

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

PENÉLOPY MUNIZ MARTINS LOBO

**POE:
DO CONTO À DRAMATURGIA EM MOVIMENTO SEMIÓTICO**

**GOIÂNIA
2020**

PENÉLOPY MUNIZ MARTINS LOBO

POE:

DO CONTO À DRAMATURGIA EM MOVIMENTO SEMIÓTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária. Área de concentração: Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Custódia Annunziata Spenceri de Oliveira.

GOIÂNIA

2020

L799p Lobo, Penélope Muniz Martins
Poe : do conto à dramaturgia em movimento semiótico
/ Penélope Muniz Martins Lobo.-- 2020.
98 f.;

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2020
Inclui referências: f. 92-94

1. Semiótica e literatura. 2. Contos. I.Oliveira,
Custódia Annunziata Spencieri de. II.Pontifícia Universidade
Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras
- 2020. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 81'22(043)



POE: DO CONTO À DRAMATURGIA EM MOVIMENTO SEMIÓTICO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 26 de março de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira / PUC Goiás

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva / UEG

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues / PUC Goiás

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado / PUC Goiás

Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo / UEG

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pela etapa vencida.

À minha orientadora, Custódia Annunziata Specieri de Oliveira, pela acolhida, pela ajuda e pelo trabalho em conjunto ao longo destes dois anos. Minha eterna gratidão por me ajudar a clarear minhas ideias e a delinear um trajeto para a realização desta dissertação. Sem a sua dedicação, cuidado e paciência eu não teria chegado até aqui.

Aos professores Dra. Maria Aparecida Rodrigues, Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, Dra. Maria da Luz Santos Ramos, ao Dr. Divino José Pinto, ao Dr. Átila Silva Arruda Teixeira e a Dra. Custódia Annunziata Specieri de Oliveira, os quais cumpriram a sua missão com louvor ao longo deste processo.

Aos colegas, alunos e professores do Instituto em artes Basileu França, pela oportunidade de observar o trabalho que vocês desenvolveram e que foi a mola propulsora para o resultado desta pesquisa. Gratidão, em especial, ao colega Allan Lourenço da Silva, pelas discussões que somaram bastante.

À banca examinadora, pela leitura atenta e pelas proveitosas orientações.

A todos os meus colegas de mestrado que compartilharam comigo conhecimento, angústias e alegrias durante esta caminhada, em especial, às amigas Cássia Gondim, Eliana Xavier e Allaidy Barbosa.

À minha família que esteve sempre ao meu lado me apoiando em todos os sentidos e, principalmente, financeiramente. Obrigada, pai e mãe.

Aquele que enxugou minhas lágrimas quando eu não acreditava que ia conseguir chegar até o final desse processo que é árduo, mas ao mesmo tempo prazeroso; que vibrou e me deu o melhor dos abraços quando saiu o resultado definitivo, que perdeu horas me esperando sair das inúmeras orientações, com toda paciência e dedicação que uma pessoa possa ter. Nenhuma palavra pode traduzir o tamanho da minha gratidão por aquele que foi e continuará sendo sempre o meu parceiro, companheiro, meu melhor amigo... meu amor, Tiago Breno Gomes de Oliveira Lobo.

À fundação de amparo à pesquisa, FAPEG, pela bolsa concedida para a realização da pesquisa.

“Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca.
Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória.”

“Edgar Allan Poe é um criptograma instigante, um enigma, um quebra-
cabeças sem repostas. Ele pode ser um personagem de um dos seus próprios
contos, ou um brincalhão zombando gentilmente dos seus leitores que ficam
enfeitiçados por ele.”

RESUMO

Não se pode negar que o homem é um ser de linguagem, pois é por meio desta que ele dá forma a sua vida e sentido a sua existência. Nesse sentido, cabe aqui ressaltar que toda linguagem é organizada por um sistema de signos, seja ele verbal, visual, oral, sonoro, gestual, ou qualquer outro e à semiótica, ciência geral dos signos, cumpre investigar como estes signos se relacionam e se organizam enquanto sistema semiótico nas múltiplas manifestações de linguagens. Diante das diversas possibilidades do uso da linguagem, o texto literário, o qual faz o uso particular da linguagem verbal, materializada nos diferentes formatos, ou gêneros, tais como o lírico, dramático e narrativo, seu processo de construção de sentidos, com efeito, também se configura de maneira peculiar. Com base nesta premissa, busca-se, nesta investigação, trazer à tona o processo de semiose engendrado no gênero conto intitulado “O barril de amontilhado”, de Edgar Allan Poe. Dentro deste processo, o foco é refletir sobre as potencialidades de construção de sentidos a partir da estrutura do conto que se mostrou potente o suficiente para promover a transcrição de um gênero dentro do sistema semiótico da literatura (conto) para outro (dramaturgia). Para dar à luz a este movimento semiótico, optou-se por um percurso metodológico de revisão bibliográfica que se ancorou nas concepções teóricas advindas da teoria semiótica. Dessa forma, as discussões são subsidiadas principalmente por Pierce, Eco, Barthes, Kristeva, Cortázar, Poe, Maingueneau, Plaza e Campos.

