

# O “EMPAREDADO”: CONFIGURAÇÕES DE UM TEMA EM CONTOS BRASILEIROS<sup>1</sup>

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p76-96>

## RESUMO

O ensaio busca apontar reelaborações do tema do “emparedado”, constante em várias narrativas de Edgar Allan Poe, em contos da literatura brasileira, a saber: “O mistério de Highmore Hall”, de Guimarães Rosa, “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, e “A armadilha”, de Murilo Rubião. Os três engendram uma rede dialógica relacionada ao ato de emparedar personagens, ao lado de tratamentos distintos, caracterizados por inovações e perspectiva composicional singular de cada autor.

## PALAVRAS-CHAVE:

tema do emparedado;  
Edgar Allan Poe;  
rede dialógica;  
contos da literatura  
Brasileira

## ABSTRACT

*The goal of this essay is to point out the re-elaborations of the theme of the ‘walled in’ frequently found in some Edgar Allan Poe’s narratives, in three short stories of the Brazilian Literature, namely: “O mistério de Highmore Hall” by Guimarães Rosa, “Venha ver o pôr do sol” by Lygia Fagundes Telles, and “A armadilha” by Murilo Rubião. All of them engender a dialogical network related to the act of walling in characters, alongside different treatments characterized as innovations and as a unique compositional perspective of each author.*

## KEYWORDS

*the theme of the walled in, Edgar Allan Poe;  
dialogical network;  
short stories of the Brazilian Literature*

**Cleusa Rios P. Passos<sup>2</sup>**

1 Esse texto foi apresentado, com algumas alterações, no simpósio dedicado a Edgar Allan Poe por ocasião de seu bicentenário, em 2009, na FFLCH / USP, além de se constituir, anteriormente, objeto de aulas de cursos da graduação.

2 Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

## À maneira de Edgar Poe

**N**o texto ficcional, as relações entre forma e conteúdo revelam que estes aspectos são inseparáveis, mas rastrear um tema e suas configurações, no decorrer do tempo, destaca não só aspectos inovadores como suas marcas e permanência na tradição literária. Nessa via, o fascínio pela criação de Edgar Allan Poe em obras brasileiras vem de longa data, gerando traduções e diálogos variados; basta lembrar do renomado poema “O corvo”, traduzido por Machado de Assis, no início de 1883, e sua contínua presença nos estudos literários. Contudo, importa aqui a perspectiva da prosa e de seus ecos em nossa literatura e cabe, de novo, citar Machado e uma referência sobre a leitura dos contos de Poe (cf. *Histórias extraordinárias*<sup>3</sup>), e o “gênero” dito fantástico -- por falta de melhor designação.<sup>4</sup> Ela ocorre em “O anel de Policrates”, publicado na *Gazeta de Notícias* (2/7/1882) e depois em *Papéis Avulsos* (1882). No relato, duas personagens tecem comentários a respeito de uma terceira, afirmando que esta teria jurado escrever, a propósito de um certo caso, “um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios /.../”.<sup>5</sup>

Vale sublinhar: “à maneira de Edgar Poe”. Essa expressão atravessa os séculos, insistindo, implícita ou explicitamente, em algumas criações contemporâneas. Embora

Contato: clerios@usp.br

3 Entre várias traduções dos contos de Poe aqui se retoma a de Brenno Vieira, publicada no Rio de Janeiro, pela Civilização Brasileira, em 1970. Os textos originais foram consultados em: POE, E.A. *Sixty-seven tales*, New York, Grammercy Books, 1987.

4 V. CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 148.

5 Cf. MACHADO DE ASSIS. *Papéis avulsos. Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, p. 332

a literatura brasileira não tenha larga tradição de textos fantásticos (como a América Hispânica, por exemplo), policiais ou de mistério, não se pode negar que alguns de seus autores compuseram textos representativos de tais vertentes. Do romântico Álvares de Azevedo a Drummond, passando por Machado, Humberto de Campos, Coelho Neto, Monteiro Lobato, J. J. Veiga, entre outros, tem-se aqui e acolá obras que provocam, no leitor, certo sentimento inquietante, retomando o conceito de Freud *das Unheimliche*<sup>6</sup>, bastante conhecido e, a meu ver, relevante para apreender algo da atmosfera desses escritos, pois permite perceber a construção do pacto ficcional e o trabalho verbal em torno de “algo familiar” que não deveria retornar, pois recalcado,<sup>7</sup> mas o faz, angustiando o leitor.

Dentre várias narrativas nas quais se percebem ressonâncias da invenção de Poe, três delas serão enfocadas, a saber, “O mistério de ‘Highmore Hall’”, de Guimarães Rosa, produzida para a revista *Cruzeiro* (em 7/12/1929) e reeditada no livro *Antes das primeiras estórias* (2011), “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, integrante de *Antes do baile verde* (1970), escrita entre 1949 e 1969, e “A armadilha”, de Murilo Rubião, parte de *O dragão e outros contos*<sup>8</sup> (1965). Inseridas em contextos distintos, elas permitem leituras dialógicas, em maior ou menor grau, com “O barril de Amontillado”, recolhido no mencionado *Histórias extraordinárias* e a ser focado mais atentamente. Cabe esclarecer que, embora não haja presença explícita de Poe, esta pode ser notada nos três textos pela semelhança de tema, tom e processos compositivos, sem que se ignore suas gradações, diferenças e singularidades. A favor do olhar comparativo, tem-se, além de notas gerais da crítica, declarações de Lygia e Murilo, concernentes a suas empatias com Poe.

