

Uma análise comparada entre Poe e Telles

A comparative analysis between Poe and Telles

Naiani Borges TOLEDO¹

Resumo

A pesquisa ora apresentada focalizou-se em reflexões envolvendo a análise comparativa entre dois contos: *The cask of Amontillado* (1846) e *Venha ver o pôr do sol* (1970). A partir de nossos estudos e de nosso conhecimento empírico sobre a temática, despontaram-nos alguns questionamentos que se destacaram como norteadores de nossa investigação: Em que aspectos se evidenciam as semelhanças dos contos? Onde aparecem as distinções na construção das histórias? Com o propósito de encontrar respostas a essa problematização, traçamos, como objetivo geral, estabelecer uma análise comparada entre os contos já citados sob o viés da intertextualidade na literatura. Trata-se de uma pesquisa pautada na Literatura Comparada, do tipo bibliográfica. A pesquisa é ainda classificada como qualitativa, já que tem caráter exploratório e busca percepções e entendimentos sobre a natureza geral de uma questão: a intertextualidade.

Palavras-chave: *The cask of Amontillado*. *Venha ver o pôr do sol*. Intertextualidade, Literatura Comparada.

Abstract

The research presented here was focused on reflections involving comparative analysis between two short stories: *The cask of Amontillado* (1846) and *Venha ver o pôr do sol* (1970). From our studies and empirical knowledge on the subject, some questions emerged that stood out as a guide for our research: In what aspects the short stories appear as similar? Where appear the distinctions in the construction of stories? With the purpose of finding answers to this questions, plotted as a general goal, it was established a comparative analysis of the tales under the bias of intertextuality in the literature. It is a guided search in Comparative Literature, of bibliographic type. The research is still classified as qualitative, since it is exploratory and seeks perceptions and understandings about the nature of a general question: the intertextuality.

Keywords: *The cask of Amontillado*. *Venha ver o pôr do sol*. Intertextuality, Comparative Literature.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Campus de Cascavel. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail para contato: naianibt@hotmail.com

Introdução

O problema da pesquisa a ser realizada neste artigo surge da semelhança e das divergências entre os contos *The cask of Amontillado*, de Edgar Allan Poe, e *Venha ver o pôr do sol*, de Lygia Fagundes Telles.

Visa-se estudar como os contos se aproximam, por exemplo, na temática da vingança e na construção de uma ambientação sombria, e como se distanciam, por exemplo, pelo fato de que o narrador de Poe é em primeira pessoa, pois quem narra a história é Montresor e, por ser um narrador-personagem, o ponto de vista deste é ressaltado e unilateral, enquanto que no conto de Telles o narrador é em terceira pessoa, sendo um foco narrativo distanciado; mesmo assim, ele não narra a história sozinho, há diálogos, oportunidade em que a autora dá voz ao personagem Ricardo, o que leva o leitor a ter o ponto de vista do personagem e de mais um, alheio à história.

Considerando que nenhum texto consegue evitar possuir alguma intertextualidade com outro texto já existente na sociedade e que para a intertextualidade existir não pode haver uma recepção passiva do texto já existente e sim um confronto produtivo com este, esta pesquisa se baseia na premissa de que isso é o que ocorre em *Venha ver o pôr do sol*, de Lygia Fagundes Telles. Apesar das semelhanças com *The cask of Amontillado*, de Edgar Allan Poe, nem todas as ideias e conceitos são mantidos. Por exemplo, o conto de Telles apresenta uma perspectiva pela qual o leitor sabe o motivo da vingança, do assassinato; já no texto de Poe o leitor só imagina algumas razões possíveis, mas não há clareza do motivo e isso influencia na interpretação de ambos os textos, já que, por saber o motivo e ser algo comum as desilusões amorosas, o leitor fica mais propício a entender o personagem Ricardo do que a entender o personagem Montresor, pois o leitor se aproxima da dor de Ricardo e a compreende, quando já passou por uma situação parecida.

Com base na complexidade do conceito de intertextualidade e em sua importância, pretendemos buscar nos contos escolhidos a evidência de aspectos intertextuais. Também possuímos como finalidade continuar a divulgar ainda mais os contos e os autores já citados.

