

A "GROTESQUERIA" NOS CONTOS "RACIOCINANTES" DE EDGAR ALLAN POE

Ederson Vertuan e Marta Dantas (UEL)

RESUMO: O presente artigo aborda a questão do espaço referente aos contos detetivescos de Edgar Poe, os elementos que o constituem e sua natureza. Trabalhamos com a hipótese de que os cenários destes contos são mais do que uma estratégia para assegurar o drama e alimentar a imaginação do leitor, pois eles revelam, através de seus inúmeros elementos, da mistura de domínios, da simultaneidade do belo e do bizarro, numa fusão que resulta num todo turbulento, o lado obscuro do homem e da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Poe, Grotesco, Gótico, Conto Policial.

ABSTRACT: This work discusses the questions of Edgar Poe's detective tales settings, as well as its elements and nature. We work with the hypothesis that the model of scenery present in these tales is more than a strategy to assure its dramatic tone and stimulate the reader's imagination. Through the simultaneousness of the beauty and the bizarre, the mixture of domains and the turbulent totality produced, the scenery reveals the dark side of man and of the modern world.

KEY WORDS: Edgar Poe, Grotesque, Gothic,

A proposição deste artigo teve origem em nossas pesquisas relativas ao projeto para dissertação de Mestrado e pretende abordar a concepção de homem subjacente à trilogia policial de Edgar Allan Poe, "Os Crimes da Rua Morgue", "O Mistério de Marie Rogêt" e "A Carta Furtada", assim como, o investigativo conto "O Escaravelho de Ouro".

Nos contos detetivescos de Edgar Poe, os ambientes muito contribuem para a atmosfera dos enredos. Muitas vezes, estes sugerem eventos de ordem aparentemente sobrenatural (típicos dos contos fantásticos), sem, contudo, abandonarem o espaço citadino, símbolo da modernidade e do racionalismo¹. É preciso notar a construção contraditória do cenário detetivesco poeano, uma vez que estes, em seus contos de natureza burguesa e urbana, revelam predileção pelos lugares abandonados, ermos, selvagens e mal iluminados, característicos dos espaços medievais das *gothic novels* inglesas de fins do século XVIII.

Tzvetan Todorov (1980) também não deixou de observar algo semelhante em relação à obra de Edgar Poe. Em especial, Todorov nota a presença de dois motivos contraditórios na obra do contista americano:

Ao lado dos contos fantásticos, muito célebres, como "O Gato Preto" ou "Metzengerstein", encontramos narrativas que parecem proceder de um movimento

1 Refiro-me ao padrão espacial de algumas cidades cujos vestígios medievais foram eliminados em favor de uma nova ordem racional, como o caso de Paris.

contrário e que o próprio Poe qualificava de 'raciocinantes'²: tais como "O Escaravelho de Ouro" ou "A Carta Furtada". (1980: 155)

De modo particular, essas duas tendências conflitantes da obra poeana, a "raciocinante" e a "imaginativa", interessam-nos por fornecerem pistas para a compreensão dessa dupla convivência espacial - a do espaço burguês e gótico - nos seus contos policiais. Em outras palavras, do convívio entre os "símbolos espaciais da razão" e os "símbolos espaciais da imaginação".

Como defendido por Todorov (1980), o princípio comum que norteou a criação artística de Poe foi o de alcance ou até ultrapassagem dos limites da realidade e das situações habituais. A rígida construção obedecida pelo fazer de seus contos, temas e personagens sentimentais, perturbados ou inteligentes além da medida, ultrapassa o convencional. Por isso, o teórico afirma que "Poe é o autor do extremo, do excessivo" (1980: 156). Essa presença do "excessivo" assegura a identificação de uma "alma gótica" (SOUZA 2004: 16) em Poe, a qual convive com o raciocínio analítico presente em seus contos detetivescos.

Vale observar as classificações realizadas por John Ruskin³ acerca das "várias características mentais que compõem a alma gótica" (SOUZA 2004: 16). Entre outras qualidades, encontramos a "selvageria" ("grosseria"), a "inconstância" ("amor pela mudança") e o "naturalismo" ("amor pela natureza"); Ruskin aloca o "aspeto grotesco" em quarto lugar em ordem de importância para a alma gótica. Souza (2004) advoga que a presença do grotesco implica um indivíduo com "imaginação perturbada".

