



O barril de amontillado: leitura de um lei- tor testemunha

Antonia Marisa Rodrigues Brandão



RESUMO



Ironia e ambigüidade caracterizam o conto, “O barril de Amontillado”, como uma das narrativas mais intrigantes de Edgar Allan Poe, cujo enredo gira em torno de duas personagens: o narrador e um seu amigo. O narrador explora o ponto fraco de seu amigo: sua vaidade e seu orgulho, conduzindo-o a uma armadilha fatal, levando a cabo um plano de vingança anunciado ao leitor já no primeiro período da narrativa.





ABSTRACT

Irony and ambiguity characterize the short story, "The Cask of Amontillado", as one of the most intriguing narratives of Edgar Allan Poe, whose plot revolves around two characters: the narrator and a friend of his. The narrator exploits his friend's weak point: his vanity and pride, leading him to a fatal trap, carrying out a plan of revenge which was announced to the reader in the very first sentence of the narrative.



PALAVRAS-CHAVE

vingança, traição, vaidade,
orgulho, ironia, ambigüidade



KEY WORDS

revenge , treachery , vanity,
pride , irony , ambiguity

Escolhemos o conto, “O Barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, como corpus deste trabalho, e justificamos nossa escolha, mencionando as razões que a motivaram: o estímulo à reflexão que o conto representa, como inesquecível imagem de vingança e traição, e a possibilidade de desenvolvermos uma leitura à luz das teorias de Poe, Cortázar, Borges e Piglia, sobre esse gênero literário que se contrapõe ao romance não apenas pela extensão, mas principalmente pela concentração da escritura no acontecimento a ser relatado, que é o que deve caracterizar a narrativa breve.

Cortázar (2004, p. 122) refere-se a essa característica primordial do conto, em seu ensaio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, como “acontecimento puro”, sobre o qual comentaremos posteriormente.

Nosso propósito é analisar o conto à luz das teorias mencionadas, com atenção ao processo da escritura, marcada pelo discurso irônico do narrador, fator de criação de ambigüidade e duplicidade que indicia uma história oculta, que pode ser lida nos interstícios da enunciação. É a “história secreta” que, segundo Piglia (2004, p. 89-91) é constitutiva do gênero conto, sobre o qual estabelece duas teses: “um conto sempre conta duas histórias” e “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”.

As teses de Piglia aplicam-se ao nosso corpus e são mesmo reforçadas pela ironia, que confere uma linha dual à enunciação.

Em relação a Poe, constatamos que, como autor do conto, ele observa os princípios que expôs em seu ensaio crítico, “A Filosofia da Composição”, no qual explica o processo de construção de seu conhecido poema, “O Corvo”. Podemos resumir esses princípios como: concisão; construção de uma relação de causalidade tendo em vista o epílogo, da qual deriva o tom da narrativa; construção do efeito desejado, o qual resulta da unidade de impressão. Segundo o escritor e crítico, a narrativa deve ser construída para ser lida de uma só assentada, para que sua totalidade não seja destruída.

A relação de causalidade é apontada e enfatizada por Borges (1983, p. 78), em seu ensaio “El arte narrativo y la magia”, em “El Libro de Bolsillo”, como construtora da magia, isto é, do universo mágico criado pela ficção, coerente e verossímil, embora ficcional. Borges (1983, p. 77), afirma que “[...] el problema central de la novelística es la causalidad.”. O escritor e crítico, 1983 : 78, observa que a “novela debe ser um juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades.”

Assim é a construção de “O Barril de Amontillado”, cuja leitura nos marcou pelo desconforto de termos testemunhando uma ação perversa, impressão que configura o efeito da leitura de um texto rigorosa e lucidamente planejado, imagem intensa o bastante para fazer da narrativa uma história inesquecível.

Lembramos Cortázar (1999, p. 355), que muito bem explica a razão pela qual certos contos permanecem inesquecíveis em nossa memória:

“são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do mero episódio que contam, e por isso nos influenciaram com tal força que a modéstia do seu conteúdo aparente, a brevidade do seu texto, não permite suspeitar.”.