Para que nosso objetivo seja alcançado, primeiramente vamos refletir sobre o significado da Literatura Comparada e da intertextualidade e de sua relevância, para, por fim, analisarmos os dois contos.

A literatura comparada

Comparar é um procedimento que faz parte do ser humano, nós frequentemente comparamos tudo ao nosso redor. Um exemplo disto é o uso dos provérbios: nós os utilizamos para comparar situações que alguém ou nós mesmos estamos vivendo com algo dito há muito tempo. Justamente por ser uma característica inerente ao ser humano, não é de surpreender que tenhamos subáreas que atuam exatamente comparando seus objetos de estudo.

De acordo com Sandra Nitrini (1998), a Literatura Comparada surgiu paralelamente à Literatura, pois seu objetivo inicial era confrontar duas ou mais literaturas. Ainda que a Literatura Comparada tenha surgido há milhares de anos, ela só aflora como disciplina de fato no século XIX na Europa. Nesse contexto, seu objetivo era identificar influências entre autores; posteriormente, a partir dos anos 50 e 60 do século passado, René Wellek, importante crítico literário, começa a ajudar a estruturar a teoria da Literatura Comparada, rompendo com a ideia da influência e definindo como o estudo que representa a leitura profunda de um texto considerando todos os fatores extrínsecos e intrínsecos.

Atualmente, o campo da Literatura Comparada é vasto: dentro dela pode-se comparar autor com autor, texto com texto, períodos literários, músicas, obras de um mesmo autor, gêneros diferentes de um mesmo autor e até mesmo obras com outras formas de contação de histórias, como filmes, novelas televisivas e de rádio etc. A Literatura Comparada atualmente não estuda apenas influências – já que nem sempre se pode afirmar que um autor leu e foi influenciado em sua obra por outro autor – e sim características que são semelhantes e divergentes dentro do *corpus* da sua pesquisa, isto é, atualmente ela está ligada diretamente à intertextualidade.

A intertextualidade

Conforme Ítalo Calvino (2004), o texto clássico é equivalente ao universo e ressoa como pano de fundo no inconsciente coletivo. Mais que isso, não só o texto clássico ressoa, mas todo e qualquer texto. Entretanto, o texto clássico ressoa com mais ênfase. Seguindo esse pensamento, seriam pelas releituras e pela intertextualidade que os textos seriam reavivados ao longo do tempo, já que estariam presentes em outros textos de forma consciente ou inconsciente do autor. Porém, quando realmente significativa, essa intertextualidade não é de recepção passiva, mas sim um confronto produtivo com o outro. Como afirma Perrone Moisés (1990), a intertextualidade é caracterizada como um confronto porque as ideias presentes em uma obra não são apenas transcritas em outra, mas sofrem alguma transformação, podendo seguir sendo aceitas ou podem ser desconstruídas.

De acordo com Bakhtin (2003), todo texto sofre influências de outros textos, pois depois que um enunciado é proferido ou escrito ele passa a fazer parte do inconsciente coletivo e, quando vamos escrever ou falar algo, podemos utilizar esses enunciados já existentes, mesmo que de forma inconsciente. Algumas vezes essa influência fica explícita, em outras, não; porém, a presença de outros textos ou de conceitos relacionados sempre será existente, haja vista que nenhum texto surge do zero, os textos já existentes não podem ser anulados.

Segundo Harold Bloom (1997), essa influência consciente ou não causa nos escritores uma angústia em relação à tradição literária porque ao mesmo tempo em que esta o constitui ela também o ameaça, tanto em vista que ela é sua inspiração e simultaneamente, o impede de criar algo completamente inovador. Funciona como uma relação de amor e ódio, em que o escritor não consegue se desvencilhar do que foi escrito, mas ao mesmo tempo quer escrever algo revolucionário.

Ainda de acordo com o autor, todo escritor se constrói na medida em que sua obra se opõe ao passado e tenta de alguma forma modificá-lo. Dessa forma, a teoria de Bloom pode ser comparada à de Moisés, isto é, a intertextualidade parte de um enfrentamento de convicções.