Palavras-chave: Semiose. Teoria do Conto. Transcrição.

ABSTRACT

It cannot be denied that man is a being of speech, because it is through him that he shapes his life and sense his existence. In this sense, it is worth mentioning that every language is organized by a system of signs, be it verbal, visual, oral, audible, gestural, or any other, and semiotics, as a general science of signs, it is necessary to investigate how these signs are related and they organize themselves as a semiotic system in the multiple manifestations of languages. Faced with the various possibilities of using language, the literary text, which makes particular use of verbal language, materialized in different formats, or genres, such as lyrical, dramatic and narrative, its process of construction of meanings, with effect also is configured in a peculiar way. Based on this premise, this research seeks to bring to light the semiosis process engendered in the genre short story called Edgar Allan Poe's heaped barrel. Within this process, the focus is on reflecting on the potential of constructing meanings based on the structure of the short story that proved to be powerful enough to promote the transcreation of one genre within the semiotic system of literature (story) to another (dramaturgy). In order to give birth to this semiotic movement, we opted for a methodological path of bibliographic review that was anchored in the theoretical conceptions arising from semiotic theory. Thus, the discussions are mainly subsidized by Pierce, Eco, Barthes, Kristeva, Cortázar, Poe, Maingueneau, Plaza, and Campos.

Keywords: Short Story. Semiosis. Transcreation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - O TEXTO ESTÉTICO E O PROCESSO DE SEMIOSE.....	15
1.1 O processo de semiose no conto.....	25
1.2 A metalinguagem como recurso de semiose	45
CAPÍTULO 2 - DA TEORIA AO CONTO: UM OLHAR SOBRE O BARRIL DE AMONTILLADO	52
CAPÍTULO 3 - A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO PROCESSO TRASNCRITATIVO.....	77
3.1 Tradução intersemiótica: um processo transcriativo	77
3.2 O gênero drama.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXO	95

INTRODUÇÃO

Sabe-se que o homem não se limitou a esta ou aquela forma de significar; contrariamente, na busca de maiores possibilidades de expressão, por meio da linguagem, utiliza-a de diversas formas: oral, verbal, visual, gestual, musical, entre outras, em práticas semióticas. Assim, o homem se fez tão complexo quanto são complexas e plurais as linguagens que o constituem; fez-se ser semiótico, um ser simbólico.

Essa capacidade humana de significar por meios dos signos tornou-se objeto de investigação desde os primórdios e pensadores como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho e o Franciscano inglês Guilherme Occam deixaram contribuições de grande valia para os estudos dos signos, de tal forma que, (na 1ª metade do) século XX, surge, sobretudo, com Saussure e Peirce, uma aprimorada consciência semiótica que se aplicou a uma gama diversificada de estudos de linguagens, ou seja, surge uma ciência geral dos signos; para uns denominada Semiótica e para outros, Semiologia Geral.

O estudo dos signos de matriz Saussureana é baseado na criação científica do genebrino, Ferdinand Saussure, considerado o pai da Linguística, que se dedicou aos estudos da linguagem verbal, criando bases teóricas para explicar os mecanismos linguísticos gerais, isto é, o conjunto das regras e dos princípios de funcionamento comuns a todas as línguas. Para o linguista, a língua é um sistema de signos arbitrários, portanto fruto de convenção, necessária à socialização humana. Logo, o objetivo deste pensador, a priori, consistiu em compreender os modos de comunicação no seio da sociedade.

