

# O JOGO LINGUÍSTICO DE EDGAR ALLAN POE EM *O ESCARAVELHO DE OURO*

## EDGAR ALLAN POE'S LINGUISTIC GAME IN O ESCARAVELHO DE OURO (*THE GOLD-BUG*)

Hilda Gomes Dutra Magalhães<sup>1</sup>

**RESUMO:** O nosso objetivo neste estudo consiste em fazer uma leitura do texto *O escaravelho de ouro*, de Edgar Allan Poe, tentando demonstrar que a produção de sentidos se realiza a partir do entrelaçamento de diferentes linguagens, num processo essencialmente metalinguístico. Ao longo das análises, foi possível observar que a narrativa se constrói a partir do esforço de atribuição de sentidos ao próprio título do texto, sendo que a leitura resulta, na verdade, em sucessivas releituras, processo em que a língua significa não apenas o signo, mas também a enunciação.

**Palavras-chave:** texto literário; metalinguagem; análise literária.

**ABSTRACT:** Our objective in this study is to do a reading of the text *The bug of gold*, by Edgar Allan Poe, trying to demonstrate that the production of meaning takes place from the interweaving of different languages, a process essentially meta linguistic. Through out the analysis, we observed that the narrative is constructed from the effort of assigning meanings to the title of the text, and the reading results, in fact, in successive readings, a process in which the language means not only the sign but the enunciation.

**Keywords:** literary text; metalanguage; literary analysis.

## INTRODUÇÃO

Objetivamos neste estudo analisar o texto *O escaravelho de ouro*, de Edgar Allan Poe, procurando colocar em destaque o processo de construção que o torna essencialmente metalinguístico, na medida em que discute a si mesmo. Para tanto, partimos do pressuposto, como nos informa Yllera (1979, p. 190-1), de que, no Século XX, a obra literária se afirma como um signo:

É signo, pois que, traduzindo a sua formulação para os termos saussurianos, consta de um significante (que denomina símbolo sensível), constituído pela obra-coisa (por exemplo, a materialidade do quadro, etc); de um significado, que é o objeto estético e de uma relação com a coisa significada, correspondente à relação referencial, à relação com o objeto

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ com pós-doutoramento pela Universidade de Paris III e pela EHESS/França. Professora do Curso de Letras e do Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT.

externo ao signo. (YLLERA, 1979, p. 190-1).

De fato, na literatura do Século XX, marcada pela intertextualidade, o texto passa a ser visto como um mosaico de códigos diversos, e lê-lo significa apreender o caráter organizacional que integra as múltiplas linguagens que o compõem, construindo sentidos únicos a cada leitura. No caso da prosa, o ficcionista assume deliberadamente o papel de contador de estórias. Ele é uma espécie de jogador que deve fascinar o leitor. Para ele, o ato da escrita é visto como uma atitude lúdica que potencializa os princípios da conotação e da ambiguidade próprios do fazer literário. Se este aspecto é importante em toda obra de arte, no caso das narrativas policiais e detetivescas é a própria essência do gênero.

Edgar Allan Poe (1809-1849) é um escritor norte-americano que contribuiu para a literatura do seu tempo apresentando novos gêneros textuais, havendo sido responsável pelo surgimento da ficção policial e pelas bases da literatura do terror e do suspense. Foi também, em seu tempo, forte divulgador da literatura gótica, apresentando o sobrenatural, cenários medievais, cenas de terror, entremeados a aspectos místicos, conforme o gosto da época.

É nosso objetivo nessas reflexões compreender de que forma o autor explora os recursos linguísticos em *O escaravelho de ouro*, procurando destacar como o processo de significação do texto volta-se para o próprio fazer literário, numa atitude essencialmente metalinguística, cujo eixo de significação encontra-se adensado no próprio título do texto. Assim, toda a narrativa se constrói, na verdade, a partir de uma contínua releitura do título, a partir da exploração de diversos códigos.

Na narrativa, o personagem Legrand encontra um escaravelho dourado e, ao desenhá-lo para mostrar ao narrador, este o acha parecido com um crânio mal feito, o que deixa o personagem zangado. Ao jogar o papel no lixo, Legrand percebe que este, na verdade, é um pergaminho e que a imagem da caveira já estava lá, embora ele não tivesse se apercebido disso antes.