Por vezes, o autor que escreve tem conhecimento sobre alguns textos que já abordaram o assunto sobre o qual ele está escrevendo e os utiliza como base para seu texto, contudo, também é possível que o autor desconheça esses textos e pense estar escrevendo algo novo, quando na realidade, não está. No dizer de Sollers (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p.75) : Todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade. (SOLLERS *apud* SAMOYAUULT, 2008, p.75)

O que podemos perceber a partir das palavras de Sollers é que para haver a intertextualidade, é necessário que os textos utilizados como alicerces não sejam absolutos, é preciso algo novo, uma nova perspectiva sobre o tema, é preciso que haja um aprofundamento do assunto para que o texto não seja uma mera cópia dos textos já existentes.

Considerando que nenhum texto pode evitar a intertextualidade com os textos já existentes, a noção de autoria, originalidade e propriedade se tornam relativas, já que não é possível afirmar em caráter absoluto a quem pertence ou quem escreveu por primeiro algo, e, assim, o que fazemos é tentar identificar onde sucedeu a primeira ocorrência, designamos quem foi o primeiro, mas nunca teremos certeza, tendo em vista que na antiguidade muitos textos se perderam; logo, não podemos afirmar que algo já não havia sido escrito. Para Bloom (1997), a originalidade é neste caso entendida como um efeito da apropriação modificadora da forma da origem, ou seja, é original o texto que mesmo abordando algo que já foi muito discutido, traz algo a mais, torna-se mais complexo.

Oficialmente, o termo intertextualidade foi utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva em seu artigo *A palavra, o diálogo, o romance* e, posteriormente, ela volta a utilizá-lo em outro artigo intitulado *O texto fechado*, sendo um de 1966 e outro de 1967 respectivamente. De acordo com a autora, a intertextualidade se faz presente quando fica explícito que o texto tem relação com outro texto; entretanto, para que isso aconteça não é necessário estar declarado que o autor fez uso dos demais escritos para a construção do seu, mas é preciso que o leitor perceba, já conhecendo as outras obras, que há uma semelhança entre uma e outra obra e que, apesar de às vezes não se fazer totalmente explícita, a relação fique perceptível nas entrelinhas do texto, ou seja, a intertextualidade também parte do leitor.

A autora também afirma que “todo texto se constrói de um mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 64), ou seja, para Kristeva todo texto é, na verdade, a junção de muitos textos já presentes na sociedade, textos estes que as pessoas lêem e após compreenderem e refletirem sobre o assunto transformam em um novo texto com as suas opiniões e os pontos de vista presentes nos escritos anteriores.

Apesar de Kristeva ter sido a primeira a utilizar o termo intertextualidade, Bakhtin foi o primeiro autor a falar que todo texto é construído a partir de outro texto. Mesmo não utilizando este termo especificamente, em seus estudos, Bakhtin introduziu a ideia de múltiplos discursos presentes nos textos. O texto, nesse caso, seria um local onde ocorreriam trocas de partes de enunciado. Seguindo esse pensamento, tudo se torna intertextual, já que no processo de dialogia de Bakhtin os enunciados afirmados por alguém passam a fazer parte de todos os enunciados existentes, numa cadeia infinita.

Diálogos intertextuais: semelhanças nos contos

Começamos nossa análise pelo título, em *Venha ver o pôr do sol* inicialmente temos a ideia de um convite à contemplação de uma bela paisagem; entretanto, o verbo no imperativo *venha* não caracteriza um simples apelo, mas torna-se mais como uma ordem no decorrer da trama, enquanto o sintagma *pôr do sol* alivia o imperativo verbal, criando uma atmosfera mais leve e retomando a ideia de beleza. Podemos associar a interpretação a ideia de ordem porque Ricardo importunou Raquel por vários dias para que ela fosse ao seu encontro, tendo em vista que ela não queria ir: “me atormenta dias seguidos” (TELLES, 1970, p.1). À primeira vista podemos imaginar que o conto será romântico, já que o pôr do sol está ligado a muitas histórias de amor simbolicamente; porém, não é isso que acontece, pois já no começo essa imagem é distorcida com o surgimento do cemitério.