Uma vez que o "excessivo" está relacionado ao grotesco, é pertinente comentarmos, ainda que brevemente, o surgimento do termo grotesco empregado às artes. Segundo Fonseca (2004), embora no Renascimento prevalecesse o culto tipicamente greco-romano do equilíbrio e da "beleza", achados arqueológicos demonstraram a existência, nesse mesmo período, de uma produção não tão ligada ao mundo clássico:

As escavações arqueológicas revelaram um mundo de câmaras subterrâneas e grutas decoradas com esculturas, pinturas e objetos que mostravam faces de uma cultura greco-romana diferente. Monstros metade homem, metade animal apareciam em cenas orgiásticas com seres humanos. Plantas entrelaçavam-se como molduras dessas cenas ao mesmo tempo repulsivas e fascinantes, que revelavam a face oculta de um mundo aparentemente equilibrado. As obras de arte que apresentavam essas cenas, por terem sido encontradas em grutas, tornaram-se conhecidas como *grotto-esque* (grotesco). (FONSECA 2006: 29)

Nas letras, esse "mundo às avessas" do grotesco romântico também foi cultivado pelos escoceses⁴, que influenciaram o trabalho do poeta inglês Edward Young (1683-1765), e redescoberto, posteriormente, pelos *sturmer*⁵. De acordo com Bakhtin, no período romântico, o

2 Baseados nessa informação, utilizamos a expressão "contos raciocinantes", embora se refira também a outras obras que não são detetivescas (ou seja, obras onde o mistério a ser desvendado não é um crime) e que, contudo, conservam o trabalho do raciocínio. São elas "O Jogador de Xadrez de Maelzel" e "O Escaravelho de Ouro".

3 John Ruskin (1819-1900), crítico e ensaísta inglês, defendia uma "reforma moral a humanitária da sociedade essencialmente comercial" (GALVÃO 1969: 330). Revolucionou o ideário estético europeu em sua época e expôs suas idéias éticas, sociais e econômicas em livros como *Unto This Last*, *Sezame and Lilies* e *Fors Clavigera*. Foi um dos "precursores do movimento Neo-gótico na Inglaterra" (SOUZA 2004: 1).

4 É interessante lembrar que a Escócia, verdadeiro berço do romantismo, legou-nos o trabalho de Allan Ramsay (1686-1758).

5 Os *sturmer* foram influenciados por Herder e sua teoria de que a grande poesia nasce a partir das tradições populares do passado. Após uma conversa em que Herder convence Goethe de sua teoria em frente a uma cate-dral gótica, ocorre a reunião dos amigos Lenz, Wagner, Klingler e Schiller para criar o movimento *Sturm and Drang* (Tempestade e Ímpeto).

"grotesco" ressurgiu e serve a propósitos de rebeldia contra a estética clássica e sua "seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal [...]" (BAKHTIN 1987: 33).

A partir destas breves considerações acerca do "grotesco", vimos que adjunto ao mundo dominado pelo controle da razão e pela rigidez normativa e estética também existia um "mundo às avessas" (FONSECA 2004: 27), onde predominava o exagero das formas e o excesso imaginativo. Segundo Kayser (1986), Poe inicia o prefácio de *Tales of the Grotesque and Arabesque*⁶ com a seguinte afirmação: "Os epítetos grotesco e arabesco devem designar, com suficiente exatidão, o teor predominante dos contos aqui publicados" (POE apud KAYSER 1986: 75). Para Fonseca (2004), o título da coleção contística *Tales of the Grotesque and Arabesque* revela, em Poe, a visão "de um mundo terrível, assustador, repulsivo e ao mesmo tempo irresistivelmente fascinante, algo que está presente na natureza oculta de cada ser humano desde sempre, em todas as épocas, culturas e lugares" (FONSECA 2004: 29).