6 FREUD, S. *O infamiliar (Das Unheimliche)*. Belo Horizonte, Autêntica, 2019.

7 IDEM, p.97.

8 Aqui foram retomadas outras edições das narrativas dos dois autores, a saber: TELLES, L.F. *Os contos*. 1ª. Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2018 e RUBIÃO, M. *Obra Completa*. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

Em entrevista a um número dos *Cadernos de literatura brasileira*<sup>9</sup>, Lygia cita Poe como um dos autores que lhe seria uma espécie de “alma(s) gêmea(s)”; por sua vez, Murilo confirma ter “conhecimento das obras de Edgar Allan Poe” e confessa literalmente que o escritor “teve muita influência” em sua literatura, em entrevista à *Tribuna de Minas* (3/3/1988). De fato, neste último, as ressonâncias de Poe parecem, à primeira vista, mais visíveis pela escolha de um viés ficcional, ao longo de sua obra, voltada especialmente para o “fantástico”, embora o autor mineiro considere, na referida entrevista, a “literatura fantástica [é] muito mais normal do que a vida”. Quanto a Guimarães, a leitura de Poe é bastante perceptível. Sem dúvida, endossando as tímidas resenhas sobre *Antes das primeiras histórias*, ao compor o conto ainda jovem, seu tom e estilo são muito distintos do conjunto de sua obra que se marcaria pela força do desenredo e do jogo de absorção e subversão de linguagens e tradições.

Salvo engano, nas narrativas escolhidas, os ecos de Poe se mostram mais evidentes em Rosa e Lygia do que em Murilo, cuja recriação do tema aqui rastreado apresenta expressiva singularidade. Nele e em Lygia, sem se falar propriamente de fantástico *stricto sensu*, a atmosfera inquietante se apoiará em traços do universo cotidiano, seguro em aparência, mas que, de repente, toma rumos inusitados para personagem e leitor, perturbando-os. Em Rosa, o dado inquietante se impõe desde o início. O próprio título aponta para um enigma a desvendar. Mas, os vínculos entre os textos desses autores e o do norte-americano se sustentam, sobretudo, pela intensidade e relação de temas fundamentais a serem destacados, a saber, a *vingança*, articulada ao *emparedamento*, constituindo-se este último o modo específico de executar àquela.

Uma recorrência nas ficções de Poe, consideradas pela crítica como de “terror, mistério e morte”, é o emparedamento constante, por exemplo, em “A queda da casa de Usher”, “O gato preto”, “O poço e o pêndulo”, “O enterramento prematuro” e no

<sup>9</sup> Publicado pelo Instituto Moreira Salles, março de 1998, p.30

próprio “O barril de Amontillado”, primordial para o diálogo perseguido neste ensaio e um dos pontos altos do tema. Em síntese, tal conto se centra na trajetória do narrador Montresor que visa emparedar literalmente um desafeto, Fortunato. A vingança por insultos não esclarecidos deve excluir qualquer perigo, ou seja, seria imprescindível que o vingador ficasse impune, além de a vítima reconhecer quem dela se vinga. Essa direção, exposta desde o primeiro parágrafo, persegue o intento do *efeito único de sentido*<sup>10</sup>, necessário à narrativa breve, conforme a perspectiva teórica de Poe, introduzindo o plano meticuloso da retaliação, apoiado no ponto fraco de Fortunato: a vaidade, traço ironicamente especular ao narrador.

Aliás, muitos aspectos os associam. Ambos mostram pertencer à nobreza, frequentam espaços comuns e se dizem conhecedores de vinho. A cena inicial os aproxima em “pleno carnaval”, época de festas profanas, em que há certa suspensão de leis e interditos e o uso de fantasias e máscaras, favorecendo, assim, a dissimulação e a ação transgressiva do narrador que depara com Fortunato, cordial, já embriagado e vestido como um palhaço, traje propício a seu desempenho textual e igualmente especular à “máscara de seda negra” usada por Montresor, no papel clássico de vingador. Na cena já se constata sua atuação ao longo da trama: a um tempo, ele esconde e revela sua meta ao leitor, que acompanha o jogo do revide, submetido a uma tensão crescente, provocada pela angústia entre o próprio saber e a ignorância de Fortunato. No fundo, o leitor se transforma em cúmplice impotente do narrador, pois conhece seu intuito, presente a conduta lesiva em curso, mas não sabe o modo pelo qual ela se concretizará; resta-lhe apenas acompanhar os passos da armadilha tramada como vingança.

10 V. POE, E.A. *Grahm's Magazine*, maio/1942

E o primeiro passo está no encontro das personagens, quando Montresor conta ao “amigo” ter recebido um barril de Amontillado, mas, estar inseguro quanto à autenticidade do vinho. Sub-reptício, insinua que Fortunato poderia auxiliá-lo, porém, paradoxalmente, declara que, caso ele não possa opinar, Luchesi, outro entendido no assunto, será procurado. A partir daí se desenrola um terrível jogo de rivalidade, engodo e negação. Fortunato insiste que Luchesi nada entende e só ele poderá desfazer a dúvida, seguindo Montresor até seu *palazzo*, inteiramente vazio, e adentrando a adega até alcançar o “solo úmido das catacumbas” da família para chegar ao vinho, objeto do desejo e, portanto, do logro.