Em *The cask of Amontillado*, o título também não faz alusão ao que irá ocorrer; em uma primeira impressão podemos pensar no vinho como algo próprio para o relaxamento. No caso do barril, talvez a imagem associada seja de uma festa; ainda assim, sejam quais forem as impressões do leitor a respeito do título, nenhuma delas,

certamente, adivinhará o que estava por vir. Então, já na primeira linha o narrador nos revela sobre o que se trata o conto: “The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge²” (POE, 1846, p.3); porém, nos resta a curiosidade: qual a relação do vinho com a história.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos* (2001), o vinho está sempre associado ao sangue devido a sua cor, logo, como o conto aborda o assassinato, a escolha do título é bem feita, porém, essa relação entre o título e a morte só é percebida pelo leitor ao final do texto.

Outra semelhança se encontra na temática, já que ambos os personagens buscam vingança: Montresor por um insulto recebido e Ricardo por ter sido abandonado por sua amada; no entanto, Ricardo carrega consigo, paralelo ao sentimento da vingança, o da inveja, já que foi deixado por não possuir dinheiro e gostaria de tê-lo para ficar com sua amada.

Podemos relacionar o fato de ambos os assassinos terem cometido o crime por si próprios ao fato de que eles acreditam que a vítima deveria saber por quem estava sendo condenada, isso fica mais explícito no conto de Poe quando Montresor diz que “it is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong³” (POE, 1846, p. 3).

No que diz respeito ao espaço, os dois contos também são similares. É interessante perceber que mesmo que as diégeses se dêem em lugares diferentes, ambas as tramas se iniciam em um espaço aberto e se encaminham para um espaço fechado, sendo um de uma festa de carnaval na rua para uma catacumba e outro de uma rua qualquer para, também, uma catacumba. Ou seja, em ambas as narrativas temos a vítima sendo conduzida por seu assassino ao que será seu túmulo.

O espaço sombrio é formado ao sair da luz para a escuridão. Considerando que a visão humana não foi feita para a penumbra entende-se a razão da escuridão despertar o medo no ser humano e também se compreende a necessidade do fogo estar presente nos contos, como, por exemplo, quando Ricardo “adiantara-se até um dos gavetões na parede oposta e acendeu um fósforo” (TELLES, 1970, p. 4), ou quando Montresor narra

² “Suportei o melhor que pude as mil e uma injúrias de Fortunato; mas quando começou a entrar com insultos, jurei vingança”. (Tradução livre).

³ “E fica igualmente por vingar quando o vingador não consegue fazer-se reconhecer como tal àquele que o ofendeu”. (Tradução livre).

“I took from their sconces two flambeaux⁴” (POE, 1846, p. 5). A imagem do fogo também se torna simbólica a partir disso, afinal, não seria necessário que os personagens do conto de Telles, escrito há poucos anos atrás, se utilizassem de fogo como fonte de luz – poderiam ter usado uma lanterna elétrica, por exemplo. Contudo, o fogo carrega em si uma simbologia rica, tendo o sacrifício e a purificação como parte de seus significados. O fogo há séculos é usado pelos humanos em rituais religiosos de sacrifício, assim como foi uma crença de que a morte pelo fogo traria redenção dos erros cometidos contra a religião e, assim, purificação. Em ambos os contos tais significados podem ser considerados, uma vez que são usados pelo assassino para iluminar o caminho que vítima e algoz traçam. Nas duas histórias, além de tudo, os assassinos acreditam estar apagando um erro em suas vidas ao matar suas vítimas, elevando o fogo a status de símbolo, em vez de tão somente um elemento desimportante da história.

Em ambos os contos o frio se faz presente, remetendo ao inverno, época quando há menos luminosidade. Também entendemos empiricamente que quanto mais o escuro se aproxima, mais esfria, como, por exemplo, quando Raquel diz ao entrar na catacumba “que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando [...]” (TELLES, 1970, p. 3), ou quando Montresor diz que é melhor chamar Luchesi não apenas por Fortunato poder ter um compromisso ou estar ocupado, mas por causa do frio: “It is not the engagement, but the severe cold with which I perceive you are afflicted⁵” (POE, 1846, p. 4).

