

**ENTRE A RAZÃO E A IMAGINAÇÃO: ELEMENTOS DA ESTÉTICA GÓTICA EM
“O ESCARAVELHO DE OURO”, DE EDGAR ALLAN POE**

***BETWEEN REASON AND IMAGINATION: ELEMENTS OF GOTHIC AESTHETICS
IN “THE GOLD BUG”, BY EDGAR ALLAN POE***

Greicy Pinto Bellin
Mestre em Literatura Norte-Americana
Universidade Federal do Paraná
(grebellin@yahoo.com.br)

RESUMO: O presente artigo tem por finalidade analisar e discutir a presença de elementos da estética gótica no conto “O escaravelho de ouro”, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Ao longo da análise, será possível perceber que tais elementos estão presentes no que diz respeito à caracterização dos personagens e do espaço da narrativa, assim como na problematização dos limites entre a razão, o insólito e o sobrenatural. Para realizar tal discussão, será necessário considerar o lugar de Poe dentro dos estudos literários, bem como sua inserção na literatura de seu tempo e as características de uma estética que se convencionou chamar de gótica. Também se faz relevante problematizar a classificação de “O escaravelho de ouro” como “narrativa policial”, uma vez que ela contém, conforme iremos analisar, uma série de elementos tributários de uma tradição gótica, que são transfigurados e reinterpretados por Poe.

Palavras-chave: Estética gótica; Narrativa policial; Razão; Insólito; Sobrenatural

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze and discuss the presence of elements of gothic aesthetics in the short story “The gold bug”, written by Edgar Allan Poe. Throughout the analysis, it will be possible to notice that such elements are present, not only concerning for the characters’ portray and the narrative space, but also in the scale of a problem, regarding the limits among the reason, the unusual, and the supernatural. In order to perform this kind of discussion, it will be necessary to consider: Poe’s place within literary studies, his insertion in the literature of his time and the features of a type of aesthetics, which it is conventionally called Gothic. It will be also relevant to problematize the classification of “The gold bug” as a “detective story”, since it contains, according to what it will be carried out, a series of elements that, in spite of depending on the gothic tradition, are transfigured and reinterpreted by Poe.

Key-words: Gothic aesthetics; Detective story; Reason; Unusual; Supernatural

Introdução

O objetivo deste artigo é analisar e discutir a presença de elementos da estética gótica no conto “O escaravelho de ouro”, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), principalmente no que diz respeito ao espaço da narrativa, à caracterização dos personagens e ao desenvolvimento de um raciocínio analítico e dedutivo, encontrado sobremaneira nas histórias de detetives. Pretende-se, desta forma, mostrar que a narrativa incorpora elementos da razão e da imaginação, o que permite que se problematize sua simples classificação como “narrativa de terror” ou como “policial”, nos termos propostos pelo tradutor Oscar Mendes.

“O escaravelho de ouro” foi publicado em 1843, no **Dollar Newspaper**, vindo, mais tarde, a fazer parte do volume intitulado **Histórias extraordinárias (Tales of grotesque and arabesque)**. O título deste volume aponta para duas tendências aparentemente conflitantes dentro da obra de Poe: a tendência “raciocinante” ou detetivesca, representada pela trilogia “A carta roubada”, “O mistério de Marie Roget” e “Os crimes da rua Morgue”, todos protagonizados pelo detetive Auguste Dupin, e a tendência imaginativa, representada pelos contos “A queda da casa de Usher”, “O gato preto” e “Berenice”. Conforme analisaremos no presente artigo, “O escaravelho de ouro” apresenta elementos de ambas as tendências, sendo marcante a presença de características da estética gótica, tais como a figuração de um espaço selvagem e misterioso e a excentricidade do personagem principal, que oscila entre os excessos imaginativos e a racionalização do sobrenatural. Esta mistura é um aspecto marcante da obra poeana, o que mostra a preocupação do autor com a racionalidade e, ao mesmo tempo, com a representação dos excessos e dos desvios da mente humana.

Para o desenvolvimento deste artigo, faz-se necessário refletir sobre o lugar de Poe não só no contexto literário de sua época mas também nos estudos literários como um todo, compreendendo como sua obra se insere dentro da estética gótica. Tal discussão oferecerá subsídios relevantes para a análise e a interpretação de “O escaravelho de ouro”, narrativa na qual o autor problematiza os limites da razão em relação ao imaginário, ao insólito e ao sobrenatural.

Edgar Allan Poe, o Romantismo norte-americano e a estética gótica

Edgar Allan Poe foi poeta, ficcionista, crítico literário e editor. Sua figura até hoje é alvo de inúmeros debates no campo dos estudos literários, seja pelo seu consciente e preciso trabalho com a linguagem, ou por ter ajudado a difundir o estereótipo do poeta maldito, que influenciou vários poetas de gerações posteriores ao Romantismo.