A umidade, o salitre e a tosse contínua de Fortunato levam o narrador a propor a volta com astúcia e frequência, sugerindo que Luchesi poderia substituir Fortunato, proposta que desperta sua vaidade e o incita a recusar tal ideia. Complementa a artimanha o oferecimento de vinhos, agravando sua embriaguez, ao lado da minuciosa descrição do espaço, mais um traço perverso da vingança. À guisa de exemplo, vale a transcrição de um desses momentos. Diz Montresor:

“-- O salitre! – exclamei – Veja como aumenta. Prende-se, como musgo, nas abóbadas. Estamos sob o leito do rio. As gotas de umidade filtram-se por entre os ossos. Vamos. Voltemos, antes que seja tarde demais. Sua tosse...”<sup>11</sup>

Tal jogo, espécie de luta surda que ao recomendar o retorno espera a reação contrária, destaca-se como fundamental ao engano que vitima Fortunato, terminando por conduzi-lo a uma profunda cripta, na qual será acorrentado e enclausurado. O estreito espaço parece ter a função de intensificar a angústia que a personagem sentirá durante a lenta espera da morte. Sua negação em desistir por causa da tosse é, no

11 V. POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Op. cit., p. 26. No original: “The nitre!” I said; “see, it increases. It hangs like moss upon the vaults. We are below the river’s bed. The drops of moisture trickle among the bones. Come, we will go back ere it is too late. Your cough—” Op. cit., p. 544.

fundo, a afirmação do desejo de Montresor, para quem não basta construir uma parede e sobre ela erguer uma antiga “muralha de ossos”, aprisionando o inimigo; ele precisa também que o imolado saiba e lembre de onde está, isto é, num lugar frio, com cavernas extensas, isoladas, ossos empilhados e acorrentado, em uma palavra, no espaço irreversível da morte. Da mesma forma, atuam uma colher de pedreiro que Montresor mostra a Fortunato – nova ironia! – como símbolo da maçonaria, ao lado do brasão e da divisa familiar (e da nação), objetos de comentário ao longo do caminho.

A colher de pedreiro terá utilidade diferente do que a declarada e a acepção ambígua do termo *mason* em inglês – maçom e pedreiro – altera-se, predominando um de seus sentidos no final. O brasão contém a figura de um grande pé de ouro que esmaga uma serpente ameaçadora, cujas presas se acham cravadas no salto; a divisa, em latim, *Nemo me impune lacessit*<sup>12</sup>, o complementa. Imagem e palavra não apenas determinam o destino de Fortunato que ouve e não escuta, olha e não vê os índices insinuados na travessia rumo à morte, permitindo também compreender algo do desejo de Montresor, pois, igualmente cego pela divisa familiar, ele a segue sem contestá-la, obcecado, semelhante ao rival. Enfim, diante da cena em que a embriaguez de Fortunato parece se dissipar, seus gritos agudos acompanham a tarefa do outro de enclausurá-lo, provocando uma leve hesitação ou sentimento de opressão em Montresor por um momento fugaz; contudo, o desejo que o move é mais forte, efetivando-se a retaliação arquitetada.

Em linhas gerais, narrador e desafeto se aproximam e se afastam por um traço fulcral: a vaidade. Cego, Fortunato ignora os sinais da vingança urdida, em parte a seus olhos, e emparedado, poderá lembrar-se do que se recusou a ver quando ainda era possível retornar e evitar o infortúnio (ironicamente, o nome da personagem comporta

12 “Ninguém me fere impunemente”. Vale lembrar que esse lema era o oficial da Escócia, presente também em seu brasão de armas.

a acepção de ‘afortunado’). Logo, reconstituir indícios e culpar-se por não os ter reconhecido deverá reforçar seu sofrimento, concretizando todas as fases do plano de seu algoz. Ora, o ato de Montresor também se faz por vaidade, tanto que precisa sair impune, dar-se a conhecer ao vitimado e contar o feito ao leitor. Já na sonoridade de seu nome podem-se evocar os termos, oriundos do francês, *montre* (do verbo *montrer* = mostrar) e *sort* (*sort* = destino), sugestivos de que ele mostra o destino do antagonista durante a travessia das catacumbas até sua cripta.