A imagem da catacumba já nos passa uma sensação de mistério e medo. De acordo com Hartmann (2008, p. 8), “o ponto de aproximação entre Poe e Lygia é, justamente, o gosto pelo mistério, pelo sombrio e pelo intimismo de almas perturbadas”. No caso de Montresor sua alma está desassossegada devido a uma ofensa, mas não a qualquer ofensa, provavelmente, a uma que o feriu profundamente, e Ricardo é atormentado por um amor não correspondido.

Outro elemento que aumenta o número de semelhanças entre os contos aparece ainda no início, sendo a dicotomia entre o barulho e a quietude. No conto de Telles há o

⁴ “Retirei das arandelas dois archotes”. (Tradução livre).

⁵ “Não será o compromisso, mas aquele terrível frio que bem sei que o aflige”. (Tradução livre).

som das crianças cantando, enquanto no conto de Poe há a algazarra da festa de carnaval, mas logo esses sons desaparecem e tudo o que resta é o silêncio das catacumbas, cortado apenas pela presença dos personagens. Há, portanto, uma transição entre a esfera pública e a privada. Para ambos os casais dos contos, o compartilhamento de um ambiente privado juntos não é novidade, tendo os personagens de Poe sido grandes amigos e, os de Telles, amantes. Agora, porém, é fonte de ainda maior estranhamento que o ambiente privado traga, ao invés de conforto e aconchego, medo e morte.

Nos dois contos os assassinos identificam a principal fraqueza de suas vítimas para então realizar o ato. No caso de Ricardo, ele inquieta Raquel ao incomodá-la vários dias seguidos implorando por um último encontro, isso perturba a personagem já que sua principal fraqueza é o medo de que seu companheiro rico e ciumento descubra sobre Ricardo e a abandone, enquanto Montresor ressalta a todo momento que pode procurar Luchesi, fazendo com que Fortunato também seja perturbado pela sua maior fraqueza: o orgulho.

Durante o caminho até o ponto exato para que a morte ocorra, os dois assassinos vão tentando manter o interesse das vítimas em prosseguirem o caminho; Montresor fica aludindo que é melhor voltarem porque Fortunato está tossindo e que para conferir a autenticidade do vinho ele pode chamar Luchesi, e Ricardo, quando percebe que Raquel quer ir embora com mais ênfase do que no princípio, resolve falar de sua prima despertando o interesse de sua vítima, que questiona “vocês se amaram?” (TELLES, 1970, p. 3).

Em ambos os contos a entrada para a catacumba se dá por meio de uma escada em caracol: “à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba” (TELLES, 1970, p. 4); “I passed down a long and winding staircase, requesting him to be cautious as he followed⁶” (POE, 1846, p. 5). As escadas em caracol são utilizadas, atualmente, pelos engenheiros por ocuparem menos espaço, mas há muito tempo as escadas em caracol estão associadas à morte, em grande parte por causa da lenda da *Tulip Staircase*. A história conta que um sacerdote aposentado chamado Ralph Hardy teria fotografado a casa da

⁶ “Desci uma grande escada em caracol e pedi-lhe que se acautelasse enquanto me seguia”. (Tradução livre).

Rainha Britânica; sua intenção era apenas bater uma foto da bela escada em caracol, mas quando a foto foi revelada apareceu um vulto na escada segurando o corrimão. Se a história é ou não verídica, não sabemos, mas é fato que as escadas em caracol têm aparecido como um símbolo ao longo dos anos em todo tipo de narrativa associadas ao obscuro e ao assassinato.

Os contos também são equivalentes a respeito do local escolhido para as vítimas morrerem. Além de serem em catacumbas, há a presença de teias de aranha: “entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapo” (TELLES, 1970, p. 3); “but observe the white web-work which gleams from these cavern walls⁷” (POE, 1846, p. 5), isso demonstra o abandono dos locais e passa a ideia de que tanto a catacumba dos Montresors quando o cemitério são pouco frequentados. Além disso, é possível perceber que as teias de aranha são outro símbolo compartilhado pelos contos em tela. A teia nada mais é do que a armadilha que as aranhas tecem, cautelosa e minimamente planejadas, para apanharem suas vítimas. Da mesma forma, os assassinatos nos dois contos em tela não se deram de forma passional, mas de forma deliberada e com planejamento prévio.