Como escritor, Poe é um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas. Seus contos de terror, tais como “A queda da casa de Usher”, “O gato preto” e “O coração denunciador”, só para citar alguns, mergulham fundo na psique humana e provocam estados de tensão violenta, características que fizeram com que o autor fosse elevado à categoria de mestre do horror. Outros de

seus contos, tais como “Os crimes da Rua Morgue”, “A carta roubada” e “O mistério de Marie Roget”, figuram entre as primeiras obras reconhecidas como policiais, exercendo grande influência, no século XIX, sobre a obra de Arthur Conan Doyle, e no século XX, sobre os romances de Agatha Christie. Além das narrativas detetivescas e de mistério, Poe escreveu sátiras, contos de humor e de ficção científica, tais como “The Balloon Hoax”, no qual narra o aparecimento de novas tecnologias como os balões de ar quente. Ao mesmo tempo em que ajudou a lapidar uma tradição literária independente dos padrões ingleses, Poe mantinha-se preso a certos padrões literários europeus, em especial à vertente gótica do Romantismo inglês e à obra da escritora Ann Radcliffe. No entanto, Poe reinterpreta a estética gótica dentro de uma ótica própria, explorando a psicologia dos personagens e o que ele mesmo chamou de “terror da alma”: os estados alterados de consciência, as alucinações e excentricidades de homens isolados, que empreendem ruminações intelectuais no espaço de uma biblioteca, como o personagem Egeu no conto “Berenice”, ou que permanecem morbidamente atrelados a superstições irracionais, como Roderick Usher em “A queda da casa de Usher”.

A filiação a certos elementos da estética gótica rendeu ao autor uma posição excêntrica em relação ao fazer literário de sua época. De acordo com Robert Spiller, as opiniões sobre Poe na época romântica eram divergentes, mas preponderantemente negativas: “Tennyson o achava um gênio, e Emerson acreditava que ele era um homem da selva. Henry James pensava que o fascínio em relação à obra de Poe refletia um estado primitivo de consciência”. Paul Valéry, por sua vez, acreditava que Poe havia contribuído muito para a crítica literária com suas ideias vanguardistas (SPILLER, 1963, p. 321). Outros críticos acreditam que Poe era uma alma perturbada, fato que ajuda a explicar sua falta de sucesso profissional (TOMC, *apud* HAYES, 2002, p. 21). E o escritor Robert Louis Stevenson, em um ensaio intitulado “A academia”, expressou sua convicção a respeito do talento de Poe mas criticou sua imagem pessoal, pois também acreditava que o estereótipo do alcoólatra que intercalava períodos criativos com crises depressivas foi um empecilho para o estabelecimento de uma reputação respeitável (STEVENSON, *apud* SPILLER, 1963, p. 322).

A crítica das últimas décadas tenta desmistificar a imagem de Poe como alienado e passa a se concentrar na maestria de seu trabalho com a linguagem

literária. Na visão de Ricardo ARAÚJO (2002, p. 37), o poeta se movia entre o grotesco, o arabesco¹ e o bizarro, características estas que eram personificadas nas maldades dos protagonistas masculinos. E para William Carlos Williams, foi o primeiro escritor a fazer da literatura norte-americana algo sério, não uma questão de imaginação ou de verdade (WILLIAMS, *apud* ASSELINEAU, 2009, p. 5). Neste sentido, Poe se posicionou contra grande parte do fazer literário de seu tempo, particularmente contra o Transcendentalismo. Primeiro movimento literário norte-americano, liderado por Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, surgido entre 1815 e 1836 na pequena cidade de Concord, no Estado de Massachussets, o Transcendentalismo se configurou como uma forte reação contra o racionalismo do século XVIII e conferiu profundidade filosófica à literatura norte-americana. Os transcendentalistas afirmavam que o indivíduo poderia transcender a realidade e dar origem a uma nova forma de pensamento. Para eles, o homem é o centro espiritual do universo, e pode encontrar sozinho o caminho para a natureza e para o cosmos. Dentro desta perspectiva as convenções literárias e sociais não eram úteis e sim perigosas, pois o escritor deveria encontrar uma forma, uma voz e um conteúdo literário autênticos. Poe, por outro lado, foi influenciado por Samuel Taylor Coleridge, o que fica bastante claro em **Poems**, publicado em 1831. Os poemas de Coleridge são retratados em lugares distantes e misteriosos, se referindo muitas vezes a um passado medieval, que é uma das preferências dos poetas românticos. Ele se interessava por magia, ocultismo, misticismo e hipnotismo, explorando os desvios da mente humana e as atmosferas pesadelares que eram características do consumidor de ópio, já que o próprio Coleridge consumia esta droga. Assim como o poeta inglês, Poe acreditava que o objetivo da poesia era falar de beleza, e com isso acaba “rompendo com todas as tendências moralistas e filosóficas da América do

¹ De acordo com os dicionários de língua portuguesa, “arabesco” apresenta duas definições. A primeira se refere a uma elaborada combinação de formas geométricas semelhantes às de animais e plantas. São elementos da arte islâmica, normalmente usados para enfeitar as paredes das mesquitas. A segunda definição se refere ao ato de rabiscar de forma pouco legível. **Tales of the grotesque and arabesque** é o título original das **Histórias Extraordinárias** de Poe, nas quais o “grotesco” corresponderia às narrativas satíricas, e o “arabesco” às narrativas de terror, que causam calafrios no leitor. A primeira definição de “arabesco” foi usada por Poe no ensaio “Filosofia do mobiliário”, no qual discorre sobre arquitetura. Baseando-se em todas estas informações, chegamos à conclusão de que “arabesco”, em seu sentido figurado, significa algo exótico e misterioso, já que a palavra é também usada no conto “A queda da casa de Usher”, para descrever a aparência do aristocrata Roderick Usher.

Norte, escarnecendo as especulações poéticas dos transcendentalistas” (TAYLOR, 1956, p. 118). Desta maneira, o autor se coloca contra a perspectiva que concebia a literatura como algo moralizante, que deveria inculcar valores éticos e até mesmo religiosos nos leitores. Para ele, o objetivo da literatura era, além de falar de beleza, criar uma sensação de prazer, de deleite, permitindo ao leitor uma fuga da realidade e a imersão em um mundo sobrenatural e imaginário. Com isto, Poe faz jus à ideia de **suspensão da descrença** defendida por Coleridge, segundo a qual o leitor, para entrar no mundo ficcional, deve dispor-se a aceitar como verdadeiras as premissas deste mundo, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis e contraditórias.