Duplos, um só se configura em função do outro e é ainda a vaidade que leva Montresor a relatar seu ato para expor um crime perfeito. Submetido à mesma vaidade de sua ação, ele reconstitui seja o fino engendramento da vingança pela escrita, seja a ironia mordaz que o caracteriza pela frase final do texto, derradeiro tributo ao inimigo: *In pace resquiescat!*<sup>13</sup> Em latim... como a divisa! Ou seja, o outro em todos os sentidos, a língua em desuso escolhida nos dois instantes fundamentais e ligados à vingança, congrega poder e saber. A divisa comporta ressonâncias epigráficas, fixando língua, marca familiar (particular e de castas) no tempo, pois o latim se adéqua perfeitamente a Montresor que, especular a Fortunato, permanece “emparedado” pelas palavras de ordem dos antepassados. Quanto ao irônico “Descanse em paz” do desenlace, mantê-lo em latim, língua oficial da Igreja católica romana, revela a atuação de um saber peculiar que, uma vez mais, dá ao vingador o sentimento de distinção e supremacia em relação aos demais, tanto que transforma a matéria vivida em letra, forma de tornar seu ato permanente, reconhecido pela sagaz elaboração e, sobretudo, acima da Lei, escapando da punição graças a um escudo basilar: a ficção... que ressoa nos autores brasileiros. Vamos a eles.

## Um outro Rosa

<sup>13</sup> Descanse em paz!

No conto do autor mineiro é igualmente a vingança que domina, oculta sob o suspense, criado desde as primeiras cenas, graças a uma história enigmática e uma atmosfera sombria: na Escócia, o jovem médico Angus viaja para o solar de um paciente, Sir John Highmore, parando em um castelo vizinho por acreditar ser o fim de sua rota. Aí, descobre o engano e ouve que o antigo castelão, Sir Elphin, fora grande amigo de Sir Highmore até ficar viúvo e apaixonar-se pela esposa do amigo, lady Anna. Para espanto de todos, divulgou-se que ele fugira com a amada sem levar dinheiro ou se preocupar com um filho pequeno. Durante quinze anos ninguém conhece o paradeiro dos amantes. Por outro lado, divulga-se que sir John se empenha, sem sucesso, em descobrir o rastro de ambos, acabando entristecido e isolado no solar que, à semelhança do dono, também vai “desmoronando”.

O médico continua a viagem e confirma pessoalmente a justeza das informações; seu paciente de fato se enclausurara e sofria, literalmente, de “alarmante desorganização mental”; quanto ao castelo, em ruínas, parecia contagiado por seu proprietário, tendo fendas no assoalho por onde passavam ratazanas. Curiosamente, uma delas traz às costas uma tira de pano meio roída, com um escrito em tinta vermelha

“...só Deus poderá.....  
...de tão horrorosa, prisão! So-  
correi-me por tudo...”<sup>14</sup>

Truncada, com borrões, a mensagem gera dúvidas em Angus: de onde teria vindo esse pedido de socorro? Seria uma brincadeira de seu paciente? Embora intrigado, ele nada comenta, acabando por esquecer o fato e partindo, com a melhora do velho. Regressa meses depois para reiniciar o tratamento, lembrando-se do pano

14 A citação encontra-se em ROSA, G. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 2011, p.24.

esgarçado e arrependendo-se de não ter averiguado sua procedência. Nesse dia, uma impressão perturbadora e misteriosa o domina, acrescida pela atmosfera pesada da casa: sir John não sai mais de seu gabinete, sempre em sobressalto; um temporal assola o castelo e um “grito horroroso” de timbre nada humano leva o médico à galeria alagada e ao gabinete do castelão que tremia, com “olhos esbugalhados”, “cabelos arrepiados” diante de um “corpo hediondo”, de “rosto bestial” cujos “olhos faiscavam chamas de ódio”<sup>15</sup> e se apresenta como sir Elphin. Declarando ter sido prisioneiro na masmorra, recorda a Sir John sua traição e o castigo que este lhe impusera ao enterrá-lo vivo com Anna.

Na articulação da vingança, Sir John costumava atirar restos de comida, mantendo a precária sobrevivência dos prisioneiros; a mulher, mais frágil, morre logo e cabe ao amante assistir a seu apodrecimento, bem como, posteriormente, valer-se de seus ossos para escavar o túnel por onde conseguira sair, sem nunca ter obtido resposta aos pedidos de socorro escritos em panos com sangue. Verbalizada a perversão, Sir Elphin avança para matar o rival que cai, pesadamente, fulminado e “morto de medo”.

Por um lado, há algo de anacrônico no texto de Rosa, escrito no contexto escocês, de sombras e castelões, com efeitos suscitadores de terror, muito à *maneira de Poe*, por outro, sua trama mantém um suspense que enreda o leitor e nota-se um evidente diálogo não só com “O barril de Amontillado”, mas também com “A queda da casa de Usher”<sup>16</sup>. Enquanto a presença deste último prevalece em passagens pouco elaboradas, insistindo em semelhanças, o entrelaçamento com aspectos do primeiro conto marca a diferença. O casario isolado, em ruínas, cheio de fendas e um lago entre costas rochosas, ou o próprio tempo físico – “as brumas espessas” – remetem ao universo dos Usher. Na cena do retorno de Sir Elphin, a tempestade, o vendaval, o clarão dos relâmpagos,

15 Idem, p. 30.

16 O conto também integra a obra *Histórias extraordinárias* de Poe.

o “grito horroroso” de Sir John de timbre pouco “humano”, o corpo desumanizado do rival cria uma “horrível cena de pesadelo” muito próxima ao final da ruína da casa dos Usher, na qual, em meio ao vento e à tempestade, lady Madeline, cataléptica e enterrada viva por engano, reaparece com as vestes manchadas de sangue e com sinais de luta violenta para cair, em seguida, sobre o irmão. O castelo em que habitam também desmoronará em razão de uma fenda, antes pouco perceptível.