Como vimos em relação à história do "grotesco", que misturava formas humanas e vegetais, podemos dizer, de antemão, que Poe realizou uma verdadeira "grotesqueria"⁷ na composição de seu quadro espacial, pois nele encontramos a fusão de elementos, a mistura de domínios, a simultaneidade do belo e do bizarro, enfim, um amálgama que resulta num todo turbulento e que caracteriza o conceito de grotesco.

O ESPAÇO GÓTICO

No presente momento, achamos pertinente uma breve abordagem acerca das origens dos espaços que ambientaram o *roman noir* e que seriam herdados pelo conto detetivesco poeano. O estudo das antigas habitações ocidentais revela as origens de uma ambientação posteriormente denominada *gótica*.

É preciso, inicialmente, recordar as antigas abadias construídas no século X, era feudal, cuja configuração foi concebida com o intuito de reconstituir, na terra, o próprio paraíso. Segundo DUBY (1999), os mosteiros eram considerados verdadeiras cidades cerradas em si mesmas, organizados de forma que ao espaço correspondente a Deus era destinado o santuário, assim como, à sua direita, eram dispostas as instalações do chefe da família monástica (abade) e, à esquerda, representando as milícias angélicas, eram postos os monges etc. Temos, assim, uma concepção de que era natural a esses tipos de construções a presença de numerosas reentrâncias e divisões, visto que o objetivo era "refletir as [...] hierarquias da corte celeste" (DUBY 1999: 55).

A casa da nobreza seguia o mesmo modelo das abadias, assim como, o seu aspecto de isolamento. Essas casas "aristocráticas multiplicaram-se consideravelmente entre os anos mil e o final do século XIII" (DUBY 1999: 69). De acordo com DUBY (1999), esse rápido crescimento foi favorecido pelo enriquecimento das classes dominantes, pelo desenvolvimento agrícola e pela crescente disseminação familiar. No século XII, procurava-se pelas disposições "análogas às do mosteiro" (DUBY 1999: 71). Eram as "casas fortes", construções de aspecto militar, que, acentuadamente defensivas, apresentavam fossos, muralhas e uma torre, o único elemento fortificado. A torre "era o símbolo do poder, do *dominium*, do poder de proteger e de explorar. Neste período, já existia uma preocupação em separar um espaço tipicamente público (a sala) do lugar da intimidade (o quarto), mas o mais certo é que havia uma semiprivacidade, ou um espaço "semipúblico".

6 *Contos do Grotesco e do Arabesco*, re-intitulado por Baudelaire de *Estórias Extraordinárias*.

7 "Grotesquerie" é um neologismo utilizado, segundo Kayser (1986: 76), pelo personagem de Poe, Dupin, ao se referir ao estado do quarto onde ocorreu o assassinato relatado em "Os crimes da rua Morgue".

É interessante perceber que a prosperidade econômica está no cerne dessas construções, assim como, também estará no período das edificações das *catedrais góticas*. Nessa época, também estão presentes os excessos da imaginação e o exagero das formas: "torres altas, espaços amplos, vitrais coloridos deixando passar a luz [...]. [...] arcos e abóbadas altíssimas, [...] ornamentos e esculturas. [...] Mesmo que esse estilo arquitetônico estivesse fortemente associado à religiosidade cristã-católica, sua identificação com o excesso e a intensidade são patentes" (FONSECA 2004: 29).

Se essa presença do excessivo é característico da arquitetura gótica, vê-se porque Poe, o "autor do excessivo" nas palavras de Todorov (1980), se interessa pela tipologia desses espaços arquitetônicos. O efeito pretendido por esta arquitetura também está em consonância com a função do espaço nos contos de Poe: "A arquitetura gótica objetivava um efeito emocional sobre as pessoas, evocando a sensação de estar à mercê de um poder superior, diante do qual o homem se sente vulnerável e insignificante. Em suma, um espaço do oculto e do não-explicável" (FONSECA 2004: 29).