Ao longo dos contos, os assassinos fazem uso de ironia, como, por exemplo, quando Montresor afirma que Fortunato não morrerá devido à tosse “‘The cough is a mere nothing; it will not kill me. I shall not die of a cough.’ [...] ‘True, true – I replied’” e Ricardo afirma que não por meio de uma interrogação “‘tive que descer do taxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima [...] Jamais, não é?’” (TELLES, 1970, p. 1), dando a entender que ao final do conto nem o táxi nem ninguém chegará ao cemitério. O emprego da ironia no discurso dos algozes, de fato, nos remete ao planejamento do crime. Ambos estão decididos, já no princípio da trama, a tirarem a vida de seus parceiros. Ainda que no conto de Poe o narrador-personagem declare tal intenção, percebemos através desse discurso de Ricardo que, no início da história, também é o assassínio o seu objetivo.

Ao final dos contos, quando as vítimas percebem que foram enganadas e levadas até uma armadilha fatal, ambas entram em desespero e, mesmo sabendo que a situação não é uma brincadeira entre amigos, insistem em agir como se fosse: “detesto esse tipo de brincadeira, você sabe disso [...] Brincadeira mais estúpida! [...] Foi

⁷ “Mas observe a teia branca que cintila nas paredes da caverna”. (Tradução livre).

engraçadíssimo, mas agora preciso ir mesmo, vamos, abra...” (TELLES, 1970, p. 5); “ha! ha! ha! he! he! A very good joke indeed – an excellent jest. We will have many a rich laugh about it at the palazzo⁸” (POE, 1846, p. 10), como um último suspiro, uma última esperança, ambas tentam acreditar que seja apenas uma chacota que logo irá acabar, até que se confirmam seus temores de que, na verdade, já acabou.

Diálogos intertextuais: divergências nos contos

Além das semelhanças, também há diferenças na construção dos contos, como o fato de Montresor anunciar sua vingança já no primeiro parágrafo, enquanto só descobriremos que a intenção de Ricardo é se vingar ao final de *Venha ver o pôr do sol*, como já mencionado.

Também é importante notarmos que os contos são enunciados de maneiras bem diversas. No conto de Poe, temos a presença de um narrador-personagem. Assim, os eventos nos são apresentados através de um foco narrativo em primeira pessoa, de forma intradieética, ou seja, temos uma narração em segundo nível (VOLLI, 2007, p. 98) em que a diégese é contada por um personagem que participa da trama. Quanto ao nível de envolvimento deste personagem nos eventos, o conto de Poe é um caso de narrador homodieético, ou seja, que de fato participa e se interessa pelo que se passa (GENETTE, 1976), sendo que isso diminui o nível de confiabilidade que este possui.

No conto de Telles, contudo, o foco narrativo é extradiegético, estando fora da narrativa, assim como se mantém heterodieético, não participando de fato dos acontecimentos (GENETTE, 1976). Desta forma, o narrador não é um personagem e a enunciação se dá em primeiro nível (VOLLI, 2007, p. 96), sendo que, assim, as intenções de Ricardo só ficam claras quando as falas deste aparecem na narrativa.

Ainda, referente à temática, Montresor se preocupa explicitamente com o fato de não ser punido pela ação que praticará, “I must not only punish, but punish with impunity⁹” (POE, 1846, p. 3); enquanto que Ricardo, apesar de claramente ter planejado o assassinato de Raquel, não parece se importar muito com esse detalhe.

⁸ “Ah! Ah! Ah! He! He! Boa piada, de fato, excelente gracejo. Havemos de rir bastante acerca disto, lá no *palazzo*”. (Tradução livre).

⁹ “Devia não só castigar, mas castigar ficando impune”. (Tradução livre).

O conto de Poe deixa claro que Montresor convive com Fortunato à medida que vai preparando sua vingança e que não deixa que este perceba suas intenções: “It must be understood that neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good Will. I continued, as was my wont, to smile in his face, and He did not perceive that my smile now was at the thought of his immolation¹⁰” (POE, 1846, p. 3); já Ricardo não convive mais com Raquel, tanto que precisa incomodá-la por dias para que esta decida ir ao seu encontro.