Na perspectiva teórica de Saussure (1990), o signo se forma a partir da relação indissociável entre significante (imagem acústica) e significado (conceito). A relação entre significante e significado dentro da visão Saussuriana é arbitrária, isto é, não motivada, pois inexistente relação de causa e efeito entre significante e a coisa por ele representada (Saussure, 1990); e o significado, por sua vez, não remete, necessariamente, a um referente. O signo, nesta perspectiva, é uma representação mental.

Enveredando por esses caminhos, o pesquisador percebeu que, embora buscasse criar preceitos para a construção da linguística, ao se deparar com a ideia

de signo, necessitava postular a criação de uma ciência geral dos signos, que propôs chamar de Semiologia. Constata-se na obra de Kristeva *História da Linguagem* (1969), uma fala referente a esta nova ciência das diversas linguagens.

A semiologia não pode ser essa ciência neutra, puramente formal e mesmo abstractamente materializada que é a lógica e até a linguística, pois o universo semiótico é o vasto domínio do social, e explorá-lo é juntarmo-nos à investigação semiológica, antropológica, psicológica, etc., portanto, a semiótica tem de utilizar todas estas ciências, e elaborar em primeiro lugar uma teoria da significação, antes de formalizar seus sistemas abordados (KRISTEVA, 1969, p. 412, grifo nosso).

Isto prova que Saussure (1990) estabeleceu que os limites metodológicos de cunho estrutural, desvinculados de outras áreas do conhecimento, implicavam em um trabalho irrelevante do material da linguagem, uma vez que ela é um produto social e cultural que se realiza nos discursos dos sujeitos.

É válido ressaltar que esta consciência aprimorada de uma ciência semiológica insurge devido aos desenvolvimentos tecnológicos de comunicação, do reconhecimento de outras formas de linguagem e de produção de sentidos como sistemas de signos, a saber, sistemas semióticos. E a linguística, ao ceder seus modelos como instrumentos aplicáveis aos estudos das outras linguagens, agrega positivamente, assim como as demais ciências, para a constituição de uma ciência tão rica como a semiologia.

Na mesma época, nos EUA, Charles Sander Peirce encaminhava suas pesquisas nesta mesma linha, mas suas reflexões buscaram compreender a lógica das ciências e a compreensão dos métodos de raciocínio; a fenomenologia foi tomada como base para sua teoria. Dentro da visão Peirciana,

Um signo ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido [...] um signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência à um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento do representâmen* (PEIRCE, 2017. p. 46).

Diante do exposto, conclui-se que toda e qualquer produção, realização e expressão humana é uma questão semiótica. Tal expressão possibilita o homem a se autoconhecer e conhecer o mundo por meio dos signos.

Sendo assim, Peirce (2010) contribuiu significativamente para a teoria semiótica, elucidando as categorias mais gerais, simples, elementares e universais de todo e qualquer fenômeno e, a partir daí, observou como os fenômenos se mostram à consciência. Para ele, esse processo se dá gradativamente, em três modalidades categóricas, e por isso ele as denominou de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento (PEIRCE, 2017, p. 14).

Por meio destas categorias, Peirce (2017) pôde compreender que os fenômenos (signos) produzem, por meio de um processo de semiose, outros signos. Vale ressaltar que a “semiose é um processo ilimitado de envios diferenciais de signo a signo. Ela constitui, pois, um sistema de inter-relações sem ligação com a realidade referencial” (CARRONTINI; PERAYA, 1979, p. 15). Isto equivale a dizer que tal processo, resultante da relação entre os signos e o ser humano, produz uma nova representação, pois o homem interpreta a primeira representação com outra representação, a que Peirce (2017) chama de ‘interpretante’ da primeira. E o interpretante é o elemento condicionador e propulsor da circulação e produtor de qualquer sentido, sendo assim, o significado de um signo será sempre um outro signo. A partir dessa constatação, Peirce (2017) aponta para a noção de semiótica, observando-a como “lógica” e estabelecendo-a como uma ciência da linguagem.

Tendo então definido a ideia de signo por meio dos estudos destes dois expoentes do século XIX e início do século XX, as investigações e avanços em torno desta ciência não pararam por aí, eles avançaram pautados na ideia da produtividade do signo que estabelece todo o posterior pensamento contemporâneo. Dentre os seus diversos representantes estão Roland Barthes, Júlia Kristeva, Jacques Derrida, Mikhail Bakhtin e muitos outros.

A teoria da produtividade parte da premissa de que os possíveis sentidos se insurgem a partir do próprio texto. Dentro dessa abordagem, exclui-se a relação do texto com a exterioridade e toda significação é construída pelo contexto criado a partir do próprio texto.