Neste sentido, é relevante discutir a filiação de Poe a certos elementos da estética gótica, bem como as principais características desta. Na Inglaterra, as obras que marcam o aparecimento da ficção gótica são **The castle of Otranto**, de Horace Walpole, publicado em 1764, e **The Mysteries of Udolpho**, de Ann Radcliffe, publicado em 1794. É importante ressaltar que a literatura inglesa pré-romântica já apresentava uma orientação lúgubre e melancólica, presente na chamada poesia da noite e dos túmulos, que tinha como principais manifestações **Night Thoughts**, de Edward Young publicado em 1742, e **Elegy written in a country churchyard**, de Thomas Gray, publicado em 1751. O gosto pelas ruínas e cemitérios, lugares sinistros e tidos como mal assombrados, se difundiu na literatura inglesa de forma a permitir o aparecimento da literatura gótica, cujas narrativas eram ambientadas em castelos arruinados com passagens secretas, ambientes onde viviam personagens perturbados por manias e obsessões. A atmosfera gótica sinaliza um retorno ao passado, principalmente aos ambientes medievais. E tal valorização do passado seria uma reação ao racionalismo do século XVIII, uma vez que o gótico é associado com forças sobrenaturais, transgressões sociais, desintegração mental e corrupção espiritual. De acordo com Fred Botting

Na ficção gótica, certas características típicas evocam as principais representações e evocações de ansiedades culturais. Narrativas tortuosas e fragmentadas relatando incidentes misteriosos, imagens pavorosas e ameaças de morte predominam no século XVIII. Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas malévolos, monges e freiras, heroínas que desmaiam e bandidos habitam as paisagens góticas enquanto figuras sugestivas de ameaças reais e imaginárias. Esta lista cresceu, no século XIX, com a adição de cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e duplos monstruosos que evocam a ambiguidade do ser humano. Os

ambientes góticos são desoladores, alienadores e cheios de perigos. No século dezoito tais ambientes eram selvagens e montanhosos. Mais tarde a cidade moderna combinou os componentes naturais e arquitetônicos da grandeza gótica, com suas ruas escuras e labirínticas sugerindo a violência e a ameaça dos castelos e florestas (BOTTING, 1996, p. 2).

Os castelos citados por Botting remetem a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo, simbolizando as ansiedades que retornam no tempo presente. Na visão do autor o gótico surge como a principal consequência de uma mudança radical ocorrida no século XVIII, mudança esta causada pela Revolução Francesa, onde as noções de individualidade e de organização social se transformam. No lugar da razão e da simetria pregada pelos autores neoclássicos floresce uma escrita dos excessos, que se aproxima do sublime e se caracteriza por ser ambígua, oscilando “entre o bem e o mal, a luz e a escuridão, o real e o fantástico, o real e o sobrenatural” (BOTTING, 1996, p. 9). Os personagens góticos, por sua vez, são alienados, divididos, com pouco ou nenhum controle sobre suas paixões, desejos e fantasias. Na ficção do século XVIII se materializavam em figuras espectrais e malévolas que habitavam regiões inóspitas, mas no século XIX, com o surgimento do Romantismo, há uma mudança na representação destes personagens. Nesse sentido, é relevante sublinhar as alterações que adequaram o gótico ao ideário romântico e ao ambiente americano, que era muito diferente do britânico. A família burguesa passa a ser o centro da ação, onde as transgressões do passado familiar são verdadeiras fontes de ansiedade. Os castelos e abadias da ficção inglesa aparecem transfigurados, bem como as mansões decadentes pertencentes a famílias tradicionais. Outros ambientes recorrentes na ficção norte-americana são os contextos domésticos e industriais, que se transformam em espaços de terror. O vilão aristocrata se converte no criminoso urbano que ameaça a ordem social, no psicopata que mata a sangue frio, figura esta que adverte dos perigos da metrópole urbanizada. Nos contos de Poe, por exemplo, é frequente a representação do duplo, isto é, de dois personagens que são na verdade um só, conforme percebemos em “William Wilson”. Tal representação parece remeter à fragmentação e à dissociação do personagem romântico, que não consegue enquadrar-se no contexto social. O interior deste personagem, por sua vez, é revelado através da narração em primeira pessoa, outra alteração do gótico americano em relação ao inglês. Os contos em primeira pessoa sublinham o

interesse psicológico nos dilemas e no sofrimento da alienação social, permitindo um mergulho nas impressões subjetivas do narrador, que muitas vezes é também o personagem principal. Em contos como “A queda da casa de Usher”, “O gato preto” e “O coração denunciador”, percebemos que os narradores se encontram em estados extremos de perturbação mental, de forma que suas neuroses acabam tomando a forma do sobrenatural e os limites entre a realidade e a ilusão não são quase nunca esclarecidos.