Na literatura poenana, o "espaço do oculto e do não explicável", propício para a ambientação de um mistério, deve causar um efeito emocional relacionado ao misterioso. Logo, o fulcro motivacional do emprego do espaço gótico por Poe não é uma questão de modismo ou um recurso de efeito dramático. Ele revela a sua concepção de mundo e de homem: não há nada melhor para ambientar um mistério do que um espaço em si misterioso, ou que sugere o segredo.

A CASA BURGUESA E SUA POTENCIALIDADE EXPRESSIVA

É sabido que a burguesia, ainda antes de romper as barreiras absolutistas que impediriam a lucratividade, procurava imitar os padrões aristocratas a fim de auferir prestígio social, inclusive, comprando títulos de nobreza. São esses os burgueses que financiam as *catedrais*. As habitações dos personagens de Poe seguirão esses padrões herdados da aristocracia decadente, visto que, em seus contos detetivescos, todos os personagens são oriundos de famílias "antigas".

Presente em muitos contos de Poe, o espaço da casa e o seu emprego apresentam grande potencialidade expressiva. Além de ter importante papel no famoso conto "A Queda da Casa de Usher", Poe explorou a habitação doméstica e suas possibilidades expressivas e de efeito também na sua trilogia policial⁸ e no conto "O Escaravelho de Ouro". Assim sendo, um breve olhar sobre a história dos padrões habitacionais da sociedade ocidental torna-se *conditio sine qua non* para o entendimento expressivo desse quadro espacial.

Com a gradual propagação das práticas burguesas de divisão do trabalho e sua consequente aplicação ética na área familiar e em vários setores da vida, a configuração das casas aristocráticas do período do Antigo Regime modificou-se consideravelmente. É evidente a influência dessa nova ética relativa à modificação estrutural das habitações, do *domus* que ambientaria incontáveis romances burgueses. No caso do conto policial e da ambientação conferida por Poe a este, pode-se, claramente, visualizar um re-avivamento dos aspectos espaciais do período medieval. Como numa espécie de transformação, ou como se o *roman noir* sofresse um processo de urbanização, o conto policial assume uma condição de "sucessor do terrífico 'Romance Negro' no favor do público" (ORLANDI 1972: 128).

A burguesia foi responsável pela origem da noção de *intimidade*, tão logo cindiu o espaço social e estabeleceu a sua organização em diferentes áreas separadas (MIRA 1998). Foi assim que se constituíram, igualmente, a "esfera pública" e "esfera privada"; esta última comportaria,

8 Refiro-me aos seguintes contos: Os Crimes da Rua Morgue, O Mistério de Marie Rogêt e A Carta Furtada.

também, a concepção de "esfera íntima". Mira (1998) observa que a aristocracia e o povo jamais haviam realizado essa fragmentação da vivência na história da civilização ocidental. Nesse sentido, a sondagem da arquitetura das casas torna-se "uma das melhores maneiras de compreender [as] diferenças [entre os aposentos domésticos] [...] e o significado de suas divisões para os seus moradores" (MIRA 1998: 98).

No plano dos afazeres diários, a totalidade das tarefas quotidianas, as refeições, o sono, as visitas e os atos de negócios ocorriam em um único aposento. É evidente que estas características, como a ausência de passagens centrais, podem revelar não só uma preferência arquitetônica de época, mas a própria concepção da vida como uma totalidade humana coletiva.

Também díspar das noções burguesas era a forma com que se ajustavam os costumes sociais do período. Os detalhes dos vários aspectos da vida de um aristocrata eram todos de conhecimento público. Com o passar do tempo, "essa despreocupação desaparece lentamente no século XVI e mais rapidamente nos séculos XVII, XVIII e XIX, no início das classes altas e muito mais devagar nas baixas" (ELIAS apud MIRA 1998: 100).

Todo esse panorama comportamental e seu reflexo nas habitações tenderão a uma grande mudança com a ascensão da burguesia e daquilo que Ariès chama de "sentimento da família" (1981: 232). Este sentimento desenvolveu-se quando a família burguesa passa a enviar os filhos para as escolas, em detrimento da prática de confiá-los aos cuidados e ensinamentos de famílias alheias. Tudo isso resultou no fechamento da família e no rompimento com os laços sociais. Mira (1998: 102) assegura que "a construção de uma série de valores ligados à família consiste [...] num enorme esforço da burguesia para se separar das classes populares, cujo convívio não pode mais suportar". Conforme assevera Ariès (1981), "a casa perdeu o caráter de lugar público" e tanto "a vida profissional" como "a vida familiar abafaram [...] a atividade das relações sociais".

É evidente, também, que o advento do modo capitalista de produção conferiu a cada família seus próprios meios para a sobrevivência. A família burguesa tornou-se, assim, um núcleo autônomo e liberto da necessidade constante do "outro". A presença do afeto certamente implicou um espaço dedicado a expressar a sentimentalidade peculiar de cada núcleo familiar. Visando a preservar a integridade da família, a casa deveria reservar-se ao núcleo e se manter distante do olhar público, pois sua abertura constituiria, naturalmente, uma barreira à manutenção do afeto familiar estabelecido. Talvez seja essa a origem do dissabor burguês pelo convívio social.

Derivadas do sentimento familiar, que separou a vida familiar da vida profissional, surgiram as noções de "esfera pública", "esfera privada" e "esfera íntima". Na "esfera pública", estão ausentes as relações afetivas, amorosas e sexuais. No interior da "esfera privada", ligada à propriedade de bens individuais, emergirá a "esfera íntima". Essa fragmentação das esferas originou uma "nova disposição das casas" (MIRA 1998).

Nessa nova disposição das casas, um só aposento não ambientará todas as funções da vida, como descansar, alimentar-se e trabalhar. Surgem, então, o *escritório*, cômodo destinado às atividades profissionais; os quartos de dormir, dedicados à intimidade; o salão, destinado a encontros sociais; além de outros aposentos especializados (MIRA 1998). A casa passa, então, a constituir uma espécie de membro ou ente querido, que assume as características de seu dono, assim como o filho herda semelhanças físicas de seu pai ou reproduz certos costumes, pois, para "o burguês, [...] a casa passa a ser expressão da sua personalidade [...]. Os interiores da casa refletem a interioridade do indivíduo" (MIRA 1998: 104). Os próprios membros da família constituirão fragmentos do todo nuclear, individualização esta que, segundo Mira (1998), também refletirá nas características das casas: aparecem quartos de dormir mais amplos e decorados de maneiras muito pessoais, e pouca atenção é dada a outros espaços, como os

destinados à reunião familiar, por exemplo. Vê-se, portanto, que a ampliação do quarto pode corresponder à importância que a vida interior passa a ter para o indivíduo burguês.

O ESPAÇO NOS CONTOS RACIOCINANTES DE POE

Os espaços, onde ocorrem a trama dos contos policiais de Poe - casas abandonadas e afastadas, ruas desertas e noturnas das cidades - estão muito mais próximos do espaço gótico que ambientaram os *gothic novels* de fins do século XVIII - castelos mal iluminados, localidades distantes e hostis - do que do conforto burguês. Notoriamente, apresentam a supressão da luz (na acepção metafórica da expressão), como, por exemplo, na cabana de Willian Legrand, personagem do conto "O Escaravelho de Ouro" (1841).

Legrand era um intelectual que apresentava "faculdades espirituais pouco comuns", tinha "aversão à sociedade" e crises de "entusiasmo e melancolia" (POE 1981: 336). Ele vinha de uma rica família protestante, mas, após sofrer revezes, perdeu todos os seus bens e passou a viver isolado na Ilha Sullivan, Carolina do Sul. Nesse conto, o narrador-testemunha, portanto, homodiegético⁹, descreve a localidade onde está situada cabana de seu amigo:

[Legrand] fixou residência na ilha de Sullivan [...] na Carolina do Sul. Essa ilha [...] compõem-se da areia do mar e tem cerca de três milhas de comprimento. De largura, nada mais que um quarto de milha. Encontra-se separada do continente por uma estreita faixa de água quase imperceptível, que escorre através de uma área de canais e lodo [...]. A vegetação, como se pode imaginar, é pobre, ou seja, rasteira. [...] Para o extremo ocidental, no lugar em que se erguem o forte Moultrie e algumas miseráveis casas de madeira [...], encontra-se [...] a palmeira-anã usada para fazer tecido; mas toda a ilha, com exceção desse ponto ocidental e de um espaço triste e alvacentos que costeia o mar, acha-se coberta de espessas matas de murta odorífera [...].