Kristeva (1969) ressalta que tal teoria vai além do binarismo e das oposições saussurianas, pois conforme o que ela propõe, a dicotomia significante/significado não é tão simples, visto que o significado é sempre escorregadio, fugidio, ou seja, ele é o próprio produto do texto; e o que define a relação significante/significado é a diferença que marca o desencontro entre o dois, o que marca uma instabilidade de deslocamento e de diferença (Difference), como propõe também Derrida (1999).

Nesse sentido, postula-se a exaltação da ausência e o “significado” é só mais um significante. “Ele não é alma, é corpo. O significado é sempre remodelado pelo significante numa cadeia sem fim” (KRISTEVA, 2005, p. 38).

Em Tratado Geral de Semiótica, o italiano Umberto Eco (2012) define o signo e a ciência dos signos dentro desta perspectiva produtiva do texto. Para ele,

O signo é tudo aquilo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Neste sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir (ECO, 2012, p. 4).

A partir destes olhares, o signo é tratado como elemento semiológico, isto é, uma matéria onde se encarna a mentira, fazendo da obra de arte literária um espaço para dissimulação, onde os signos são mutantes, uma verdadeira morada da ilusão que conduz o leitor a um movimento criativo, promovendo-lhe uma explosão de sensações únicas e arrebatadoras. E é para essa natureza dissimulada do signo, dos sistemas significantes, sua organização e mutação que os olhos da semiótica se voltam: olhos de desejo de dar significação ao mundo, nas suas múltiplas formas de linguagem.

A semiótica funciona como uma espécie de mapa necessário àqueles que pretendem adentrar no universo dos signos. As definições e os dispositivos de indagações que sustentam esta ciência são lentes de aumento para os exploradores de um território que é amplo, fértil e mutável, visto que lhes permite descrever, analisar e interpretar linguagens, enxergando nos raios que elas emitem, os interpretantes a lhes apontar as possibilidades de construção de novos e provocativos significantes. Diante das diversas possibilidades que o território semiótico dá a qualquer explorador de sua terra fértil, assim, os seguintes questionamentos surgiram para que fosse realizada esta pesquisa: Se a semiótica é o estudo daquilo que pode ser usado para “mentir”, o olhar semiótico sobre as construções estéticas seria importante para

analisar o poder da semiose nascido das macroformas literárias? Como todas essas forças convergem para promover um retorno do texto ao texto, num processo de produtividade? E como esse processo de produtividade cria interpretantes capazes de produzirem um novo texto, já num processo de transcrição?

Para Peirce (2017), a semiose se dá por meio de ‘entidades semióticas’, ou seja, relações de substituição/representação (algo estar para outro) e nessa relação, pelas ações dos interpretantes, o primeiro fatalmente se transformará em outra função sógnica.

Esses questionamentos surgiram não apenas das teorias estudadas, mas, principalmente, da leitura de contos de Edgar Allan Poe¹ que, sendo um teórico da construção textual, produz textos estéticos em que dissimula e reconstrói a todo tempo, narrando a sua própria construção. Dentre sua vasta produção, escolheu-se o conto “O Barril de Amontilhado”, tanto na forma literária como na forma transcrita da dramaturgia.

Frente à natureza do signo e sua característica de produtividade é que se encontrou o desafio de pensar sobre o texto literário. Como organização estética, o texto literário, mormente na forma do conto, traz todas as características de construção para produção de semiose. Além disso, considerando o que afirma Peirce (2017), que toda expressão humana é uma questão semiótica e, ademais, como ressalta Eco (2012), que o signo é tudo que, sob um acordo social, está no lugar de outra coisa,

¹ Edgar Allan Poe (1809-1849) foi um poeta, escritor, crítico literário e editor norte-americano. Autor do famoso poema “O Corvo”. Escreveu contos, poemas e romance sobre horror e mistério, inaugurando um novo gênero e estilo na literatura. É considerado o criador do conto policial, seus poemas mergulham na tristeza e as narrativas em temas de morte, que refletiam os tormentos do autor. Por outro lado, possuía grande capacidade analítica sendo considerado o pai das modernas histórias de detetive. Sua primeira novela policial foi “Assassinatos na Rua Morgue” (1841). Suas obras foram um marco para a literatura norte-americana contemporânea, com destaque para “Contos do Grotresco e Arabesco” (1837), contos que influenciaram diversas gerações de escritores de livros de suspense e terror, e os poemas, “O Gato Preto” (1843), “O Corvo e Outros Poemas” (1845) e “Annabel Lee” (1849). Autor consciente do fazer artístico, deixou várias contribuições para a crítica literária, dentre elas a sua filosofia da composição, texto que visa explicar o modus operandi da construção de seu poema “O corvo”. Sua filosofia visa elucidar a forma como toda obra de qualidade é construída e tais aspectos utilizados na composição de seus poemas são visivelmente identificados em seus contos, como o critério de extensão e efeito, tema, tom e local, aspectos que corroboram para o impacto, isto é, a beleza, aquilo que promove a elevação da alma do leitor.