Se o universo brasileiro cede lugar ao escocês e à perspectiva de uma sociedade particular, aliada à intensa presença de Poe, mestre do terror moderno, não se pode ignorar que, entre outros traços, Rosa desloca a forte e ilusória simbiose dos irmãos-gêmeos para a solidão inevitável de Sir John; desloca, ainda, o amor ambíguo e sugestivamente ‘condenado’ entre os Usher para a fraternidade rompida pelo triângulo amoroso dos castelões. Além disso, a relação afetiva entre os Usher e a casa desliza para a relação especular entre John e seu castelo, ‘emuralhado’ como o dono, mas sem mostras claras de empatia de sua parte; a grande fenda destruidora da casa dos herdeiros de Usher se torna pequenas fendas por onde passam as ratazanas e anunciam a decadência final de John e, ainda, a queda de Madeline e o irmão transforma-se na queda punitiva do velho, ironicamente, morto de medo. Há, no entanto, algumas diferenças a apontar: em Poe morada e morador se contaminam visceralmente, em Rosa o solar é o espelho de um dono que enlouquece e não se preocupa com seu entorno. Sua vingança, tema-eco de “O barril de Amontillado”, reaparece no emparedamento dos amantes na masmorra, resultando na desumanização do amante e morte da mulher, objeto do desejo dos ex-amigos. A isso acresce-se o próprio emparedamento de Sir John, pois que se isola cada vez mais em seu gabinete, dominado por sobressaltos e temores.

O entrecruzamento das duas narrativas de *Histórias extraordinárias* revela algo distinto no conto do autor mineiro, ou seja, a duplicação da vingança, sempre apoiada

no tema do emparedamento, igualmente duplo. Enquanto em Poe, a vingança é perfeita porque o vingador se salva e usufrui do prazer de destruir o outro, sem punição, a ponto de compor um relato enxuto, preciso e vaidoso, em Rosa, o vingador se mantém 'emparedado' em seu espaço, saboreando e padecendo (os paradoxos do autor aí já afloram!) a presença do sofrimento dos amantes. Sir John vivencia o enclausuramento da solidão até a doença e os aflitivos sobressaltos revelarem seu crime. E é seu corpo que o denuncia. O auge de sua angústia se faz com a volta da vítima, oriunda do subterrâneo, lembrando ao velho suas perversas ações, e a guinada de poder: sir Elphin surge para puni-lo.

Contudo, sir John morre ao sofrer o impacto de reencontrar a figura assustadora do outro, de alguma forma seu duplo, a quem não se dá o prazer melodramático de "arrancar o coração" com as mãos para "rasgá-lo...com [seus] dentes", concretizando a esperada vingança, num discurso descomedido e algo grotesco, uma vez que o velho traído cai fulminado pelo susto. Vingança fracassada e risível? Paródia dos textos de terror e/ou composição de um jovem escritor em busca de caminhos para florescer? O desenlace de "O barril de Amontillado", segundo as regras teóricas de Poe a respeito da narrativa breve, é primoroso. Desde as primeiras linhas, já se conhece o objetivo do narrador e os incidentes se enlaçam com o intuito de alcançar *o desígnio preestabelecido*. Já Rosa não segue tais normas, porém, o título do texto, "O mistério de Highmore Hall", dá uma pista dos acontecimentos e tom que se encontrará, mas não de seu irônico fim. A mesma ironia estaria presente em Lygia? A conferir.

### **Lygia: a ciranda dialógica do tema**

Se o conto de Rosa se articula em torno de Poe, "Venha ver o pôr do sol", anos mais tarde, também o faz ao recuperar o tema do emparedado, porém o contexto é bem

brasileiro, marcado pela diferença dos diálogos e situações socioeconômicas apequenados. Em linhas gerais, o narrador enfoca Ricardo, rapaz que propõe um último encontro a sua ex-namorada, Raquel, para ver o pôr do sol em local afastado. Sem que ela o saiba, trata-se de um cemitério abandonado. Ao caminharem, a conversa gira em torno do novo compromisso da moça com um homem ciumento, cuja característica mais evidente é a riqueza, oposta à situação precária de Ricardo, ressentido ao considerar ter sido trocado por tal motivo, podendo se aventar estar aí o motivo da vingança a ser perpetrada.

Análogo a Montresor de “O barril de Amontillado”, o jovem planeja punir sua amada, enclausurando-a entre as quatro paredes de uma campa. Ainda próximo à personagem de Poe, que conduz o “amigo” por tortuosos corredores, ele conduz a amada por longas e isoladas alamedas, apontando discretamente as peculiaridades negativas do espaço: afastado da cidade, deserto e degradado, com sepulturas rachadas e descuidadas. O intento é similar, isto é, intensificar o sofrimento da moça por meio da lembrança da impossibilidade de saída, quando, trancafiada, esperará a morte. E as vítimas têm posturas próximas, Fortunato se comporta como sua fantasia de palhaço e Raquel como “uma criança”, isto é, a curiosidade e a ingênua crença em si e nos parceiros os perdem.