O ato de conduzir merece um destaque especial no conto de Poe, pois, ao passo que no conto de Telles é Ricardo, o assassino, que guia a vítima, “e ele tomou-a pelo braço” (TELLES, 1970, p. 1); “amuada mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança” (TELLES, 1970, p. 2); no conto de Poe o papel se inverte, é a vítima que conduz o assassino, Montresor é tão astuto que faz com que a vítima queira ir em busca do vinho; logo, com raros momentos de exceção, como, por exemplo, quando eles descem a escada, já que nesse momento Montresor desce na frente, é sempre a vítima que conduz, “Fortunato possessed himself of my arm¹¹” (POE, 1846, p. 5); “He again took my arm, and we proceeded¹²” (POE, 1846, p. 6); ou seja, a vítima sem saber se auto encaminha para sua morte.

Ricardo aparenta querer se vingar para esquecer sua amada, ele acredita que a morte dela pode apagá-la de sua vida: “Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso.” (TELLES, 1970, p. 3). No conto de Poe, entretanto, o autor escreve como se Montresor não quisesse esquecer-se de seu ato e sim lembrá-lo para saber que se vingou e que foi tão esperto que jamais foi descoberto, haja vista que “Nemo me impune lacessit¹³” (POE, 1846, p. 6).

No conto de Telles o personagem Ricardo faz alusão à morte ao utilizar o vocativo meu anjo várias vezes: “cemitério abandonado, meu anjo” (TELLES, 1970, p. 1); “estou sem dinheiro, meu anjo” (TELLES, 1970, p. 2); “não quero que você se

¹⁰ “Deve compreender que nem por palavras, nem por atos, dei motivos a Fortunato para duvidar da minha afeição. Continuei, como era meu desejo, a rir-me para ele, que não compreendia que meu sorriso resultava agora da ideia da sua imolação”. (Tradução livre).

¹¹ “Fortunato pegou-me pelo braço”. (Tradução livre).

¹² “Novamente me tomou pelo braço e prosseguimos”. (Tradução livre).

¹³ “Ninguém me fere impunemente”. (Tradução livre).

arrisque, meu anjo” (TELLES, 1970, p. 2); “já chegamos, meu anjo” (TELLES, 1970, p. 4); “boa noite, meu anjo” (TELLES, 1970, p. 5). Outra forma de aludir à morte é o grito do pássaro que assusta a personagem Raquel: “um pássaro rompeu cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu” (TELLES, 1970, p. 5). Já no conto de Poe, apesar de Montresor utilizar de ironia quando diz: “And I to your long life”¹⁴ (POE, 1846, p. 6), dentre outras frases, não há uma alusão tão marcada a respeito da morte quanto no conto de Telles, talvez por esta já ter sido anunciada claramente no começo da narrativa, ao contrário do que acontece na história da escritora brasileira.

O caráter das vítimas requer atenção, tendo em vista que Fortunato é apresentado como um homem distinto, mas que só entende de vinhos e para o restante é um inculto “Fortunato, like his countrymen, was a quack, but in the matter of old wines he was sincere”¹⁵ (POE, 1846, p. 3), mas que em nenhum momento é exposto como alguém sem “honra”. Entretanto, Raquel é apresentada como uma pessoa sem caráter, interesseira, que não se contenta apenas com sentimentos e programas simples “Ver o pôr do sol! [...] Ah, meu Deus [...] Fabuloso, Fabuloso! [...] Me faz vir de longe [...] só mais uma vez [...] E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério” (TELLES, 1970, p. 1); a personagem precisa de dinheiro e luxo “Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente” (TELLES, 1970, p. 3).

Ainda no caráter de Raquel há uma oposição, ao mesmo tempo em que ela é exibida como uma pessoa interesseira, ela também é apresentada como uma pessoa fiel “Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima” (TELLES, 1970, p. 1), o que não fica claro no conto, mesmo que insinuado, é se ela é fiel ao companheiro ou ao seu dinheiro.

Fortunato ao final não muda sua forma de agir em relação a Montresor, porém, Raquel, que até o momento tratou Ricardo de forma dura, muda sua posição e tenta ser carinhosa para se livrar de seu triste fim “Ouça, meu bem, foi engraçadíssimo [...]” (TELLES, 1970, p. 5), tática que não obtém êxito, haja vista que Ricardo está decidido a deixá-la morrer.