exercendo uma função sígnica, questionou-se a capacidade de produção de semiose do texto literário, desde sua organização em uma forma até a sua possibilidade de mentir ao ponto de, voltando-se a si mesmo, construir construindo-se, e o quanto esse fingimento é forte o bastante para traduzir-se em outro sistema significante.

Assim, o primeiro capítulo trará em seu bojo discussões em torno do texto estético, enfatizando os procedimentos de construção de sua linguagem como elemento provocador de um processo de semiose que se realiza de maneira diversa dos demais, não literários. Na sequência, serão abordadas discussões sobre o gênero conto, nas quais buscar-se-á compreender a natureza de sua construção, destacando seus principais elementos estruturadores, os quais são responsáveis pela unidade de efeito e impressão. E, por fim, as discussões se voltarão para a metalinguagem, uma das possibilidades de construção do texto estético. Além do mais, objetiva-se, neste espaço, evidenciar como os processos de semiose se realizam a partir da construção do conto enquanto sistema semiótico. Para isso, contou-se com as contribuições teóricas de Eco (2012, 1994), Todorov (2007, 2013, 2018); Geertz (1989), Jakobson (2001), Aristóteles (2005), Cortázar (1993), Pigilia (2004), Kiefer (2004) Barthes (1990,1996), dentre outros.

No segundo capítulo, será apresentada uma análise pautada na teoria semiótica, do conto O Barril de Amontillado, de Edgar Allan Poe. Tal procedimento consistiu em identificar dentro do conto em questão, os principais elementos promotores da unidade de efeito único e impressão. Além de evidenciar a existência desses elementos, os quais garantem a este tipo de texto uma qualidade de conto significativo, buscar-se-á, de igual modo, analisar como o processo de semiose se configura a partir da macroconstrução do conto. Conta-se com a contribuição de teóricos do conto tais como Cortázar (2008), Poe (1986), Kiefer (2004) e outros.

No terceiro capítulo, buscar-se-á apresentar os conceitos de tradução intersemiótica - tradução do texto estético - como procedimento transcriativo. Na próxima seção, as discussões giram em torno do gênero dramaturgia e sua possibilidade de transcrição. Neste espaço, o foco é analisar o resultado do texto transcriado, ou seja, o texto dramático, naquilo que ele trouxe do texto base, e a forma como este recorte se expressou. Todos esses conceitos e reflexões oriundas da literatura revisada subsidiarão as discussões aqui trazidas para comprovar as possibilidades de recriação e transmutação de um sistema semiótico para outro. Nesse sentido, do texto literário (conto) O Barril de Amontillado para a dramaturgia

bilíngue: “The Barrel of Amontillado”, transcrito por um grupo de teatro, conta-se com o respaldo de Plaza (2013) Derrida (1999), Kristeva (1969, 2005), Campos (2013-1992), entre outros.

A metodologia usada foi a da revisão bibliográfica e aplicação das teorias nas análises de textos literários, tanto na forma do conto quanto na forma de dramaturgia².

² O texto transcrito para a dramaturgia bilíngue denominada “The Barrel of Amontillado” é fruto de um trabalho de tradução e transcrição da disciplina de língua inglesa instrumental, do curso superior de tecnologia em Produção Cênica, do Instituto em Artes Basileu França. A partir da leitura do conto “O Barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, os alunos enxergaram no texto a possibilidade de transmutar o enredo para a dramaturgia e encená-lo. A partir desta releitura a peça foi representada no palco do Teatro do instituto em Artes Basileu França, na cidade de Goiânia, sob a direção do Professor de teatro e mestre em Performances Culturais, Allan Lourenço da Silva, produção esta que contou com a atuação dos alunos do curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica. A peça foi exibida nos dias 24 e 25 de setembro de 2018. O texto da dramaturgia encontra-se anexo.