Contudo, há traços distintos no conto de Lygia. Por exemplo, o narrador em terceira pessoa permite um tipo de jogo diverso, ou seja, o da criação de cenas em que os diálogos ocultam o intento do moço e desvelam o incômodo da ex-namorada quanto ao lugar e suas frequentes propostas de retorno e mudança de programa, invertendo o comportamento de Fortunato, embora ambos se aproximem pela trágica cegueira. Conforme Raquel, o leitor ignora o final do encontro, deixando-se levar pela curiosidade da história de Ricardo, inventada para despertar o interesse da jovem, mantê-la no local e guiá-la até o jazigo da família, no qual ela veria o retrato de uma

prima do rapaz, morta aos 15 anos, com quem ele vivera um amor adolescente. A personagem afirma que a beleza da mocinha residia nos olhos e eles eram semelhantes aos de Raquel.

Curiosidade despertada, a jovem aceita ir ao túmulo e nele entrar para ver o retrato que, paradoxal, não espelha seus olhos, mas determina seu destino: Ricardo a tranca entre os “gavetões”, que se estendem “ao longo das quatro paredes” do cubículo, e acompanha friamente, evocando Montresor, as reações da ex-namorada que, no início, próxima a Fortunato, acredita tratar-se de uma brincadeira, sobretudo após verificar a inscrição das datas de nascimento e morte da suposta prima: mais de cem anos. Depois, Raquel ordena que ele a solte, mas ouve que terá o mais belo pôr do sol para ver; por fim, ela percebe a cilada e começa a gritar sem que ninguém possa escutá-la. Seu algoz sai do cemitério, deparando com a mesma nota viva do momento da entrada e começo do conto: uma débil cantiga infantil - evocativa da substituição de uma “criança” por outras? Ou/e índice da volta à rotina e do esquecimento da moça, a cantiga manifestaria uma lúdica recriação do mundo, prazerosa e ligada à vida, aliando-se à beleza do pôr do sol como irônico véu ao horror da morte?

Sem alusão explícita, Lygia estabelece um diálogo com Poe seja por meio do tema da vingança, seja pelo modo de realizá-la, o emparedamento. Além disso, a autora se vale de alguns procedimentos já atuantes em “O barril do Amontillado”. Embora não se conheça a intenção de Ricardo, o título do conto se faz, paralelamente, pretexto para a ida ao cemitério e metáfora do belo (pôr do sol), figura que oculta o terror da morte. Recupera-se Poe igualmente graças à descrição do lugar, pois Raquel terá, idêntica a Fortunato, o tempo que lhe resta de vida preenchido pela angústia e a certeza da falta de saída, advinda da relembração do local, isolado e totalmente abandonado, descrito

insistentemente por Ricardo. Basta pensar sobre uma de suas frases: “Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto.”<sup>17</sup>

Prenunciadoras e premeditadas, tais palavras encerram o destino da jovem, refletido no espaço dos mortos e visualizado por ela antes de seu emparedamento, análogo a Fortunato, quando pergunta sobre o brasão dos Montresor. Aliás, as correntes que o prendem à rocha e ecoam durante seu emparedamento transformam-se em Lygia nas grades enferrujadas que permitem a sua personagem olhar a chave do cubículo nas mãos de Ricardo. O lamentoso grito do imolado de Poe ressoa no grito inumano de Raquel e, a seu modo, Rosa já se valera de tal grito; em síntese, a frieza do vingador de Poe revive nos autores brasileiros. Se o impacto de “Venha ver o pôr do sol” está no inesperado final – embora o leitor desconfie de que algo está sendo tramado, n’ “O barril” sua inquietação e impotência aumentam ao longo do texto, mais especificamente, na maneira pela qual a vingança vai se configurando até sua consumação. Com Murilo, repete-se a suspensão do narrar na derradeira cena. Não se vê a morte, resta ao leitor imaginá-la. Vale adentrar seu conto.

### **Murilo: um renovado elo dialógico**

“A Armadilha” parece ser a mais feliz e singular das três narrativas em termos de reelaboração do tema, pois apoia-se em procedimentos que geram apreensão, comportando ressonâncias de Poe e buscando algo inventivo e inesperado. No início, o leitor depara com a chegada de Alexandre Saldanha Ribeiro ao décimo andar de um edifício onde o aguarda um velho, empunhando serenamente um revólver, sentado em uma sala escura que recendia “a mofo”. Nada se sabe a respeito dos vínculos entre ambos. Conforme Poe, em nome da *unidade de efeito* e do *movimento interno de*

17 TELLES, L. Op. cit. p.114.

*significação*<sup>18</sup>, selecionam-se e combinam-se apenas incidentes fundamentais para o enredo.

A criação de Murilo se faz plena de subentendidos; um diálogo retoma o fio de uma vivência, suspensa no passado, que volta carregada de ressentimentos e angústia. Pelas lembranças, o leitor é informado que o velho espera há muito esse encontro entre eles. Alexandre afirma ser impossível o outro ter previsto sua chegada à cidade sem espreitas ou farsas. De modo tranquilo, o velho nega ter mandado vigiá-lo ou ter adivinhado algo acerca de suas viagens. Simples e inusitadamente, aguardava-o na mesma posição há dois anos, convicto de que ele viria e, antes de lhe passar a palavra, pergunta-lhe sobre o que acontecera a Ema.