O diálogo de Poe com a obra de Ann Radcliffe materializa-se no conto “O retrato oval”, no qual há uma referência explícita à autora no que diz respeito ao espaço em que se desenrolará a ação. Os lugares onde se passam as narrativas de Radcliffe são sempre inóspitos, desolados e escuros, com passagens secretas e segredos familiares, assim como em “A queda da casa de Usher”. Mas algumas diferenças devem ser comentadas. As heroínas de Radcliffe são provenientes da ficção sentimental do século XVIII, caracterizadas por uma sensibilidade extrema que se manifesta em melancolia persistente e em cenas de choro e desmaio. Geralmente estas personagens pertencem à alta aristocracia inglesa e carregam as virtudes da simplicidade e da harmonia, e acabam se tornando vítimas de homens corruptos, sendo encarceradas dentro de castelos e de misteriosas abadias. Além disso, as histórias de Radcliffe sempre oferecem, em seus finais, uma explicação racional para as ocorrências misteriosas que se observam ao longo do enredo, minimizando os efeitos sobrenaturais e as expectativas dos leitores. Para Fred Botting, estes esclarecimentos seriam uma forma de situar os leitores e os personagens dentro das convenções racionalistas e moralistas do século XVIII, já que os extremos imaginativos são moderados pelo uso da razão (BOTTING, 1996, p. 65). Nos contos de Poe, por outro lado, os narradores personagens tentam fornecer uma explicação racional dos acontecimentos para o leitor, embora a explicação, na maioria das vezes, não convença. A extrema racionalidade do narrador, em contraste com o fantástico dos acontecimentos narrados, parece fazer-nos duvidar da veracidade da narrativa. Isto se observa, por exemplo, em “O gato preto”, conto no qual a narração é estruturada de forma lógica e coerente, ao passo que os acontecimentos narrados são completamente bizarros e tendem a escapar da compreensão humana. Tais impasses também podem ser observados em “O escaravelho de ouro”, narrativa na qual o protagonista tenta oferecer uma explicação

metódica e racional para a descoberta de um enigma, explicação esta que acaba sendo obscurecida pelo caráter insólito e até mesmo mirabolante dos fatos que conduzem ao desvendar do mistério.

“O escaravelho de ouro”: entre a razão e a imaginação

Conforme já mencionado, os elementos da estética gótica no conto que nos propomos a analisar materializam-se, sobretudo, na descrição do espaço em que se desenrola a ação e na caracterização dos personagens. Opera-se ainda um tensionamento entre uma suposta crença no sobrenatural e a confiança na razão como forma de resolver um enigma que leva à descoberta de um tesouro escondido por piratas em uma ilha da Carolina do Sul.

A narrativa congrega três personagens: William Legrand, um homem que perdeu todos os seus bens no continente e resolveu residir em uma pequena ilha; Júpiter, amigo fiel e espécie de escudeiro que o acompanha sempre; e o narrador, que atua na história também como personagem. Nesse sentido, vale destacar o papel do narrador testemunha, a fim de que compreendamos como a narrativa é construída. Este tipo de narrador é uma das personagens que vive a história contada, mas não é o protagonista. Ele(a) registra os acontecimentos de uma ótica individual, mas como é um personagem secundário não há uma sobrecarga de emoções no enredo. O narrador protagonista faz com que todos os eventos girem em torno dele mesmo, e por isto a narrativa é mais impregnada de subjetividade. O narrador testemunha, por sua vez, apenas reproduz as ações que enxerga a partir de seu ângulo de visão, e por mais que emita opiniões e comentários sobre estas ações e/ou comportamentos dos outros personagens, não tem como saber exatamente o que se passa na cabeça deles. Alguns críticos consideram este narrador mais confiável do que aquele que é protagonista, pois, sendo um “eu” interno à narrativa, pode observar os fatos e descrevê-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Na visão de Lígia Chiapinni Morais Leite, a designação “testemunha” não é à toa, uma vez que “apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (LEITE, 1985, p. 27). No entanto, acreditamos que o narrador testemunha também não pode ser considerado totalmente confiável, porque baseia a maior parte de seu relato em inferências, hipóteses, em coisas que viu ou ouviu e até mesmo em cartas

e/ou documentos que caíram em suas mãos. Desta maneira, podemos concluir que ele apresenta um ponto de vista bastante ambíguo, pois, mesmo narrando de fora, o que o torna mais imparcial do que o narrador protagonista, ele também pode conferir um tom bastante subjetivo à narrativa, influenciando a forma como o leitor vai interpretá-la.

O narrador de “O escaravelho de ouro” põe em evidência uma outra função do narrador testemunha: a de mediador entre o leitor e os demais personagens. É óbvio que esta é uma função de todos os narradores, sejam eles em primeira pessoa ou não, mas no caso da testemunha isto é ainda mais evidente, pois é ele(a) quem informa aos leitores todos os acontecimentos da trama. No conto analisado, o narrador torna-se o principal participante das aventuras mirabolantes que levam à descoberta do tesouro, sendo que seu relato é baseado na observação e nos comentários de Legrand e de seu criado a respeito do escaravelho, de forma que a distância entre o leitor e o personagem principal é bastante significativa. Como leitores, não sabemos se o que o narrador nos conta é mesmo verdade, ou se é apenas um reflexo de suas impressões pessoais. Tais impressões vão sendo construídas ao longo da narrativa, baseadas no descrédito em relação ao comportamento de Legrand e ao achado do escaravelho de ouro, percebido como um elemento exótico e sobrenatural. Esta percepção é compartilhada por Júpiter, de forma que se estabelece uma relação de cumplicidade entre o narrador e o criado, ligação esta que é mantida até o momento em que o mistério é desvendado. E é este narrador incrédulo, representante de um ceticismo absoluto e de uma racionalidade a toda a prova que irá descrever o ambiente inóspito no qual se passa a narrativa:

Esta ilha é bastante singular. É formada quase que só de areia e tem cerca de três milhas de comprimento. Sua largura em ponto algum excede de um quarto de milha. Está separada do continente por um braço de mar quase imperceptível que se insinua através de uma vastidão de mangues e lodo, refúgio favorito das aves aquáticas. A vegetação, como se pode supor, é escassa, ou, pelo menos, raquítica. Nenhuma árvore de grande porte ali se vê (...) Os arbustos atingem, às vezes, à altura de quinze a vinte pés e formam um matagal quase impenetrável, impregnando o ar com sua fragrância (POE, 2001, p. 130-131).