O desenho havia sido feito com uma tinta visível só mediante o calor, e, ao aquecer o pergaminho, apareceu também a imagem de um cabrito, que Legrand deduziu como sendo o pirata Kidd. Ao aquecer novamente o documento, encontrou as instruções do lugar exato onde encontraria o tesouro do antigo pirata.

Esta narrativa faz parte do conjunto de vários outros textos enigmáticos escritos por Poe. Sobre a natureza lúdica de sua obra, é o próprio autor que nos alerta para isso, quando, ao tomar como exemplo o *Corvo*, de sua autoria, explica como a intencionalidade participa do seu processo criativo:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Tendo sempre em vista a originalidade (porque é falso consigo mesmo quem se atreve a desprezar um meio de interesse tão evidente e fácil), digo-me, antes de tudo: Dentre os inumeráveis efeitos ou impressões que é capaz de receber o coração, a inteligência ou, falando em termos mais gerais, a alma, qual será o único que eu deva eleger no presente caso? Tendo já elegido um tema novelesco e, depois, um vigoroso efeito,

indago se vale mais evidenciar os incidentes ou o tom \_ ou os incidentes vulgares e um tom particular ou a singularidade tanto dos incidentes, quanto do tom \_; logo procuro, em torno de mim, ou melhor, em mim mesmo, as combinações de acontecimentos ou de tons que podem ser mais adequados para criar o efeito em questão. (POE, s.d, p. 01).

Como o fragmento nos evidencia, para o autor, um texto literário é fruto de um planejamento meticuloso, em que cada baliza é cuidadosamente pesada, considerando-se o contexto e o imperativo da originalidade. O resultado é fruto de combinações únicas e inteligentes, no engendramento de fatos e efeitos diversos. Assim, continua o autor:

[...] Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem deixar que acreditemos que escrevem graças a uma espécie de sutil frenesi ou de intuição extática; teriam verdadeiros calafrios se tivessem que permitir ao público dar uma olhada por trás da cortina, para contemplar os trabalhosos e vacilantes embriões de pensamentos, a verdadeira decisão adotada no último momento, os relances de ideias que durante muito tempo resistem a mostrar-se, o pensamento plenamente maduro mas rejeitado por ser inaproveitável, a eleição prudente e os arrependimentos, as dolorosas emendas e interpolações; em suma, os rolamentos e as rodas, os artificios para a troca de decoração, as escadas e os alçapões, as penas de galo, as cores, os disfarces e todos os enfeites que em noventa e nove por cento dos casos são o peculiar do histrião literário. (POE, s.d, p. 01).

Como podemos perceber, para Poe, a criação literária, mais do que inspiração divina, é fruto de trabalho, de raciocínio e de intencionalidade, antecipando os termos da profissão de fé bilaqueana. A meticulosidade do jogo, a intencionalidade, o enigma, tudo isso pode ser largamente observado em *O escaravelho de ouro*, sobretudo na sua natureza intertextual.

Segundo Kristeva (1969), o texto se afirma na verdade como um mosaico de diversos textos. Discutindo sobre o assunto, Teles (1978) nos apresenta várias técnicas intertextuais legitimadas na literatura ao longo do tempo, passando pela simples imitação, muito comum na literatura grega, pelo plágio, pela epígrafe, pela paráfrase, pela alusão, pela influência e pela paródia, dentre outras.

Através de uma postura intertextual, estabelece-se no ato da escrita uma dinâmica de leitura e releitura constante, do qual surge o novo texto. Este processo, embora basilar na produção textual de todos os tempos, só ganhou espaço na teoria literária a partir do Século XX, quando a literatura começou a focar a intertextualidade como ponto de partida estrutural. De fato, neste período, a fratura, o corte, o recorte e as junções passam a fazer parte da agenda dos escritores como recurso estilístico privilegiado, representando um homem e uma realidade que também e cada vez mais se mostram fraturados.

## (DES)CONSTRUINDO O ESCARAVELHO DE OURO

Mas que tipos de códigos confluem para essa metalinguagem? Analisando o texto, percebemos no processo de desestruturação de *O escaravelho de ouro* uma confluência de códigos diferentes. Na narrativa, os textos e códigos linguísticos se atualizam sempre numa forma de busca contínua de sentidos, porque cada resposta remete a um novo enigma que, por sua vez, se constitui num novo código, um novo mistério, uma espécie de jogo, mostrando ao leitor perspicaz pistas seguras num labirinto de incertezas.