Parece estar aí o nó da rivalidade, jamais esclarecido, entre os dois. Alexandre acaba revelando, sem maiores explicações, que a mulher o abandonara, ao que o outro replica ter calculado tal desfecho. Nesse momento, impõe-se um duro silêncio, exposto pelo narrador em terceira pessoa, e associado a certas reminiscências que, literalmente, “sempre ligariam” as duas personagens, embora elas se mantenham ocultas ao leitor.

O velho guarda a arma e Alexandre o desafia a matá-lo de uma vez. Descobre, então, que o adversário, para evitar o impulso de atirar, descarregara a arma no teto da sala. Alterado, tenta jogar-se através de uma janela, mas bate a cabeça numa fina malha metálica e cai desmaiado no chão. Quando se levanta, vê seu opositor acabando de fechar a porta e preparando-se para jogar a chave por baixo dela. Não consegue impedi-lo e ouve que todas as precauções para o aprisionar, sem salvação, tinham sido tomadas, a saber, instalação da malha de aço, dispensa de empregados, despejo de inquilinos etc. Ninguém mais viria ao prédio. Só os dois nele permaneceriam. Como

18 Cf. BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, p.8.

na narrativa de Poe... O texto e a vida das personagens se encerram com a frase do velho: – “Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos”.<sup>19</sup>

Novamente, o tema da vingança evoca Poe porque vem acompanhado pelo emparedamento da vítima. No entanto, diferenças se instauram: dentre elas, o vingador também se empareda, evocando algo de G. Rosa, e acompanha as emoções do vingado que volta para o embate, sem medo explícito, tanto que tenta se matar, mas não imagina a trama na qual se envolverá. Alexandre ignora a sagacidade e obstinação do velho para enredá-lo e aprisioná-lo, impedindo-o até de determinar a própria morte. O horror não está em perder a vida aos poucos, mas em ver-se impossibilitado de decidir sobre sua morte, além de passar o tempo que lhe resta ao lado de seu algoz. Com calma, o velho usufrui do terror do outro, pois, além de já usufruída, sua própria vida pouco lhe importa diante da força da realização da vingança. Sempre tranquilo, análogo a Montresor, ele arquiteta com minúcia o fim do antagonista: aguarda Alexandre, deixa que o espaço sugira destruição e recenda a bolor, torna-o totalmente despovoado e revela-o ao outro que, como Fortunato e Raquel, terá tempo não só para lembrar de sua impossibilidade de saída, como para encarar o gozo do inimigo ao tê-lo sob seu domínio. Algo além e, talvez, mais perverso do que as personagens de Poe e Lygia, para as quais o emparedamento comporta o prazer imaginário da angústia da vítima; não para o velho de Murilo, cujo ato comporta a visualização desse estado, acrescida do gradativo desespero e definhamento do adversário. E o preço do desejo (de ver) é a própria morte.

Similar ao conto de Poe, ignora-se o motivo da vingança. Se Montresor declarava ter suportado insultos, aqui se presume que o objeto da rivalidade seja Ema, a mulher. Poe e Murilo preservam o segredo da ofensa, intensificando a força da vingança e impedindo o leitor de avaliar sua efetiva medida e proporção. Se, em “Venha ver o pôr

19 RUBIÃO, M. Op. cit. p. 138.

do sol”, o apequenamento da situação é evidente: o casal pertence à pequena burguesia, a moça se mostra fascinada pelo poder econômico do namorado atual, o ciúme e a mesquinharia tomam conta das relações afetivas, em “A armadilha”, resguardam-se, reelaborados, certos ares da nobreza de “O barril de Amontillado”, pois as personagens não temem dispor da vida em nome de seus desejos. Há certa dignidade tanto em Alexandre, quanto no velho. O primeiro não se entrega, tenta o suicídio, promete inutilmente arrombar a porta ou gritar, recusando submeter-se ao inevitável. Não implora nem se cala: “Jamais me prenderão aqui!” exclama após deparar com janelas e porta de aço. A mesma coragem mostra o velho que aceita ali ficar por um ou mil anos “como se falasse para si mesmo”. Especulares, representam faces de um mesmo desejo à maneira de Montresor e Fortunato, estes em relação à vaidade, aqueles ao orgulho.

Sem dúvida, os ares de nobreza de Montresor não estão em seu ato, mas na necessidade de perseguir o brasão e a divisa – Imaginário e Simbólico (a palavra) em termos lacanianos –, ou seja, para além de seu desejo, ele carrega o desejo dos antepassados, marcado pela lembrança da família e da nação, graças à insígnia vislumbrada nos corredores que conduzem Fortunato à imolação. Reiteramos: “Ninguém me fere impunemente” inscreve-se na imagem de seu brasão e aí parece se estabelecer um pacto a ser cumprido. Montresor segue brasão e divisa cegamente, mantendo a todo custo a tradição de seu nome e “casta”.