Em relação ao “O Barril de Amontillado”, não poderíamos repetir, da afirmação de Cortázar, “a modéstia do seu conteúdo aparente”, pois seu conteúdo apresenta uma duplicidade e ambigüidade que não lhe confere, em momento algum, a característica da ‘modéstia’, que entendemos como aparente simplicidade, mas, sem dúvida, o texto encerra, em sua brevidade, “uma realidade infinitamente mais vasta” do que a expressada pela escritura.

O tema do conto, vingança e traição, transcende o episódio em torno do qual se desenvolve o enredo, desloca-se para o plano das experiências humanas e suscita reflexões, por

exemplo, a respeito da assustadora capacidade do homem para arquitetar uma vingança de forma mascarada, enganadora e perversa .

Para melhor compreensão do tema , vamos resumir a trama engendrada pela ação de vingança e traição , relatada pelo narrador em primeira pessoa , o qual não é somente um observador que relata o acontecimento , mas personagem que atua na diegese como narrador protagonista .

Montresor incita a vaidade e a curiosidade do ‘amigo’ Fortunato a respeito de um barril de Amontillado , um tipo de ‘sherry’ leve , que recebera , simulando dúvida em relação à qualidade do vinho e admitindo que somente um exímio conhecedor poderia atestar sua legitimidade . Menciona Luchesi , como conhecedor , o que é imediatamente refutado por Fortunato , que se julga , ele sim , um especialista . Aparentando preocupação com o bem-estar do ‘amigo’ , Montresor guia-o pelos escuros e úmidos subterrâneos do palácio dos Montresors , onde supostamente estava guardado o vinho , para contra ele perpetrar um ato de vingança , na parte mais remota das catacumbas do palácio .

A causa da ação da vingança de Montresor contra Fortunato , é apenas indiciada na enunciação , pelo uso da ironia , permanecendo como interrogação que sinaliza a história oculta e mantém a tensão da narrativa até o final , capturando o leitor para a busca do barril de vinho , juntamente com Fortunato , fazendo-o acompanhar o narrador na caminhada pelo espaço sombrio , sufocante e opressivo das catacumbas .

O espaço , em “O Barril de Amontillado” reforça o enigma da causa da vingança ; não há uma descrição do caminho pelo qual o narrador conduz Fortunato , mas fragmentos de informação sobre a falta de luz , a umidade , a opressão respiratória causada pelo salitre , os amontoados de ossos daqueles que ali haviam sido sepultados . Pode-se imaginar esse espaço como uma passagem assustadora para a morte , um túnel sem saída que nos amedronta porque é escuro e desconhecido .

Não poderíamos deixar de observar a atração de Poe pelo sinistro e misterioso ao apontarmos esse espaço opressivo e sem luz dos subterrâneos, como índice de uma das características do Romantismo, a imaginação "Gótica", muito utilizada por Poe em seus poemas e narrativas, como acontece, por exemplo, em seu conhecido poema, "O Corvo", e no conto, "A queda da casa de Usher", entre outras produções do escritor.

A verossimilhança que a construção do relato do acontecimento confere ao texto resulta, primeiramente, da sinceridade do narrador para com o leitor, a quem relata sua intenção, mas não a real razão dessa intenção, nos primeiros parágrafos da narrativa; a seguir, para o relato verossímil contribui a ambigüidade do discurso irônico do narrador, procedimento (a sinceridade e a ambigüidade) que instaura a "fé poética", conceito de Coleridge, citado e explicado por Borges (1983, p. 72) em "El arte narrativo y la magia", como "esa espontánea suspensión de la duda", pois a duplicidade do discurso configura a simulação do plano de vingança anunciado. Por meio da ironia, o narrador protagonista dissimula sua intenção, numa interação coerente de intenção e forma.

O narrador, embora relatando um acontecimento passado, coloca o leitor na desconfortável posição de testemunha de seu plano de vingança, quando a ele confia sua intenção, logo no primeiro período da narrativa: "Suportei o melhor que pude as injúrias de Fortunato; mas, quando ousei insultar-me, jurei vingança.". No mesmo parágrafo deixa claro que "Não devia apenas castigar, mas castigar impunemente.".