Senão, vejamos: A leitura do conto é feita pelo personagem William Legrand, que, a partir do enunciado *O escaravelho de ouro*, descobre um conglomerado de vertentes significativas estratificadas na diversidade da linguagem e, por um processo metafórico, consegue reiterar uma lógica entre as pistas, lógica esta que acaba levando-o ao tesouro.

O primeiro código levantado é-nos dado pela etimologia dos nomes: sabe-se que, no plano linguístico, quaisquer nomes (comuns ou próprios) obedecem às mesmas leis de formação semiótica, cuja estrutura conteudística ou formal sofre alterações de acordo com o contexto, afirmando-se ou negando-se na negação do próprio ser ou coisa (contexto). Fazendo parte de um processo linguístico, forma (=significante) e conteúdo (dialetismo), constituem-se, sem dúvidas, num importantíssimo código e que não pode de forma alguma ser desprezado. De fato, no texto em análise, vamos ter nos nomes uma contribuição bastante vasta para a construção de sentidos.

Começando pelo título, temos os substantivos “escaravelho” e “ouro”, formando um sintagma nominal, síntese do sintagma “O escaravelho é de ouro”. O primeiro substantivo, que podemos ler tanto como *escaravélho* quanto como *escaravélho*, nos remete, como nos explica o *Novo dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda, à denominação de um inseto que significa, na tradição egípcia, a sabedoria mística e constitui uma confluência de signos criando em volta de si um campo semântico relacionado ao passado e ao transcendental.

Observemos ainda que em “escaravelho” temos “cara velho”, que, como veremos mais à frente, lembra “caveira” e “caravela”, que nos sugerem, por sua vez, “viagem” e “mistério. Estão ainda vinculados a este campo semântico a ideia de transformação, o binômio *vida e morte*, bem como a noção de “amadurecimento”. Trata-se, como percebemos, de um campo semântico riquíssimo ao qual estão ainda ligados os signos Kidd (cabrito), pirata, esqueletos e o pergaminho, com todos os códigos enigmáticos que emergem deste último.

Num lado simetricamente oposto, temos o substantivo “ouro”, que representa o futuro, o novo, a aura, o sol e também a riqueza e a felicidade. Pertencem a este campo semântico o tempo futuro, a sabedoria e o tesouro encontrado ao final do conto, bem como a nova leitura que é feita no próprio texto dos fatos e das pessoas envolvidas.

Finalmente, temos o conectivo preposicional *de*, responsável pela relação entre os dois pólos significativos em torno dos quais o texto se afirma como permanente

releitura. Neste campo semântico, iremos encontrar William, Júpiter, Wolf (cachorro), o fogo, o escaravelho (inseto) e o próprio narrador, todos responsáveis pela atualização do sintagma no tempo presente.

Analisando a simbologia dos nomes dos personagens, o texto nos mostra um novo tipo de código que marca a presença do jogo metafísico, a dialética do ser modificando ou sendo modificado pelas circunstâncias. O *Dicionário etimológico de nome e sobrenome*, de Rosário Guérios, nos dá o vocábulo “matreiro” como sinônimo de William (Guilherme). No texto, esse sentido será reiterado pelo sobrenome *Legrand* (O grande, em francês) e pelo vocábulo *Kidd* (cabrito), conferindo-lhe uma personalidade astuciosa, que será responsável pela maquinação do jogo-mapa.

Ainda analisando os nomes dos personagens, observemos que Júpiter significa o “maior”, o “mais potente”, mas será chamado sempre por seu amo pelo diminutivo “Jup” e, por isso, oferecerá duas vertentes significativas: ora será sempre o grande, o sábio; ora estará reduzido a nada, como sugere o diminutivo. É também importante observar que existe um terceiro personagem, porém não identificado. Trata-se do narrador, cuja atuação será bastante significativa na releitura dos fatos.

Formando outro estrato semântico de grande relevância, temos os números, que se organizam também num sintagma próprio, variando do zero à unidade de milhar. Não obstante a amplitude desse sintagma, o texto nos possibilita uma leitura cabalística, principalmente dos números 1, 2, 3 e 7. Assim, o texto apresenta uma estrutura única, girando apenas em torno de um escaravelho, um pirata, um cão, uma caveira, um erro, um dia de um determinado ano e prioriza a subjetividade do ser, na subjetividade da leitura.