E pode-se levantar uma expressiva questão. Nas personagens de “Venha ver o pôr do sol” e “A armadilha” o desejo do outro, implícito nos elos entre o vingador e o vingado, instaura-se na escolha de um mesmo objeto (Raquel em Lygia e provavelmente Ema em Murilo); em Montresor, para além da vaidade e do ressentimento pela injúria sofrida, o desejo também se vincula ao imperativo da

palavra familiar, isto é, ele se explicita textualmente de forma mais ampla e, ao mesmo tempo, redutora, pois preso ao nome que perdura ao longo dos séculos.

Do ponto de vista comparativo, não se pode esquecer ainda que se Montresor comete o crime perfeito – a impunidade o confirma – as personagens de Lygia e Murilo igualmente, mas seus olhares e composição são distintos. Já Rosa inverte a vingança, desdobrando-a no final, tornando o vingador objeto do vingado, e, ainda, trabalha com traços paródicos, sustentados no exagero grotesco dos ratos, no discurso do prisioneiro e na irônica morte do castelão. Por sua vez, se Lygia preserva a possível impunidade do vingador, ela não esconde a causa da vingança, resguardando apenas um dos suspenses, o da maneira pela qual se realiza a retaliação de Raquel pelo moço apaixonado. Altera ainda os papéis de cada personagem, pois entra em cena uma mulher atuando textualmente. Apenas mencionada nas narrativas de Murilo e Rosa, em Lygia a mulher é objeto amoroso e visível da vingança; uma espécie de Fortunato feminino.

Contudo, ao resgatar o autor norte-americano, sem dúvida, Murilo dá um passo significativo em termos de recriação, engendrando uma forma expressiva de vingança ao inserir o vingador – por vontade própria – e vingado na renomada ação de emparedar à espera da morte, sendo que ambos trocam a vida em função do orgulho pessoal e do ódio ao rival. Os diálogos dos autores, com gradações distintas, revelam a força de Edgar Allan Poe, reconfigurada dois séculos depois, obrigando-nos a voltar a ele e admirar suas produções literárias, ardilosas nos temas e inventivas nos jogos verbais que os enredam, reconhecendo que ele se mantém, muito além de seu tempo, conservando seu conto vivo e atual; o que não impede de reconhecer o valor de Murilo Rubião que recobra o tema, mantém o suspense sobre o motivo da vingança, reinventando sua execução de maneira singular e surpreendendo o leitor.

Para finalizar, ficam as questões: o que nos atrai nos elos entre *vingança* e *emparedamento* a ponto de ambos ganharem configurações literárias diferentes em épocas e contextos distintos? Por que os três autores escolhidos escrevem sobre os dois temas, retomando Edgar A. Poe, consciente ou inconscientemente? E o que, em suas narrativas, seduz o leitor? Sem dúvida, a primeira resposta é a identificação, tanto de quem escreve, como de quem lê. Não custa lembrar que o texto também nos lê<sup>20</sup>. Vale sublinhar que o desejo da vingança mortal contra o outro e o sofrimento vivido pelas personagens emparedadas (sofrimento Imaginário para nós) são interditos pela Lei - humana e divina - e invenção verbal os escancara, rompendo, em parte, as normas estabelecidas socialmente. Graças à literatura, concretiza-se o que não nos atrevemos confessar ou, por vezes, o texto espelha desejos recalcados, não “sabidos” pelos sujeitos, sejam eles autores ou leitores. Todavia, não se pode ignorar o sentimento inquietante, gerado pelo *Unheimlich* freudiano, que atinge um bom número de receptores da obra e vem envolto no encanto do tratamento estético, já presente em Poe, cabendo a Freud assinalar que na criação literária há mais possibilidades de obter efeitos de tal sentimento do que na vida<sup>21</sup>. Dos elos dessa ciranda (autor - texto/identificação - leitor), aflora o prazer de uma realização do desejo e/ou de um gozo perverso por meio da execução da vingança e/ou das etapas de sua elaboração, sem dúvida, proibidos e impossíveis de vivenciar no cotidiano a não ser pela letra e uma letra viva, pois esteticamente construída, passível de releituras e interpretações variadas e responsável pelo véu que nos permite aceitar, sem medo e censura da Lei, algo encenado no Outro de modos diversos. Tal jogo configura fora de nós nosso

20 V. BELLEMIN-NOEL, J. *Psicanálise e literatura*. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 20.

21 V. FREUD, S. - *Obras incompletas de Sigmund Freud. O infamiliar (Das Unheimliche) e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 107.

íntimo, criando a ilusão de eximir-nos da culpa pelo gozo interdito por se tratar de ficção, gerando a questão intrigante: será?<sup>22</sup>

### Referências bibliográficas

BELLEMIN-NOEL, Jean; *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 20.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.8

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 148.

FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud*. O infamiliar (Das Unheimliche) (1919) e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. V. 10. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (caso Schereber). São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 117.

MACHADO DE. *Papéis avulsos*. Obra completa. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 332

POE, E.A. *Grahm's Magazine*, maio/1942

POE, E.A. *Sixty-seven tales*, New York, Grammercy Books, 1987.

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.

RUBIÃO, Murilo. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. 1ª. Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2018

22 Cf. sobre a relação entre o papel da arte FREUD, S. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico”. (1911) *Obras Completas*. V. 10. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (caso Schereber)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p.117.

**Cleusa Rios P. Passos** é Professora Titular em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP)