho vizinho e lá fica sabendo de toda história: após a morte de Margarida, Luís entrou em uma espécie de surto psicótico e desde então conversa com as sombras.

São óbvios os elementos (culturais, geográficos, físicos) regionais presentes no conto “O louco da sombra” a começar pela descrição da paisagem. Todavia, eles não podem chancelar a obra de Élis em categorias como literatura regional, o que acaba por restringir uma produção que toca em profundas questões sociais e psicológicas, permeadas por engajamento ideológico e até mesmo comprometimento do autor na reforma social, esta sistematicamente reverberada em sua obra. Élis possuía uma postura deliberadamente engajada em questões sociopolíticas e buscava, através da arte, expressar muitos dos males que acometiam o interior do Brasil: “Procuro inovar sempre, para maior destaque dessa mensagem social” (ÉLIS, *apud* ABDALA Jr., 1983, p. 12).

Podemos, então, atestar a comprovação de nossa hipótese inicial: não é a época, não é o estilo literário, menos ainda a pura transposição intertextual de narrativas que colocam Edgar Allan Poe e Bernardo Élis em comparação. Poderíamos elencar vários motivos que aproximam Poe e Élis. Entretanto, selecionei um vetor capaz de encetar todos os argumentos: o poder que nos alija de nós e dos outros, afinal

Talvez a fome do poder seja uma forma de fugir à solidão. [...] Entendo que a solidão é o estado natural de todos os seres, solidão mais profunda quanto menos racional é o solitário; mas também acho que tal sentimento é um equívoco. De certo modo, o próximo é sempre um instrumento que nos priva da solidão – o único instrumento. (ÉLIS, 2000, p. 176).

Por fim, os dois autores conseguiram questionar o poder incrustado em suas sociedades (estadunidense e goiana) de forma a nos fazer pensar e refletir. Através da reflexão, da crítica tenaz feita às suas sociedades e do cuidado com questões humanas, tanto Poe quanto Élis nos levam à desconstrução do “Frankenstein cultural.”

Considerações finais

Vimos, ao longo da tessitura deste trabalho, que demarcar a Literatura Comparada de forma precisa e objetiva torna-se tarefa árdua. Ademais, se concordamos que o comparatismo busca exatamente diferentes possibilidades de leitura do texto literário, bem como o cruzamento entre o texto literário e outras áreas do conhecimento humano, não podemos delimitá-lo em um campo específico de atuação.

De outra feita, aproprio-me da fala de Benedetto Croce (2011, p.70) quando este defende que a resposta para o que seria Literatura Comparada deve descartar o puro método comparativo. Conforme visto neste trabalho, a Literatura Comparada aproxima ideias e temas literários, “e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas” (CROCE, 2011, p. 71).

Através da leitura de narrativas produzidas por Edgar Allan Poe e Bernardo Élis, vimos que a organicidade da Literatura Comparada talvez não esteja no fato de delimitarmos as diferenças e colocá-las em termos comparatistas, mas sim integrá-las, movê-las em diversas projeções culturais, sociais e temporais. Tanto em Élis quanto em Poe, atestamos que seus textos apresentam temáticas parecidas, mas a maneira como cada um a maneja segue sua época, sua sociedade, seus substratos culturais.

Curiosamente, foi pelas vias do confronto inexato, que aproximamos autores comprometidos com um projeto literário voltado para a essência humana, acima e além das possíveis “caixas” a eles atribuídas: escritor regionalista ou periférico, no caso de Élis e escritor da loucura e da obsessão, no caso de Poe. Cabe a nós, pesquisadores, fomentarmos estudos que não deixem de ressaltar a inteireza de cada realidade cultural, afinal a Literatura Comparada “contribui para dissipar o clima de incompreensão e desentendimento entre os povos. Elimina os mal-entendidos. Adquire uma função política dando à palavra seu sentido mais nobre a mais generoso” (JEUNE, 2011, p. 253, grifo do autor).

Referências

- ABDALA Jr., B. *Bernardo Élis: seleção de textos, notas, estudos bibliográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1983. (Literatura Comentada).
- ARAÚJO, R. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- BATALHA, M. C. (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

LINHA D'ÁGUA

BAUDELAIRE, C. O homem e a obra. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p. 47-52.

CALVINO, I. Introdução In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX : o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-17.

CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COUTINHO, E. F. Notas à 2ª edição. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 7-13.

CROCE, B. A “Literatura Comparada”. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 70-74.

ÉLIS, B. O louco da sombra. In: ÉLIS, Bernardo. *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 143-150.

ÉLIS, B. O caso inexplicável da orelha de Lolô. *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. 175-190.

ÉLIS, B. *A vida são as sobras: autobiografia*. Goiania: Kelps, 2000.

FREUD, S. *O infamiliar e outros escritos*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GRAY, R. *A History of American Literature*. Blackwell Publishing: Malden, 2009.

JEUNE, S. Literatura geral e literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 234-256.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto*. O município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LURKER, M. *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.-H. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARCHEZAN, L. G. Introdução. In: ÉLIS, B. *Ermos e Gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. IX-XXIX.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. História, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SOUZA, A. de O. Crítica psicanalítica. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 185-196.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. Para uma definição da Literatura Comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 230-233.

POE, E. A. Sombra. In: POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p. 383-385.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

TELES, G. M. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

VILLEMMAIN, A. F. *Cours de littérature française: tableau de la littérature au XVIIIe siècle*. Paris: Didier, 1841.

WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.