O princípio da duplicidade, por sua vez, pode ser observado na referência aos dois esqueletos e aos seus dois olhos, bem como às duas faces do pergaminho/papel. Reitera ainda a ideia de duplicidade o peso duplo do escaravelho, do mesmo modo que a ideia de duplicidade se repete na releitura dos personagens.

Outro número que se repete é o 7, que, como significado da Fortuna, marca a linha do destino e, por isso, foi preciso que todos os acontecimentos ocorressem no mesmo dia do ano em que houve frio bastante para ser necessário o aquecimento que, por sua vez, fez aparecer a caveira no pergaminho. Além disso, o mapa era bem claro: o negro deveria estar sobre o pé de tulipa (que em sua forma etimológica, proveniente do turco, apresenta sete letras), a setenta pés do solo, no sétimo ramo, no lado leste, onde estaria a caveira.

Finalmente, como a leitura do escaravelho é proveniente do entrelaçamento dos códigos, teremos  $2+1+7=10$ , que, de acordo com Helvyn Hitchcock (1972:9-11), é o número da multiplicidade, o princípio dialético de todas as coisas.

Ao lado dos números, vamos encontrar ainda no texto uma extensa gama de signos, como os sinais de pontuação (ponto e vírgula, interrogação), sinais matemáticos (adição, divisão, parênteses) e asteriscos, cujo significado é-nos dado por um outro código explorado no próprio texto. Temos ainda o mapa geográfico, sugerindo a caminhada ao rochedo enigmático em cuja saliência se encontra a cadeira do diabo, de onde é possível vislumbrar a tulipa aos arredores da qual serão desenterrados

os dois esqueletos e o tesouro. Todos estes aspectos constituem subcódigos que se entrelaçam na elaboração textual e sem os quais o mistério do escaravelho jamais seria decifrado.

No que diz respeito à metalinguagem, esta se estabelece, conforme Jakobson (1974), quando, no processo comunicativo, a própria língua é o referente da mensagem, ao que Culioli (1990) acrescenta que resulta de um posicionamento consciente em relação à linguagem. Para Benveniste (2006), a metalinguagem decorre da possibilidade de a língua significar não apenas o signo, mas também a enunciação, originando diferentes níveis enunciativos. E é justamente o que vamos encontrar em *O escaravelho de ouro*, em que, além da proposição de linguagens que remetem a outros códigos linguísticos, verifica-se uma constante preocupação do personagem em explicar, de forma didática, como os interpretou. Assim, podemos ler:

Examinei então a caveira com cuidado. A borda exterior, a borda do desenho mais perto da ponta do velino, era bem mais distinta do que o resto. Claro estava que a ação do calórico fora imperfeita, ou desigual. Acendi fogo imediatamente e submeti todas as partes do pergaminho a um calor ardente. A princípio, o único efeito foi acentuar as linhas fracas do crânio; mas, perseverando na experiência, ficou visível num canto da faixa, diagonalmente, em oposição ao lugar em que se delinear a caveira, a figura do que, a princípio, supus ser uma cabra. Um exame mais acurado, contudo, demonstrou-me que se tratava de um cabrito. (POE, s.d., p. 18).

O esforço de significação do texto exige uma leitura rigorosa dos detalhes. Ao leitor de olhar acurado, cabe a reconstrução do que está faltando e por isso ele submete o documento a mais uma sessão de aquecimento, agora mais agressiva, fazendo com que os sinais se revelem de forma mais clara:

- Mas é bem sabido que a fortuna acumulada por Kidd era imensa. Tomei como certo, portanto, que a terra ainda a conservava escondida. E você mal se surpreenderá se lhe disser que senti uma esperança, quase chegando à certeza, de que o pergaminho estranhamente encontrado encerrasse o registro perdido do lugar do depósito.

- Mas como você continuou?

- Levei de novo o velino ao fogo, depois de aumentar o calor, mas nada apareceu; julguei então possível que a cobertura de sujo podia ter alguma relação com o fracasso; assim, limpei cuidadosamente o pergaminho, derramando água quente sobre ele, e, tendo feito isso, coloquei-o numa caçarola de cobre com o crânio para baixo, e pus a caçarola sobre um fogão com carvão em brasa. Em poucos minutos a caçarola ficou inteiramente aquecida e removi a folha que, com indizível alegria, encontrei salpicada, em diversos pontos com o que me pareceu serem figuras arrumadas em linhas. Coloquei-a de novo na caçarola e deixei que lá ficasse outro minuto. Depois de tirá-la, tudo estava tal como você agora vê.