O arbusto alcança aí uma altura de quinze ou vinte pés; forma uma mata quase impenetrável e carrega a atmosfera com seus perfumes. No mais profundo dessa mata, não longe do extremo oriental da ilha, isto é, no mais afastado, construíra Legrand uma pequena cabana que ocupava quando [...] fizemos conhecimento. [...] Exatamente antes do pôr do sol, abri caminho através dos canais na direção da cabana do meu amigo. (POE 1981: 335-336)

Boileau e Narcejac (1991) consideram a "ilha" um espaço "fechado", certamente, 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. Sua cabana, localizada no lado oriental da ilha, só é alcançada após travessia por espesso canal. Estas características espaciais sugerem introspecção: "mata impenetrável" e "espesso canal" evocam o espaço "fechado", o que implica o "escuro", o "misterioso" e, ainda, o "defensivo".

O narrador afirma que sabe onde a chave da "casa" de Legrand fica escondida: "Quando cheguei à cabana [...] procurei a chave onde sabia que ela estava escondida, abri a porta e entrei" (POE 1981: 337). Assim, apreende-se uma relação de confiança e intimidade entre o dono da habitação e o visitante. Este entra na cabana e senta-se em uma poltrona disposta de frente para uma lareira acesa. Após certo tempo, o narrador assiste à chegada de seu amigo Legrand e do criado deste, Júpiter, após a qual se segue uma animada confabulação.

⁹ Termo técnico para narrador-testemunha, ou seja, o que narra em primeira pessoa, mas não é o personagem principal.

Na conversa que se estabelece, Legrand, eufórico, afirma ter descoberto um inseto desconhecido. Para que o narrador o visualize, Legrand o desenha. Nesse momento, o narrador permanece no mesmo lugar em que estivera desde a entrada na cabana: "Durante esse tempo, eu conservava meu lugar junto ao fogo, porque continuava com frio" (POE 1981: 338). Segundo o narrador, o aposento era um "quarto". Posteriormente, Legrand, pensativo, decide esconder o desenho e o tranca em uma escrivaninha próxima a um cofre. O cofre permanecia no mesmo aposento em que estavam a lareira e a poltrona, porém, "no outro extremo do quarto" (POE 1981: 339). Portanto, na cabana de Legrand, um mesmo aposento comporta a lareira, a poltrona, o cofre e a escrivaninha. Trata-se de dois pares de objetos que se ligam, simbolicamente, a duas divisões especializadas e díspares de uma casa burguesa: a da *sala* e a do escritório.

Em relação ao modo como Legrand se mantém e se alimenta, o narrador expõe que seu amigo é responsável por caçar sua própria refeição. No entanto, quem prepara a refeição é o empregado Júpiter, enviado pela abastada família de Legrand como um guardião. Dessa forma, Legrand é um burguês que, não aceito por sua própria classe social, devido à sua conduta excêntrica, isola-se e abre mão do conforto da vida na urbe e dos favores de familiares. Na alimentação, a alusão à caça evoca o "não civilizado", o primitivo. Os comportamentos éticos medievais e burgueses aparecem aí: o urbano é "primitivizado", e a cabana de Legrand reflete tal processo de retorno ao medieval.

Exemplo similar ocorre também no conto policial "O Mistério de Marie Rogêt" (1842). Em dado momento da história, o narrador, também homodiegético, descreve o suposto local do assassinato da jovem Marie Rogêt: um agrupamento de rochas situado em um inóspito matagal próximo à cidade. O narrador compara a disposição dessas rochas a uma "poltrona": "Dois meninos [...] entraram, por acaso, num matagal cerrado, onde havia três ou quatro pedras grandes, formando uma espécie de assento, com encosto e escabelo" (POE 1981: 167). A presença do matagal "inóspito" perto da cidade aproxima universos contrastantes. A poltrona, que pode representar o conforto burguês, assim como a própria moral e a ideologia dessa classe¹⁰, assume os "ares" rudes e frios análogos aos das paredes de um castelo medieval.