No segundo parágrafo, o narrador declara sua intenção em relação a Fortunato: "[...] e ele não percebia que o meu sorriso, agora, tinha como origem a idéia de sua imolação.". Não esconde do leitor a simulação para ludibriar o 'amigo', e ainda proporciona-lhe (ao leitor) um certo tempo para que possa assimilar a idéia de vingança, preparando-o, com o terceiro parágrafo, para o início da execução de seu plano. Uma informação contida nesse parágrafo expõe o ponto vulnerável

de Fortunato, que será explorado por Montresor: “Esse tal Fortunato tinha um ponto fraco, [...] . Vangloriava-se sempre de ser entendido em vinhos.”.

A vaidade, o orgulho, a elevada auto-estima de Fortunato são trunfos guardados por Montresor para serem utilizados no momento oportuno, o que lhe é proporcionado quando se inicia a ação, no parágrafo seguinte, ou seja, no quarto parágrafo.

Tempo e a personagem antagonista, Fortunato, são então apresentados e estabelecem, de saída, uma duplicidade que concorre para a instauração da ambigüidade da enunciação.

Uma tarde, quase ao anoitecer, em plena loucura do carnaval, encontrei o meu amigo. Acolheu-me com excessiva cordialidade, pois que havia bebido muito. Usava um traje de truão, muito justo e listrado, tendo à cabeça um chapéu cônico, guarnecido de guizos. Fiquei tão contente de encontrá-lo, que julguei que jamais estreitaria a sua mão como naquele momento. (POE, 1959, p. 24)

O lusco-fusco do dia é um momento em que a visão é ofuscada; a época do ano também é de exceção, é carnaval, à qual o narrador se refere traduzindo o clima da temporada, “em plena loucura do carnaval”; Fortunato também se encontra fora de seu equilíbrio, pois, está embriagado, fantasiado de palhaço, com guizos no chapéu. Alegoricamente, apresenta-se numa situação propícia para ser enganado, ‘feito de palhaço’.

Chama-nos a atenção o carnaval, a personagem fantasiada, e não nos surpreende sua embriaguez, já que, durante o carnaval, esse fato não desperta maior interesse. Há um súbito encantamento em relação a essa época de loucuras que nos faz esquecer da vingança anunciada pelo narrador.

Em relação a esse trecho da narrativa, pensamos em Poe como autor e conferimos a aplicação de seus princípios para a construção da narrativa breve: o narrador anunciou, no primeiro

período do texto, seu juramento de vingança; esclareceu, no primeiro parágrafo, que desejava “castigar impunemente”. O leitor foi avisado, portanto, sobre o que moverá as ações do protagonista até o epílogo da narrativa, para o qual as ações devem convergir.

Quando a ação vai ser iniciada, entretanto, durante um carnaval, na Itália, o narrador inicia o relato do acontecimento de forma tão disfarçada, que a vingança anunciada é esquecida momentaneamente: “Fiquei tão contente de encontrá-lo, que julguei que jamais estreitaria a sua mão como naquele momento”. A ação ocupa nosso interesse, desvinculada da idéia de vingança, cuja concretização vai surpreender-nos e chocar-nos, no final da história, quando então nos lembramos do que o narrador avisara no princípio: “jurei vingança”.

A estratégia, tão bem trabalhada pelo autor implícito, que é também narrador protagonista, para captar nosso interesse de leitores, ao ponto de fazer com que esqueçamos da ameaça de traição, é efetivada pela ironia, tropo que pode ser entendido, em seu significado mais evidente, como dissimulação pelo discurso, isto é, o que se diz expressa o contrário do que se pretende; é uma simulação.

Num movimento cíclico, ao final da leitura do conto, retornamos ao início e constatamos que toda a construção da narrativa fora direcionada para o fato que consumou a vingança, o epílogo da história, cuja causa permanece, no entanto, no terreno da suposição.

Esse procedimento narrativo, ou seja, a elaboração dos fatos da história, tendo em vista o epílogo, cumpre um dos princípios de Poe para a composição de poemas, que pode ser aplicado à narrativa breve. “Só tendo o epílogo constantemente em vista poderemos dar ao enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”, escreve Poe no início de seu ensaio “A Filosofia da Composição”.