- E aí Legrand, aquecendo de novo o pergaminho, entregou-o

a meu exame. Entre a caveira e a cabra estavam toscamente traçados, em tinta vermelha, os seguintes sinais:  
 .53% % + 305))6\*; 4826)4% >4%)0; 806\*; 48+8&60))85;  
 1%(:%\*8+83(88)5\*+; 46(; 88\*96\*2; 8)\*%/(; 485); 5\*+2:\*/%(  
 4956 \*2(5\*-4)8&8\*; 4069285); )6+8)4%/%; 1;(%9; 48081;  
 8:8%1; 481;48+85:4)485+528806\*81(%9; 48; (88; 4(%234;  
 48)4%; 161;:188;%2; (POE, s.d., p. 19).

O enigma, ao ser desvendado, acaba por apresentar um novo enigma, agora em forma de sinais e números. O processo para a decifração do código acima é então descrito da seguinte forma:

- No caso presente - e na verdade em todos os casos de escrita secreta - a primeira questão diz respeito à língua da cifra, pois os princípios de solução, particularmente quando se trata das cifras mais simples, dependem do gênio de cada idioma e podem por isso variar. Em geral não há outra alternativa para quem tenta a decifração senão experimentar (dirigido pelas probabilidades) cada língua conhecida até que a verdadeira seja encontrada. Mas nesta cifra que temos aqui diante de nós, toda a dificuldade foi removida, graças à assinatura. O trocadilho com a palavra “Kidd” só é perceptível na língua inglesa. Sem esta consideração, teria eu começado minhas tentativas com o espanhol e o francês, como línguas em que um segredo desta espécie deveria ter sido naturalmente escrito por um pirata dos mares espanhóis. Mas, no caso presente, presumi que a cifra estivesse em inglês.
- Você há de notar que não existem divisões entre as palavras. Se as houvesse, a tarefa teria sido relativamente fácil. Em tal caso teria eu começado por fazer uma comparação e análise das palavras mais curtas e, se tivesse encontrado, como é sempre provável uma palavra duma só letra a (um) ou I (eu), por exemplo, haveria considerado a solução como garantida. Mas, não havendo divisões, meu primeiro passo foi averiguar quais as letras dominantes, como as menos frequentes. (POE, s.d., p. 20).

Como podemos notar, verifica-se um grande investimento racional na elaboração do texto, que, de fato, se assemelha a um complexo tabuleiro em que as peças são minuciosamente distribuídas. Estabelece-se no enunciado, reportando-nos à teoria de Benveniste (2006), um segundo nível de enunciação, em que um sistema linguístico é utilizado com o fim de criar uma nova instância de construção de sentidos. Analisando a teoria benvenistiana, Stumpf (2010, p. 74), afirma que a língua é o único sistema semiótico capaz de “prover a interpretância dos outros e a si mesma.” Isso fica evidente na narrativa em análise, pois Legrand precisou fazer um esforço metalinguístico de natureza interdisciplinar e, mobilizando sistemas semióticos distintos, incluindo o linguístico (principalmente a Língua Inglesa), os históricos e sociais (o modo de pensar e de agir dos antigos piratas), consegue encontrar o tesouro que o deixou rico.

## O ESCARAVELHO PASSADO A LIMPO

Terminada a desestruturação dos estratos codificados, torna-se necessário agora fazer uma nova leitura de “O escaravelho de ouro”, uma leitura passada pelo crivo metafórico, destilação do entrecruzamento dos significados de todos os códigos apresentados.

À luz dessa convergência de signos, teremos a oportunidade de restabelecer as relações que formam a dança das ideias, negam ou reafirmam as possibilidades semânticas do texto inicial, estratificado nos parágrafos anteriores. Assim, Willian, o perturbado mental, mostra-se o único capaz de desmontar o enredo e posteriormente reconstruí-lo, estabelecendo uma nova leitura não apenas do escaravelho, mas também de si próprio. É através dele que percebemos, ao invés de papel, pergaminho; ao invés de um escaravelho-inseto, um escaravelho-mandala, que, plurissignificativo, atualiza-se em *caveira, caravela, pirata, mapa, esqueleto, tesouro*.

Neste sentido, temos a consecutiva negação da coisa em si, um escaravelho que não é escaravelho, que não é coisa alguma, mas que ao mesmo tempo pode ser tudo, um ícone de movimento e relatividade. À luz dos processos de enunciação (BENVENISTE, 2005) e de reconstrução de sentidos, não apenas o escaravelho é revisto, mas o próprio sujeito enunciativo, Willian, que, no reverso, de pobre fica rico e, de louco, volta à condição de normalidade.

Observemos que o texto importantiza, na personagem de Willian, o discurso do ter como sinônimo de felicidade e liga a pobreza e a loucura à doença, à magreza excessiva, à infelicidade e à morte. Em outras palavras, a narrativa transmite a ideia de que tudo o que diz respeito ao ouro (tesouro) e, portanto, a uma situação social e econômica privilegiada, é bom. Tanto assim é que todos os signos que normalmente identificam a riqueza estão presentes, inicialmente como promessa, só se concretizando no final do texto, quando o tesouro é enfim resgatado.

A relatividade e a surpresa são ingredientes importantes do jogo lúdico que se estabelece. Assim, o que parece ser não é; o que não é, ao contrário, sempre foi, embora coberto pelas circunstâncias. No meio termo desta medida está sempre o homem crescendo em seus erros e acertos; está o leitor, espelhado no narrador, ávido por desvendar os segredos do escaravelho. Cada um fará a leitura que lhe for possível e satisfatória. Essa leitura, se quisermos, se estende ao infinito, pois os dois esqueletos formam novamente a ideia do escaravelho (e por isso esqueleto, e por isso são dois), porém Willian Legrand não se lança a este novo desafio, pois já está satisfeito com a leitura dos fatos e de si próprio.

Assim, o passaporte para a riqueza é a inteligência, a matreirice, mostrando-nos que, afinal, o mundo é dos espertos, dos que sabem “ler os mapas”, dos que detêm a leitura dos sinais. Em outras palavras, o mundo é mostrado como um jogo, e o tesouro, ou seja, a felicidade, pertence àquele que melhor saiba jogar.

O que está ideologicamente posto pelo discurso que permeia a narrativa é a ideia de que o mundo não pertence a todos, mas apenas a alguns privilegiados e por

isso é que, embora o narrador tenha descoberto a caveira no pergaminho, mostra-se absolutamente incapaz de fazer uma boa leitura do escaravelho. Embora dono, na aparência, da palavra, é na verdade um ser (des)nominado que não consegue ter uma identidade própria e por isso é incapaz de mudar o curso da própria história. Finalmente, o fato de ser ele o narrador, o que poderia indicar autonomia, só reitera, no contexto da narrativa, a própria nulidade à medida que enfatiza, pela sua fala, a superioridade do amigo Willian, Legrand (Le grand =O grande).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber, *O escaravelho de ouro* se propõe como um jogo em que diversos códigos e textos se entrecruzam num intrincado jogo linguístico, dando-nos a ideia de que, de fato, o texto se afirma como um grande signo. Essa construção, entretanto, não é linear, pois os signos se sobrepõem a partir de marcas aparentemente invisíveis, mas plenas de informações.

Assim, no lusco-fusco em que se transforma o pergaminho, que ora fala e ora se cala, a narrativa se apresenta, afinal, rica e complexa do ponto de vista da significação, já que o leitor deverá ler nas entrelinhas o que não encontra na linguagem da superfície do texto. Do mesmo modo, deverá se dispor a compreender o enigma que é proposto na metáfora do escaravelho.

Este, inicialmente criatura parecida a ouro, porque dourado, transforma-se, a partir da capacidade de leitura do personagem, efetivamente em ouro. Aos demais personagens e aos leitores fica a lição do caçador Legrand: ler as camadas textuais de um texto é fundamental para que encontremos o seu verdadeiro sentido.

## REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontaes, 2006.
- CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation*. Paris: Ophrys, 1990.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mandir. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HITCHCOCK, Helvyn. *A magia dos números ao seu alcance*. São Paulo: Pensamento, 1972.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotike*. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia da composição*. Disponível em: <[http://letras.cabaladada.org/letras/filosofia\\_composicao.pdf](http://letras.cabaladada.org/letras/filosofia_composicao.pdf)>. Acesso em: 12 ago 2011.
- STUMPF, Elisa Marchioro. *Uma proposta enunciativa para o tratamento da metalíngua na aquisição da linguagem*. 2010. 109p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26730/000759786.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 set 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. Prefácio a Montagem em Invenção de Orfeu. BUSATTO, Luis. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Tradução Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1979.