A ilha pode ser considerada um espaço fechado, misterioso e inacessível, devido ao isolamento e à difícil possibilidade de fuga em casos emergenciais, características próprias do local. A ilha onde vive Legrand é inteiramente selvagem, rodeada por altos arbustos e por uma mata impenetrável. A cabana do personagem, localizada no lado oriental, só é alcançada após travessia por espesso canal. Estas características espaciais sugerem introspecção, evocando um espaço defensivo, próprio de alguém que se isolou do convívio social. A cabana de Legrand parece refletir um processo de retorno ao passado medieval, bem ao gosto da estética gótica, ao passo que o primitivismo da ilha remete ao não-civilizado e à barbárie, sugerindo os locais ermos e abandonados que são tão frequentes no imaginário gótico. Além disso, a localização da ilha no sul dos Estados Unidos é um dado importante, uma vez que este é um espaço geográfico marcado pela manutenção de superstições e de formas arcaicas de racionalidade, ao contrário do norte, marcado pelo progresso, pelo avanço tecnológico e pela modernização.

No que se refere à construção do personagem principal, afirma o narrador:

Achei-o bem-educado, dotado de incomuns faculdades espirituais, infetadas, apenas, de misantropia e sujeitas a caprichosas disposições de entusiasmo e melancolia alternadas. Tinha consigo muitos livros, mas raramente se servia deles. Suas principais diversões eram a caça e a pesca, além de vaguear por entre as murtas, à busca de conchas ou espécimes entomológicos (POE, 2001, p. 131).

A partir de tal descrição, nos parece claro que Legrand é a excentricidade em pessoa, característica essa também presente em outros personagens de Poe, tais como Egeu, Auguste Dupin e Roderick Usher. Seu temperamento instável e sua intelectualidade aguçada, representada pela quantidade de livros que possui, são características dos heróis góticos, além da nobreza de estirpe e de um contato passado com a riqueza, fatos mencionados pelo narrador no início da narrativa. Vale lembrar que os personagens dos romances góticos ingleses são, em sua maioria, nobres e ricos, donos de personalidades atormentadas e ligadas à intelectualidade. Além disso, há em Legrand uma peculiaridade que também ajuda a transformá-lo em um personagem gótico: o dilaceramento entre o desejo de isolar-se e o interesse pela entomologia, que representa uma ligação com a ciência e com o mundo

civilizado. Tal dilaceramento aparece sobretudo na ficção gótica moderna, de forma que tais personagens acabam por viver em um entrelugar que os diferencia dos outros seres humanos e os transforma em seres “especiais”, dotados, como Legrand, de “incomuns faculdades espirituais”.

O desenrolar da ação inicia quando William Legrand encontra na praia um escaravelho de ouro e um pergaminho com desenho de uma caveira. A partir daí, o comportamento do protagonista começa a se alterar de forma intrigante, a ponto de Júpiter e o narrador desconfiarem de sua sanidade mental. O escaravelho passa a ser ponto de discórdia entre os amigos, uma vez que afetara de forma decisiva o pensamento do “sinhô” Will, que mergulha em si mesmo, arquitetando um plano mirabolante do qual só ele próprio tem conhecimento. Cabe mais uma vez destacar o papel do narrador testemunha, responsável pela criação de um mistério envolvendo o escaravelho e o estranho comportamento de Legrand. Tal mistério se sustenta porque o narrador, não tendo acesso aos pensamentos de seu amigo, não sabe o que ele está pensando de verdade, o que acaba dando margem para uma desconfiança em relação à sanidade mental do protagonista. Esta desconfiança é compartilhada por Júpiter, que percebe o escaravelho como elemento sobrenatural e atribui o estado mental alterado de Legrand a uma suposta picada do inseto. Nesse sentido, é relevante sublinhar que Júpiter é o representante de uma forma arcaica de pensamento, sendo extremamente supersticioso, ao passo que o narrador é o seu extremo oposto: racional, cético e incrédulo ao extremo, chegando até mesmo a infantilizar Legrand, na crença absoluta de que ele está louco: “Meu caro Legrand – gritei eu, interrompendo-o – você com certeza não está bem e faria melhor se tomasse algumas pequenas precauções. Deve ir para a cama e eu ficarei com você alguns dias, até que recobre a saúde. Você está com febre e...” (POE, 2001, p. 137). O narrador toma o pulso de seu amigo e percebe que ele não está com febre, o que nos dá pistas de que Legrand não está perturbado mentalmente, e sim de que esta é uma suposição do narrador testemunha. A influência do narrador também fica clara no trecho em que Legrand desenha o escaravelho em um pedaço de papel. À luz do fogo, o narrador não vê um inseto e sim uma caveira, o que deixa o protagonista irritado, pois representa um questionamento de suas habilidades para o desenho. Tal trecho parece simbolizar as diferenças de perspectiva entre Legrand e o narrador: o primeiro está imerso em crenças aparentemente sobrenaturais e

fantásticas, ao passo que o segundo permanece cético a maior parte do tempo, e só muda sua percepção quando o tesouro é encontrado.