A esse procedimento também está atrelada a construção do

efeito a ser alcançado, pois o efeito resulta do trabalho com os incidentes e com o tom, trabalho também empreendido para o direcionamento dos fatos com vistas ao epílogo.

Ainda pode-se considerar que esse procedimento também concorre para a construção do conto como acontecimento puro, sobre o qual nos explica Cortázar em seu ensaio "Poe: o poeta, o narrador e o crítico", já mencionado no início deste trabalho.

Explica Cortázar (2004, p. 122), referindo-se a como Poe entendia e concebia o conto, como gênero narrativo: como um "acontecimento puro", a "coisa que ocorre". Poe "Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro [...]", o acontecimento em si, despido de qualquer complementação marginal, como considerações a respeito do acontecimento, descrições, construções alegóricas.

Cortázar cita Nathaniel Hawthorne, cujas narrativas diferenciam-se das de Poe, por serem, em grande parte, alegóricas, embora Hawthorne compartilhe com Poe a distinção de muito ter contribuído para o aprimoramento da arte da narrativa breve na América. É válido que se transcreva a observação de Cortázar sobre a contribuição de Poe para a efetivação do gênero 'conto', na América.

Afirmou-se que o período entre 1829 e 1832 vê nascer o conto como gênero autônomo. Na França surgem Mérimée e Balzac, e nos Estados Unidos, Hawthorne e Poe. Mas só este escreveria uma série tão extraordinária de narrativas a ponto de dar ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo, e de inventar ou aperfeiçoar formas que teriam vasta importância futura. (CORTÁZAR, 2004, p. 122)

Foi Poe, afirma Cortázar, aquele que primeiro percebeu as exigências do conto, como gênero, como também percebeu que a diferença entre o conto e o romance não reside apenas

em sua extensão . A diferença nuclear entre os dois tipos de narrativa reside na questão do conto concentrar-se no acontecimento puro .

Podemos deduzir que o acontecimento puro dispensa acessórios; é o núcleo trabalhado dentro dos limites do essencial, para cuja construção deve concorrer cada uma das palavras da enunciação, cada pormenor da construção do enredo.

Em “O Barril de Amontillado” , o narrador , que se comunica por meio do discurso irônico , é a peça principal do jogo construído pela enunciação , a qual efetiva o acontecimento puro . Seu discurso constrói uma relação triangular , cujas partes constituintes são : 1. o narrador , Montresor , 2. Fortunato , 3. o leitor implícito , ou narratário , relação da qual resulta uma cumplicidade entre o narrador e o leitor , em oposição a Fortunato , o que reforça o plano de vingança e torna a razão dessa vingança mais enigmática , porque o leitor implícito , embora cúmplice do narrador , desconhece a real causa impulsionadora dessa ação . Esse desconhecimento está em perfeita consonância com o que foi expressado no primeiro parágrafo : “castigar impunemente” , porquanto essa impunidade inclui o enigma da causa , que não é apenas o insulto declarado no primeiro período ; não devemos esquecer que o discurso é irônico e sugere muito mais do que o que anuncia .

A ironia , como procedimento , concorre tanto para a concretização do acontecimento puro , como sinaliza o mistério da segunda história . Podemos citar novamente Piglia , 2004 : 89 – 90 , antes de nos determos sobre o procedimento irônico , para que não percamos de vista a história secreta .

A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1 . Um relato visível esconde um relato secreto , narrado de um modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 2004, p. 89–90)

O “relato visível” em “O Barril de Amontillado” é o anunciado no início da narrativa : um juramento de vingança , por parte

do narrador, dirigido a Fortunato, personagem antagonista, que o teria insultado.

Como entendia Poe, o escritor deve concentrar-se na criação do efeito único e para esse objetivo deve estar voltada toda a construção narrativa, a partir de sua primeira sentença. Se tal não ocorrer, segundo Poe, o escritor já terá falhado, de saída.