Em "Os Crimes da Rua Morgue" (1841), o crime passa-se em uma grande casa de quatro andares, na qual a proprietária, Madame L'Espanaye, e sua jovem filha são assassinadas com extrema selvageria. Segundo as notícias de jornal colhidas pelo narrador e por seu amigo Dupin, sabe-se que Madame L'Espanaye possuía certa fortuna material e que, embora sua casa apresentasse cômodos próprios para serem alugados, ela havia desistido de ter inquilinos. Todos esses aposentos são, pois, entregues ao abandono pela proprietária, à exceção de um grande quarto ao fundo, ocupado por ela e pela filha.

Tem-se, portanto, um espaço cuja natureza é "ser útil". Para ser lucrativo (e útil), por exemplo, o local deve oferecer privacidade e conforto; ou, ainda, ser freqüentado por pessoas cuja índole seja condizente com a moral burguesa. No presente caso, Madame L'Espanaye "trabalha" como cartomante, ocupação que implica crença no sobrenatural e contraria tanto a moral quanto o materialismo burgueses. A casa dessa cartomante reflete, pois, sua personalidade: "Jamais [se] encontrava pessoa alguma na casa [...] Parecia não haver móveis em parte alguma [...] As persianas das janelas da frente raramente eram abertas. As do fundo eram conservadas sempre fechadas, com exceção de um grande quarto do fundo, no quarto andar" (POE 1981: 122-123).

Janelas fechadas, grande número de aposentos e longas escadarias. Enfim, um labiríntico espaço tipicamente medieval, com ares de castelo, em pleno contexto burguês.

O desejo de privacidade e de resguardo da intimidade, o rompimento com os laços sociais, o sentimento de família, o isolamento social possibilitado pelo dinheiro ("Os Crimes da Rua Morgue", "O Escaravelho de Ouro") e o isolamento individual de membros da própria família

10 Pois é na poltrona que se senta para ler romances, ou para se inteirar das notícias de interesse burguês.

(O Escaravelho de Ouro) destacam-se nos contos aqui citados. A disposição das casas, tanto de Madame L'Espanaye, que é fechada e, portanto, escura e labiríntica, quanto de Legrand, isolada, hostil e primitiva, expressa a personalidade dos personagens que habitam estes espaços. O desconforto, presente tanto no conto "O Mistério de Marie Rogêt", quanto em "O Escaravelho de Ouro", o desapego à moral e à ética burguesas e ao modo não "civilizado" de ganhar a vida, assim como, a despreocupação com a especialização dos cômodos a fim de resguardar a intimidade, presente em "O Escaravelho de Ouro", além do isolamento social, presente em "Os Crimes da Rua Morgue" e em "O Mistério de Marie Rogêt", são todas características típicas da sociedade medieval.

Destarte, nossa hipótese é a de que o espaço gótico, nos contos racionantes de Poe, não apresenta uma "convivência" entre o espaço burguês e o espaço do Antigo Regime, mas um "hibridismo", uma "grotesqueria" que causa o enegrecimento da cidade e revela uma predileção pela ótica noturna da modernidade. É como se Edgar Poe apagasse as luzes da cidade e trouxesse aos nossos olhos as "trevas", em plena era da "ordem esclarecida", mostrando o quanto o "moderno" esconde o "primitivo". Em suma, o espaço detetivesco de Poe revela – como revelaram as escavações arqueológicas acerca do período greco-romano – que, na modernidade, há um "outro" mundo, um "mundo às avessas", do qual falávamos, e ele expressa isso através de seus cenários.

No que se refere à construção dos personagens, tanto Legrand, como Dupin¹¹ e a cartomante apresentam um princípio modelador comum: são donos de alguma fortuna ou tiveram contato com a "riqueza"; mas, *ad intra*, são sobremaneira excêntricos. A personagem cartomante do conto "Os Crimes da Rua Morgue", Madame L'Espanaye, causa-nos, no mínimo, certo estranhamento. O perfil esperado de uma *cartomante* estaria ligado a uma vida errante, não fixa e sem grandes posses. No entanto, ela se estabelece em lugar fixo, possui um imóvel e é dona de certa fortuna material. Ela apresenta uma união de diferentes estilos de vida, o que resulta em um espaço que espelha sua personalidade, uma cena com elementos contraditórios. Assim, o espaço é resultado do caráter do personagem que nele habita. De modo geral, são personagens materialmente afortunados, mas, também, excêntricos, por conta de sua marcada vida interior.

Para que o espaço adquirisse as feições que conhecemos, e uma vez que este é expressão da interioridade do indivíduo, foi preciso que também o personagem apresentasse características de uma "alma gótica". Esta, relacionada ao "grotesco", promoveu as combinações inesperadas de formas, espaços, modos de vida e estilos, que tanto nos intrigaram.

Por fim, deve-se assinalar o caráter "defensivo" desse espaço: matagais espessos, como muralhas; ocupação do cômodo mais distante e abrigado da casa... Escolhas coerentes de personagens que não querem se misturar e evitam que terceiros tomem conhecimento claro de sua vida e de seus meios de sobrevivência. Não se trata de uma defesa contra guerreiros, como na Idade Média, mas contra "os outros".

O presente artigo levantou algumas pistas que permitem questionar a importância dos cenários nos contos detetivescos de Poe. São os cenários uma estratégia do conto policial, a fim de alimentar o drama e a imaginação do leitor, ou, têm por função reivindicar a presença das trevas em meio à pretensa vitória das luzes? Provavelmente, as duas coisas simultaneamente, mas este assunto está longe de ser, aqui, encerrado.

11 C. Auguste Dupin, personagem de Os Crimes da Rua Morgue, O Mistério de Marie Rogêt e A Carta Furta-da. Foi modelo para os típicos "detetives" dos romances policiais vindouros, como Hercule Poirot, de Agatha Christie, e Sherlock Holmes, de Conan Doyle. Dupin é um homem de grandes poderes de análise, mas, ao mesmo tempo, uma personalidade fervorosamente imaginativa. Após desemaranhar analiticamente os mistérios da ação humana, Dupin imagina conclusões a partir de fatos abstratos. Enfim, um homem apartado do mundo, um intelectual com vida interior extremamente ativa e movida pelo gosto do exótico e do peculiar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. *História Social da Família e da Criança*. Tradução por Dora Flakman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. Tradução por Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BOILEAU, Pierre & NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução por Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002
- DUBY, Georges. Problemas. In: *História da Vida Privada: da Europa feudal á Renascença*. Georges Duby (org.). Tradução por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras: 1999.
- FONSECA, Deize Mara Ferreira. Sentir com a imaginação: Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos e um gótico moderno. 2004. Dissertação em Ciência da Literatura (Teoria Literária)- Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- GALVÃO, N. Nunes. *Dicionário de Biografias e Literatura*. São Paulo: Logos, 1969.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MIRA, Maria Celeste. Invasão de Privacidade? Reflexões sobre a exposição da intimidade na mídia. *Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro, no. 5-6, pp. 97-116, 1998.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ORLANDI, Enzo. *Edgar Poe*. Coleções Gigantes da Literatura Universal. São Paulo: Verbo, 1972.
- POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Tradução por Breno da Silveira.
- _____. O Mistério de Marie Rogêt. In: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução por Breno da Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978: 151-209.
- _____. Os Crimes da Rua Morgue. In: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução por Breno da Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978: 109-151.
- _____. O Escaravelho de Ouro. In: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução por Breno da Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978: 333-377.
- SOUZA, Karolina Pedotti de. John Ruskin, O Jardim Gótico e o Labirinto Moderno. 2004. Monografia (Especialização em História e Teorias da Arte) – Centro de Educação, Comunicação e Artes. Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do Discurso*. Tradução por Eliza Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VERTUAN, Ederson. O Sentimentalismo e a Fatalidade Romântica. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006. CDROM.