¹⁴ “E eu para que você viva muito”. (Tradução livre).

¹⁵ “Fortunato, como seus concidadãos, era um charlatão, mas na questão de vinhos antigos ele era entendido”. (Tradução livre).

Fortunato sequer lembrava-se do “desacato” (frisado pelo narrador) que certa vez fez a Montresor, isto é, o inimigo recorda, mas o que por um motivo ou outro ofendeu a outrem logo esquece o passado.

O desfecho dos contos também é desigual em um aspecto: enquanto Fortunato acaba em uma catacumba rodeado do que mais entendia e gostava, vinhos, Raquel acaba rodeada do que mais odiava: cemitério, miséria e pobreza, e isso fica nítido em vários trechos do início do conto “E tão miserável, nunca vi um cemitério mais miserável [...] E ainda mais cemitério pobre [...] Não gosto de cemitério, já disse.” (TELLES, 1970, p. 2).

Considerações finais

Por meio deste artigo foi possível compreender um pouco mais sobre a história da Literatura Comparada e da Intertextualidade, ficando perceptível que ambas estão interligadas, tendo em vista que trabalham com as semelhanças e as divergências entre seus objetos de estudo.

Constatou-se que os contos em questão são semelhantes em vários aspectos, como, por exemplo, os fatos de: os títulos não aludirem, à primeira vista, a um assassinato; a temática ser a mesma; ambos os assassinos realizarem os crimes pessoalmente, crime esse que foi planejado e que para ser executado usou do ponto fraco que a vítima possuía; os contos começarem em um espaço aberto e depois se dirigirem a um espaço fechado; a oposição entre o barulho e a quietude; a presença do frio, do fogo, das catacumbas e das escadas em caracol; o uso de ironias por parte dos assassinos; o fato das vítimas serem surpreendidas ao perceberem que foram iludidas, o assassino ser alguém de sua confiança, entre outros pontos levantados durante o trabalho.

Observou-se que apesar das muitas semelhanças, os contos também apresentam questões bem distintas, como, por exemplo, o fato de um narrador ser em primeira pessoa e o outro em terceira, a vingança ser anunciada no início do conto de Poe e apenas no final no conto de Telles, Montresor se preocupar em não ser punido, enquanto que Ricardo não expõe essa aflição, Montresor convive com a vítima e Ricardo já não apresenta ter tanto contato, o ato de conduzir, que no conto de Poe é

realizado pela vítima e, no conto de Telles, o assassino guiar o caminho, ao fato do caráter de Fortunato não ser tão marcado no conto, ao passo que o de Raquel fica bem delimitado – como o de uma pessoa interessada, o desfecho em que Fortunato acaba rodeado do que mais gostava, enquanto, Raquel acaba cercada pelo que mais odiava etc.

Por último, foi possível demonstrar que há aspectos intertextuais entre os contos, posto que para a intertextualidade existir é necessário que ocorra um enfrentamento das ideias ou um aprofundamento das mesmas e não uma mera recepção passiva.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence**, 1997. Disponível em: <http://m_avara.w.staszic.waw.pl/hb.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2014.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Mounlin. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números**. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant com a colaboração de André Barbault. Trad. Vera costa e Silva. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, 1976.

HARTMANN, Giuliano. **Medo e morte: um olhar sobre os espaços sombrios de Poe e Lygia Fagundes Telles**. Revista Eletrônica Lato Sensu, 4ed. P.1-17, 2008. Disponível em: <http://web03.unicentro.br/especializacao/Revista_Pos/P%C3%Alginas/4%Edi%C3%A7%C3%A3o/Lingua/PFD/9-Ed4_LL-MedoMort.Pdf>. Acesso em: 12 abr. 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POE, Edgar Allan. **The cask of Amontillado**, 1846. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Amontillado.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Aderaldo e Rothschild, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. **Venha ver o pôr do sol**, 1970. Disponível em:<<http://www.colegionomelini.com.br/midia/arquivos/2013/1/5e445f1ad2a6ebc730b440466212ca38.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

VOLLI, Hugo. **Manual de semiótica**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.