O “relato secreto” está atrelado aos insultos de Fortunato a Montresor, o narrador, cuja natureza não é revelada ao narratário, que sobre ela faz suposições, ao acompanhar o narrador na construção do enredo. A ocultação é constitutiva do discurso irônico e é no jogo de não mostrar tudo que constatamos as interseções das duas histórias.

É válido que tenhamos alguns comentários sobre a ironia, antes de apontarmos as interseções mais elucidativas da história secreta.

Ferraz (1987, p. 16) em sua tese de doutoramento, *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*, salienta que o fato de reconhecermos intuitivamente o fenômeno da ironia dificulta sua definição. Compreender o fenômeno como “ ‘significar o contrário do que se diz’ ”, explicação que representa uma espécie de média das definições e de propostas de definição de ironia, além de ter vulgarizado a definição, limita a abrangência de sua significação, pois, deve ser lembrado que, “a ironia, dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso.”.

Brait (1996, p. 79) amplia nossa compreensão sobre a noção de ironia, com a explicação abaixo.

O destaque aqui fica para a ambigüidade da ironia, observando-se que às questões que dizem respeito ao literal e ao figurado acrescenta-se a idéia de que ao mesmo tempo que o locutor simula alguma coisa, na instância da literalidade, ele de alguma maneira indica para o ouvinte ou leitor essa simulação.

Montresor não simula sua intenção, mas dissimula a causa dessa intenção, e é essa ocultação que caracteriza seu discurso irônico, ambíguo e cifrado.

Outra importante característica da ironia, que devemos citar, ao lado de sua marca de ambigüidade, é sua estrutura comunicativa, que supõe um emissor, uma mensagem, e o receptor dessa mensagem, sem o qual o fenômeno não se efetiva. O receptor deve compartilhar a mensagem com o emissor.

O emissor, E, é Montresor, o narrador; a mensagem, M, é a narrativa; o receptor, R, é o leitor implícito, o narratário.

Brait (1996, p. 62), observa que a ironia verbal implica uma relação triangular, “um trio actancial: o locutor (A^1) que dirige um certo discurso irônico para um receptor (A^2), para caçoar de um terceiro (A^3) que é o alvo da ironia”.

Identificamos esse trio actancial em nosso corpus, da seguinte forma: Montresor (A^1) dirige-se ao narratário (A^2), fazendo-o ciente de sua intenção de ridicularizar Fortunato (A^3). No motivo impulsionador dessa ridicularização reside o cerne da história secreta.

Antes, porém, de chegarmos às considerações sobre a história indiciada na enunciação, vamos esclarecer, segundo explicação de Ferraz, a relação narrador / narratário.

A autora observa que a noção de narratário e a de leitor implícito coincidem em sua função receptiva, entendendo-se o narratário como complemento do narrador, isto é, um desdobramento da figura daquele que conta.

Para Iser (1996, p. 73), “A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”. Esclarecemos que Iser desenvolve sua teoria da leitura tendo como objeto o texto e o leitor, não a relação narrador / narratário. De qualquer modo, a aproximação da função receptiva do narratário e a do leitor implícito são coincidentes, como observa Ferraz.

Como receptores da mensagem do narrador, na posição de

leitor real, antecipada pelo leitor implícito, e alertados para o não-dito do discurso irônico, selecionamos alguns trechos do texto narrativo que, em nossa opinião, sinalizam a história oculta.

Vamos voltar. Sua saúde é preciosa. Você é rico, respeitado, admirado, amado; você é feliz, como eu também o era (grifo nosso). Você é um homem cuja falta será sentida. Quanto a mim, não importa. Vamos embora. Você ficará doente, e não quero arcar com essa responsabilidade. Além disso, posso procurar Luchesi ...

Simulação e sinceridade mesclam-se nessa fala do narrador. Ele aguça a curiosidade de Fortunato em relação ao Amon-tillado, tentando justamente dissuadí-lo do intento, simulando preocupação com sua saúde e sugerindo a volta. Por outro lado, parece ser sincero quando demonstra ressentimento em relação ao próprio passado, confessando que também já fora feliz, e que sua pessoa já não tem importância.

Há um sentimento não declarado de inferioridade e de ressentimento em relação a Fortunato, da parte de Montresor, que parece estar na base da causa de sua ação de vingança, cuja imagem vai se formando aos poucos, à medida em que se desenvolve a narrativa, cuja trama se fecha com o cumprimento da idéia de imolação da personagem antagonista, como Montresor anunciara, logo no segundo parágrafo.

Ao refletirmos sobre a perversidade da ação do narrador, que brinda à vida de Fortunato, quando este faz um brinde àqueles enterrados ali, nas catacumbas, reportamo-nos à observação de Cortázar a respeito do conto movimentar-se no plano humano, uma das razões pela qual este conto de Poe permanece em nossa memória.

Quando Fortunato saúda os mortos, “ – Bebo, disse ele, à saúde dos que repousam, enterrados, em torno de nós.”, está extravasando um sentimento de exagerado entusiasmo,

por seu estado de embriaguez; quando Montresor responde a esse cumprimento, está brindando à morte, que está próxima, para aquele a quem chama de 'amigo', e não à vida: " – E eu para que você tenha vida longa." . O próprio nome, Fortunato, ironicamente sinaliza o oposto de seu significado, ou seja, não o que tem sorte, mas sim aquele a quem falta a sorte .

Essa passagem nos remete novamente a Cortázar (1999, p. 350), por sua observação, "[...] um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, [...]" . O que há de real, no conto que constitui o nosso corpus, é justamente o desnudamento de parte da dimensão humana, no caso uma batalha surda, que tem como possível causa o orgulho ferido de Montresor, desfechada contra um inimigo que é, dissimuladamente, tratado como amigo.

É possível perceber a atitude altiva de Fortunato em relação a Montresor, mesmo em seu estado de embriaguez, pela forma como se refere à divisa dos Montresors . Quando o narrador alude à grandeza da família, no passado, dizendo, " – Os Montresors, respondi, formavam uma família grande e numerosa." , Fortunato a ela (família) se refere com pouco caso, " – Esqueci qual o seu brasão." .

A resposta de Montresor é um forte indício de sua intenção e de seu ressentimento . O brasão dos Montresor é, explica ele: " – Um grande pé de ouro, em campo azul . O pé esmaga uma serpente ameaçadora, cujas presas se acham cravadas no salto." .

Alegoricamente, a serpente ameaçadora é Fortunato, e o pé de ouro que a esmaga é Montresor, que pretende aniquilá-lo.

" – E a divisa?" , pergunta Fortunato, entre irônico e interessado.

" – Nemo me impune lacessit ." , responde Montresor, que traduzimos como Ninguém vai me ferir impunemente, o que também pode ser lido como alusão à promessa de vingança.

Esses indícios da história oculta estão, entretanto, ligados à literalidade do texto e ficariam como sugestões à busca da razão não devidamente explicitada da vingança, não fosse uma resposta do narrador, a uma outra atitude escarnekedora de Fortunato, resposta gestual que constitui o ponto de virada da enunciação, porque instaura o momento de maior ambigüidade textual.

Quando Fortunato deduz que Montresor não pertence à irmandade dos maçons, pela falta de reconhecimento do narrador à sua estranha gesticulação quando atirou ao ar uma garrafa de vinho De Grâve, Montresor lhe dá uma resposta, também gestual, que marca, como já afirmamos, o ponto de virada da narrativa.

O narrador descreve esse momento.

Olhei-o, surpreso. Repetiu o movimento, um movimento grotesco.

– Você não compreende? perguntou.

– Não, não compreendo, respondi.

– Então é porque você não pertence à irmandade.

– Como?

– Não pertence à maçonaria.

– Sim, sim. Pertença.

– Você? Impossível! Um maçom?

– Um maçom, respondi.

– Prove-o, disse ele.

– Eis aqui, respondi, tirando debaixo das dobras de meu roquelaire uma colher de pedreiro.

– Você está, gracejando, exclamou, recuando alguns passos.

Mas prossigamos: vamos ao Amontillado.

– Está bem, disse eu, guardando outra vez a ferramenta debaixo da capa e oferecendo-lhe o braço.

(POE, 1959, p. 26-27)

Esse diálogo, que também configura o anteclímax da narrativa, ilumina nossa compreensão em relação ao texto que o antecedeu e ao que o sucedeu, até o desenlace.

A narrativa é marcada, a partir de então, por um ritmo mais acelerado, notadamente marcado por verbos que indicam movimento para baixo, em direção ao barril de Amontillado, como: “continuamos”, “descemos”, “avancamos”, “tornamos a descer”. A tensão aumenta com a chegada de Montresor e Fortunato ao final do caminho: “chegamos, afinal, a uma profunda cripta, cujo ar rarefeito, fazia com que nossas velas bruxuleassem, ao invés de arder normalmente”.

Uma descrição desse espaço, o mais remoto nicho das catacumbas, adia o clímax e intensifica a tensão, pois fica claro, para o leitor, que Montresor conduzira Fortunato a uma armadilha, da qual a saída seria impossível.

A tensão aumenta em intensidade com o acorrentamento de Fortunato, por Montresor, à parede rochosa do nicho; ainda em estado de estupor, entre a embriaguez e a perplexidade, Fortunato refere-se, uma vez mais, ao Amontillado. Sem perder tempo, Montresor inicia a construção de uma parede, com pedras e argamassa, para tapar o pequeno espaço, em cuja parede acorrentara Fortunato.

É oportuno lembrar que, para ‘mason’, maçom, em inglês, a explicação no ‘Oxford Advanced Learner’s Dictionary’ é: aquele que constrói com pedras, o que nos faz refletir novamente sobre a ambigüidade e a duplicidade instaurada pela construção irônica que, ao mesmo tempo em que estabelece a dúvida em relação à filiação de Montresor à Maçonaria, faz-nos pensar nele como um ‘mason’, literalmente, pois ele constrói com pedras. Poe joga com o literal e o figurado, para alimentar o questionamento em relação à razão que teria impulsionado a ação de Montresor.

A tensão atinge seu ápice, configurando o clímax da narrativa, no momento em que se precipita a retomada de consciência de Fortunato, que vai se lembrando de seu estado de embriaguez, juntamente com a construção acelerada das fileiras

de pedras , por Montresor , que vão bloquear , para sempre , qualquer esperança de vida , para Fortunato .

Constróem esse momento de maior tensão textual : gritos horrendos de Fortunato ; depois , um “riso abafado” , que aterrorizou Montresor , seguido de uma última demonstração de auto-controle , por parte de Fortunato : “[...] Esta é uma boa piada ... uma excelente piada !” . Ao que Montresor responde : “ – O Amontillado !” .

A súplica de Fortunato , “ – Pelo amor de Deus , Montresor !” , já anuncia o ‘denouement’ , uma queda de intensidade da tensão , que aponta a completa capitulação de Fortunato a Montresor . Consciente o suficiente para compreender que havia sido vítima de uma vingança , Fortunato cala-se , para sempre .

Sentimos uma forte inclinação para afirmar que a história 2 tem seu núcleo na questão da Maçonaria , para cuja batalha entre dois ‘irmãos’ o barril de vinho foi apenas o chamariz , para atingir o ponto vulnerável do maçom Fortunato : sua soberba .

A altivez de Fortunato em relação a Montresor é vingada , mas o texto não esclarece se Montresor é , ou não , maçom . Ficamos imaginando se essa teria sido a real causa de sua vingança , isto é , sua não filiação à irmandade , ou se ele pertenceria a uma facção maçônica diferente da que pertencia Fortunato .

A maior ambigüidade reside na duplicidade de significado da colher de pedreiro . Por um lado , essa ferramenta nos leva , ao final da narrativa , a compreendê-la como a arma secreta do assassinato de Fortunato , que lhe foi , ironicamente , mostrada por seu algoz , Montresor ; por outro lado , podemos compreendê-la como símbolo da Sociedade Secreta dos Pedreiros-Livres , a Maçonaria , da qual Fortunato , seguramente , fazia parte , o que o fazia sentir-se superior a Montresor , de cuja filiação , por alguma razão , duvidava .

O efeito único , preconizado por Poe , matematicamente construído por uma relação de causalidade , é , primeiramente , o de surpresa e perplexidade pela forma perversa como Mon-

tesor friamente executou Fortunato, e essa reação à leitura do conto corrobora a observação de Cortázar em relação ao fato do conto deslocar-se no plano humano; a reflexão e o questionamento a respeito dessa sociedade, cujos membros precisam ser todos iniciados nos princípios que a regem, são subsequentes e encaminham-nos para a descoberta da história secreta, que não desnudamos, entretanto, por ignorarmos os preceitos dessa Sociedade de Pedreiros-Livres, que guarda, ainda hoje, uma aura de mistério e de segredo.

O que nos parece certo é que o que Poe teve a intenção de apresentar, de forma elíptica, para parafrasear Piglia, foi uma batalha interna da Maçonaria, da qual Montresor e Fortunato representam facções antagônicas. Essa é, para nós, a história secreta que o texto indicia, mas para a comprovação dessa hipótese precisaríamos pesquisar sobre a história da Maçonaria na América e sobre seu papel na sociedade americana à época em que o conto foi escrito. Essa é uma narrativa que, para ser analisada de forma mais ampla, deve ser historicamente contextualizada.

Admitimos que esta análise fica incompleta, em nossa opinião, sem o estudo da Maçonaria na América porque, embora nosso propósito tenha sido focalizar o texto à luz dos teóricos do conto que estudamos na disciplina cursada sobre o gênero, sentimos que nos faltou embasamento para defendermos nossa hipótese sobre a verdadeira história, a história 2. Apenas podemos adiantar que George Washington, o primeiro presidente dos Estados Unidos, era maçom, como também outras figuras importantes da constituição da República na América, como Benjamin Franklin, Alexander Hamilton e Thomas Paine.

Para finalizar este trabalho, tecemos uma ligação entre o final da narrativa e seu início, para ressaltarmos o cumprimento do objetivo do narrador, que anunciou, no início, seu desejo de vingar-se impunemente.

Apresssei-me para terminar o meu trabalho. Com esforço, coloquei em seu lugar a última pedra – e cobri-a com argamassa. De encontro à nova parede, tornei a erguer a antiga muralha de ossos. Durante meio século, mortal algum os perturbou. In pace requiescat!

A construção da narrativa cumpriu o “jogo preciso de vigi-lâncias”, como preconiza Borges, concretizou o acontecimento puro e nos venceu, por sua intensidade, por ‘nocaute’, usando a comparação citada por Cortázar para exemplificar o efeito da interação entre o texto e o leitor.

Cortázar (1999, p. 351) compara o embate entre o romance e o leitor, e entre o conto e leitor, citando um escritor argentino, apreciador do boxe.

Um escritor argentino muito amigo do boxe me dizia que, no combate que se dá entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance sempre ganha por pontos, ao passo que o conto precisa ganhar por nocaute. Isto é verdade, pois o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia, In **El Libro de Bolsillo**. Madrid : Alianza, 1983 .

BRAIT, Beth . **Ironia em Perspectiva Polifônica** . Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

CORTÁZAR, Julio . **Obra Crítica 2** . Organização de Jaime Alazraki Rio de Janeiro : Civilização Brasileira , 1999 .

CORTÁZAR, Julio . **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa ; organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. . São Paulo : Perspectiva , 2004 .

FERRAZ, Maria de Lourdes A. **A Ironia Romântica**. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda , 1987.

ISER, Wolfgang . **O Ato da Leitura** . Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo : Ed . 34 , 1996 , vol. 1.

OXFORD **Advanced Learner's Dictionary**. Oxford, England: Oxford University Press , 2000 .

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE , Edgar A. **Antologia de Contos**. Organização , Prefácio e Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia : Ed. Civilização Brasileira S . A . , 1959 .

POE , Edgar A. **Ficção Completa , Poesia & Ensaios**. Organização e tradução de Oscar Mendes ; colaboração de Milton Amado . Rio de Janeiro : Companhia Aguilar Editora , 1965 .

A autora é Mestre em Literatura e Crítica Literária - PUC / SP. Integrante do Grupo de Pesquisa: Configurações do Leitor em Textos de Poesia e de Narrativa, dirigido pela Prof.^a Dr.^a Olga de Sá, PUC/SP.