Ao analisar os elementos góticos presentes na narrativa, não podemos deixar de destacar o simbolismo do escaravelho e sua relevância para a interpretação que nos propomos a realizar. O escaravelho é um elemento da mitologia egípcia, que apresenta um significado simbólico, uma vez que remete à riqueza e à ideia de ressurreição. De acordo com Marina Buffa, o escaravelho era utilizado no antigo Egito desde o período pré-dinástico, em amuletos nos caixões, sarcófagos, múmias e inscrições de tumbas a fim de garantir o suposto renascimento do morto. O escaravelho era também associado ao deus solar Khepri, e passou a simbolizar a ressurreição porque o inseto rolava uma pequena bola de esterco no deserto que, depois de 28 dias enterrada na areia, dava origem a um novo escaravelho. Com isso, os egípcios passaram a acreditar que ele tinha o poder de renascer, e passaram a utilizá-lo não só como amuleto mas também como proteção para os tesouros dos faraós que eram conservados dentro das tumbas (BUFFA, 2009, p. 18). No conto de Poe, tal simbologia não é apresentada de forma declarada, mas fica implícita na atitude de Legrand perante o escaravelho. Em um determinado ponto da narrativa, o protagonista afirma que o inseto o ajudará a recuperar a fortuna de sua família, o que nos leva a crer que ele não só tem conhecimento mas também acredita no arcabouço simbólico referente ao escaravelho. Como possui uma pequena biblioteca, é provável que Legrand tenha lido a respeito da simbologia do inseto em alguma obra, passando a usar tais informações como subterfúgio para dar continuidade a seus planos mirabolantes. Sua suposta crença no poder de um elemento exótico e ancestral, encontrado por acaso na ilha em que reside, aponta para o componente sobrenatural e supersticioso da narrativa, algo que é caro à estética gótica, que procura recuperar elementos do tempo passado como forma de combater a racionalidade neoclássica que imperava no final do século XVIII. Além disso, o achado do escaravelho aponta para o renascimento de Legrand como homem civilizado, uma vez que, após perder a sua fortuna, ele se isolou em uma ilha, tornando-se um ser quase que incivilizado. Ao usar o inseto na expedição em busca do tesouro, o protagonista reforça a simbologia que está implícita neste, confirmando também a índole excêntrica e supersticiosa que compõem sua singular personalidade.

A partir de tudo o que foi exposto até o momento, é possível dividir “O escaravelho de ouro” em duas partes: a primeira compreende o achado do inseto e do tesouro na floresta, ao passo que a segunda compreende a narrativa de Legrand a respeito de como conseguiu reunir uma série de elementos aparentemente díspares para encontrar a fortuna. A princípio, tais partes parecem diametralmente opostas, uma vez que a primeira aponta para um imaginário sobrenatural, enquanto que a segunda aponta para uma racionalidade que procura desmistificar as superstições da primeira. No entanto, se realizarmos uma leitura mais atenta do conto, perceberemos que as duas partes se complementam, pois a primeira contém tanto elementos do imaginário quanto elementos da razão, expressos, por exemplo, na descrição objetiva da paisagem da ilha e na narração metódica levada a cabo pelo narrador. A segunda parte, além dos elementos ditos “racionais”, representados pelas explicações detalhadas de Legrand, ainda estão presentes os aspectos ditos supersticiosos, tais como a caveira, o pergaminho e a história de piratas, além, é claro, do escaravelho de ouro. Desta forma, podemos afirmar que as linhas de força da narrativa são aparentemente conflitantes mas acabam por conviver dentro do enredo, em um amálgama que permite classificá-la como gótica e, ao mesmo tempo, como policial. Há, assim, que se evitar os extremos na classificação, sob pena de reduzir o conto a uma mera história de detetives ou a uma mera narrativa gótica. Há, também, que se evitar o simples rótulo de “gótico”, uma vez que Poe, conforme já dito, reinterpreta a tradição gótica dentro de uma ótica própria, problematizando-a ao fazer com que o pensamento racional conviva com ela no interior do mundo ficcional.

Legrand convoca Júpiter e o narrador para uma expedição no interior da floresta, em um “trecho de terras expressivamente agrestes e desoladas, onde não se via vestígio algum de passo humano” (POE, 2001, p. 138). O extremo isolamento do local reforça ainda mais o mistério que ronda a aventura, uma vez que o excêntrico protagonista não dá pistas suficientes para que se descubra o que pretende realmente fazer. Ao pedir para Júpiter subir em um enorme tulipeiro, Legrand reforça a impressão de que está acometido de alguma doença mental, e suas orientações ao escravo deixam o narrador aturdido: “qualquer pequena dúvida que eu pudesse ainda entreter a respeito da insanidade de meu pobre amigo foi, por fim, desfeita. Não tinha outra alternativa senão concluir que ele estava atacado de

loucura e fiquei seriamente ansioso por fazê-lo voltar à casa” (POE, 2001, p. 141). Júpiter encontra uma caveira no topo de árvore e, obedecendo ordens de seu patrão, joga o escaravelho pelo olho dela. Os personagens começam a cavar a uma distância de cinquenta pés adiante do lugar em que caiu o inseto, mas nada encontram. Começam a voltar frustrados para casa quando Legrand compreende que seu criado, que é canhoto, havia jogado o escaravelho pelo olho errado da caveira. Não podemos deixar de destacar a relevância de tal momento para o desenvolvimento de nossa análise, uma vez que é a partir daí que se opera a transição entre a primeira parte da narrativa e a segunda. Tal transição é marcada pela mudança de percepção do narrador em relação ao comportamento de Legrand e em relação à própria expedição que estão empreendendo: “aí, meu amigo, em cuja loucura agora eu via, ou imaginava ver, certos indícios de método, removeu a cavilha que marcava o lugar onde o escaravelho caiu para um lugar cerca de três polegadas para oeste de sua primitiva posição” (POE, 2001, p. 145). A mudança na percepção do narrador é importante porque, ao começar a acreditar em algo para o qual não dava qualquer crédito, ele se implica na aventura, envolvendo-se emocionalmente com ela. Sua descrença se transforma em excitação, e sua aversão se converte em um grande interesse pela aventura: “eu estava terrivelmente cansado; mas, mal compreendendo o que havia causado a mudança em meus pensamentos, não sentia mais nenhuma grande aversão pelo trabalho imposto” (POE, 2001, p. 145).

Ao terminarem de cavar, um magnífico tesouro é descoberto. A aversão pelo escaravelho é desconstruída, uma vez que foi por meio dele que Legrand encontrou a fortuna. A crença no tesouro de piratas, que não passava de uma mera superstição, adquire um contorno sério, o que desmonta a perspectiva construída pelo narrador incrédulo, que fica sedento por uma explicação racional. Inicia-se, desta forma, a segunda parte da narrativa, na qual o narrador testemunha dá voz ao protagonista para que este explique como decifrou o enigma. Neste sentido, nos parece relevante sublinhar a mudança de foco narrativo, uma vez que, questionado em sua incredulidade, o narrador precisa dar voz àquele que era considerado insano, de maneira que os papéis se invertem e Legrand passa a mostrar uma faceta altamente racional, dando vida a tudo aquilo que parecia fazer parte apenas de sua imaginação.

“O escaravelho de ouro”, ao trabalhar com os temas da mistificação e da loucura, nos permite uma comparação com outro famoso conto de Poe, “O coração denunciador”, de 1843. Este é narrado por um narrador em primeira pessoa que afirma não estar louco; contudo, os fatos que relata nos convencem do contrário. Trata-se de um homem perturbado que decide matar um velho porque seu olhar lhe causa repulsa, enterrando o cadáver do ancião debaixo das tábuas de madeira do assoalho. Sua loucura se torna patente quando revela acreditar que ouve o bater do coração do homem, o que o leva a entregar-se para a polícia. Legrand, pelo contrário, aparenta ser insano mas não o é, revelando-se mais racional do que seus amigos imaginavam. O narrador de “O coração denunciador”, por sua vez, quer provar para o leitor que não está louco, mas o efeito criado pela narrativa é justamente o oposto. Ao comparar os dois contos, é possível perceber a maneira pela qual Poe trata do tema da loucura, mostrando como seus personagens se usam dela para enganar e/ou jogar com outros personagens e também com o leitor, que fica sempre à mercê da narrativa devido ao suspense criado por ela, em uma crescente expectativa pelo desfecho.

Conforme já dito, há uma mudança de foco narrativo quando Legrand resolve, finalmente, revelar aos seus amigos (e ao leitor) como conseguiu descobrir a arca enterrada pelos piratas no meio da floresta. Sua narração é marcada por um *flashback*, isto é, por uma retomada de todos os eventos descritos na primeira parte da narrativa. Todavia, tal retomada se dá, pelo menos a princípio, com um objetivo diferente: o de desmistificar as superstições e elementos relacionados ao imaginário, como o escaravelho, o pergaminho, a caveira e o próprio tesouro. Em um tom quase de zombaria, e inquirido pelo cético narrador da primeira parte, Legrand vai informando suas descobertas: o desenho da caveira no pergaminho, que se revela quando este é exposto ao fogo; a relação da caveira com o lendário capitão Kidd, um pirata que realizava expedições ao longo da costa da Carolina do Sul; a mensagem criptografada, que é desvendada de forma extremamente metódica e detalhista; o conteúdo da mensagem, que a princípio parecia não ter sentido algum mas acaba por adquirir um significado relevante, e finalmente a localização e o achado da arca, que haviam se processado, agora para conhecimento do leitor, de acordo com as deduções minuciosas de Legrand. O que se percebe nesta parte da narrativa é a mistura entre os elementos góticos e imaginativos com elementos da

ficção policial, bem como o entrelaçamento de todos os feixes narrativos que ficaram “soltos” na primeira parte do conto. A síntese de todos estes aspectos confere unidade e organicidade à narrativa, uma vez que nada é deixado em aberto, com exceção do escaravelho de ouro. Ao ser questionado pelo narrador a respeito da participação do inseto na narrativa, Legrand declara, zombeteiro:

Ora, para ser franco, eu me sentia algo aborrecido com suas evidentes suspeitas, relativamente à minha sanidade mental e assim resolvi castigá-los calmamente ao meu próprio jeito, com um pouquinho de calculada mistificação. Por esse motivo balancei o escaravelho, e por essa razão fiz com que fosse atirado da árvore. Uma observação sua sobre o grande peso dele sugeriu-me essa última ideia (POE, 2001, p. 160).

A partir da leitura deste trecho, fica clara a extrema racionalidade e a esperteza do protagonista, que sabia que seus amigos desconfiavam de sua loucura e resolveu jogar com ela, usando para isso o escaravelho, que aparece como subterfúgio, como pretexto para chegar ao tesouro. A princípio, a explicação de Legrand pode convencer o leitor em uma primeira leitura, uma vez que ele afirma haver decidido usar o escaravelho devido ao seu peso. Contudo, realizando uma leitura mais atenta do conto percebemos que tal explicação é insuficiente, dado que, na primeira parte da narrativa, o inseto era o foco central das ações e das desconfianças em relação à sanidade mental de Legrand. Sendo assim, criou-se uma crescente expectativa no leitor, que esperou ansiosamente pelo desfecho na crença de que o escaravelho estava inteiramente associado à descoberta do tesouro. Ao final, descobrimos que não havia relação nenhuma entre o inseto e a arca, o que frustra nossa expectativa. Outra frustração se opera quando o narrador questiona Legrand a respeito dos esqueletos encontrados junto com o tesouro, ao que o protagonista responde:

Essa é uma pergunta a que não sou mais capaz de responder do que você. Parece, contudo, haver apenas um meio plausível de explicar o caso... e, entretanto, é terrível acreditar em atrocidade tal como a implicada em minha hipótese. É claro que Kidd (se na verdade Kidd escondeu esse tesouro, coisa de que não duvido), é claro que ele deve ter sido auxiliado nesse trabalho. Concluído, porém, o serviço, pode ter ele considerado prudente fazer desaparecer todos os que participavam de seu segredo. Talvez um par de golpes com uma picareta, fosse suficiente, enquanto seus

ajudantes se ocupavam em cavar; talvez fossem necessários doze...
Quem sabe? (POE, 2001, p. 160).

Ao ler esse trecho, percebemos que a racionalidade de Legrand, tão brilhantemente exposta no trecho anterior, parece falhar. A última frase do excerto, ao apontar para a dúvida em relação à proveniência dos esqueletos encontrados na floresta, contribui para deixar o enigma em aberto, desconstruindo, ainda que em parte, o esquema racional montado por Legrand. Desta forma, a narrativa permite que nos perguntemos se as explicações do protagonista convencem ou não, uma vez que elas são entremeadas com eventos absolutamente mirabolantes, que parecem não merecer crédito por parte dos céticos. Entre estes está, conforme já discutido, o narrador, que questiona Legrand até o fim, pois parece não estar completamente convencido a respeito dos estratagemas utilizados para descobrir o tesouro.

Considerações finais

Ao deixar o enigma em aberto, e ao oferecer uma explicação insatisfatória para a participação do escaravelho de ouro na narrativa, Poe não está deliberadamente frustrando as expectativas do leitor, pelo contrário: está problematizando o lugar do sobrenatural em um universo dominado pela ciência, que é o universo do século XIX no qual estava inserido. A presença da ciência pode ser apreendida no trecho em que Legrand faz menção aos preparados químicos utilizados para esconder a mensagem criptografada no pergaminho, dando-se ao trabalho de explicar que as letras reaparecem de novo após a aplicação do calor. Sendo assim, o protagonista encarna em si a própria definição dos contrários, pois é representado como insano e ao mesmo tempo, como um homem racional, estando situado, conforme já dito, em um entrelugar que faz com que se torne o fulcro de uma problematização fundamental: a passagem do sobrenatural à operação humana, operação esta que falha, uma vez que certos eventos ainda não possuem uma explicação satisfatória e a imaginação parece ser um caminho para o desenvolvimento da racionalidade. Portanto, é possível interpretar “O escaravelho de ouro” como uma narrativa que defende o exercício da imaginação em prol da

racionalidade, uma vez que é por meio do poder imaginativo que Legrand exercita seu pensamento racional e consegue recuperar a fortuna de sua família.

Nesse sentido, uma pergunta relevante se coloca: qual a relação de todos estes aspectos com os elementos da estética gótica? Ou seja: ao problematizar os limites da razão em relação ao insólito e ao sobrenatural, como pode “O escaravelho de ouro” ser considerada uma narrativa gótica? O tradutor Oscar Mendes, no volume que reúne a obra completa de Poe, classifica a narrativa como “policial”, devido à inegável carga detetivesca que reveste a segunda parte do enredo. Contudo, tal classificação é passível de questionamento, uma vez que, conforme apontamos, a narrativa apresenta uma série de elementos góticos. Talvez seja esse choque entre opostos, essa mistura de contrários que faça com que “O escaravelho de ouro” possa também ser considerada uma narrativa gótica, pois, de acordo com Fred Botting, uma das principais características deste tipo de ficção é a escrita dos excessos, que se opõe à racionalidade neoclássica. De certa forma, é isso o que Poe faz em seu conto: uma aposta no imaginário, que se oferece como via de exploração para formas alternativas de racionalidade. Isto se torna particularmente instigante se considerarmos que o autor estava inserido em um contexto caracterizado por um grande descrédito no sobrenatural, que reaparece não na forma de assombrações e maldições inexoráveis, mas na forma de elementos imaginativos que servem como ponto de partida para se chegar à razão.

Referências

ARAÚJO, R. **Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 143 p.

ASSELINEAU, R. **Edgar Allan Poe**. Minneapolis: Minnesota Archive Editions, 2009. 48 p.

BLOOM, C. **Gothic Horror: A Reader's guide from Poe to King and beyond**. London: McMillan, 1998. 301 p.

BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1996. 201 p.

BUFFA, M. **O escaravelho-coração nas práticas e rituais funerários do Antigo Egito**. 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia. Área de concentração: Antropologia) - Faculdade de Arqueologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. 254 p.

GRAY, T. **Elegy written in a country churchyard**. London: Beech Publishing House, 2003. 72 p.

HAYES, K. J. **The Cambridge companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 266 p.

KILGOUR, M. **The rise of the Gothic novel**. London: Routledge, 1995. 280 p.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985. 96 p.

LOBO, L. **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. 278 p.

POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001. 1022 p.

_____. **Histórias Extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. 243 p.

RADCLIFFE, A. **The mysteries of Udolpho**. Oxford: Oxford University Press, 1996. 692 p.

SPILLER, R. **The cycle of American literature**. New York: McMillan Company, 1963. 246 p.

TAYLOR, W. F. **A história das letras americanas**. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1956. 504 p.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**. London: Penguin Books, 2003. 200 p.

YOUNG, Edward. **Night Thoughts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 95 p.