CAPÍTULO 1 - O TEXTO ESTÉTICO E O PROCESSO DE SEMIOSE

Enquanto ser semiótico, o homem serve-se de sistemas de significações constituídos social e culturalmente para representar pensamentos, anseios, sentimentos e inquietações. Tais sistemas são produzidos por um processo de semiose, ou seja, pela ação dos signos, que representam e mediam as coisas e estados do mundo. Mas para que o homem consiga dar conta desse processo é preciso que se utilize de uma linguagem que venha determinada por um código, seja ele a língua verbal, visual, gestual etc. Na literatura, utiliza-se a linguagem verbal, constituída pela língua, mas este código recebe um tratamento particular, ou seja, há uma modificação deste código, um tratamento laboratorial, o qual visa transgredir sua organização culminando em um reajustamento desta língua em seus diversos aspectos. Conforme Eco (2012),

Essa manipulação provoca e é provocada por um reajustamento da expressão e do conteúdo; esta dupla operação, produzindo um gênero de função sígnica altamente idiossincrática e original, vem refletir-se, de certa forma, nos códigos que servem de base à operação estética, provocando um processo de mutação do código; a operação completa, mesmo quando visa à natureza dos códigos, produz com frequência um novo tipo de visão do mundo; enquanto visa a estimular um complexo trabalho interpretativo no destinatário, o emissor de um texto estético focaliza sua atenção nas suas possíveis relações, de modo que tal texto apresenta um retículo de atos locutivos, ou comunicativos, que objetivam solicitar respostas originais”(ECO, 2012, p. 222).

Essa forma de operar com o código para a construção do texto estético torna a linguagem literária um sistema de signos altamente plurissignificativos, conforme Todorov, “um sistema significativo em segundo grau, por outras palavras, um sistema conotativo” (TODOROV, 2018 p. 32).

O sistema conotativo sígnico manipulável faz da arte da palavra um tipo de arte que é vista como construção e não mais como expressão. A arte, nesta perspectiva, é vista como fruto de uma elaboração engenhosa do artista, que seleciona, cuidadosamente, cada elemento de sua composição. Tal tendência busca tornar o leitor um agente ativo frente à obra, uma vez que ele a percebe construída e não mais como expressão. O público de qualquer construção artística pode ser incorporado, ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra. Nesse processo, a arte literária, enquanto construção, constrói-se por meio de um

procedimento de combinatória dos elementos, cujas funções se tornam imprescindíveis para lhes atribuir significação como um todo, que implica preparação e modificação da expressão e do conteúdo, operação reverberadora de uma mensagem densa, e por isso, ambígua e autorreflexiva.

Sendo assim, a criação literária permite ao artista da palavra operar com a linguagem de modo especial, pois ao servir-se da língua institucionalizada para representar seu mundo interior e inventivo, dispõe de um procedimento de transformação do código institucionalizado, altamente criativo, resultando em um trabalho particular com os signos.

O labor com a linguagem verbal no texto literário gera um movimento incomum de interpretação, pois diferente do que acontece no texto denotativo, onde os sentidos são únicos, no texto artístico, eles se tornam plurais despertando associações e sugestões no leitor, culturalmente estabelecidas.

É oportuno trazer à tona o termo cultura, pois Geertz (1989), antropólogo contemporâneo, em sua obra “A Interpretação da Cultura”, postula uma teoria interpretativa desta, definindo-a como um fato essencialmente semiótico, pois as estruturas significantes de que o homem se serve, se realizam na linguagem, ou seja, é por ela que todos os significados são construídos e interpretados.

E a literatura, esta máquina cultural de criar e construir sentidos, arquitetonicamente complexa, ao invés de impedir uma aproximação ao texto, ela imprime, justamente, uma força superior ao texto e seus significantes, socialmente compartilhados, que elevarão o processo de semiose. Dessa forma, tanto o autor quanto o leitor assumem papéis ativos frente ao texto. Aquele, por jogar com as palavras livremente, transformando-as em signos sibilinos (ambíguos e enigmáticos), materializadas em uma mensagem não unívoca e aberta, onde se formam níveis de significados; e este, pela possibilidade de descobrir novos sentidos, capazes de gerar o prazer da leitura.

Dentro do conceito de autor e narrador- modelo estabelecido por Eco (1994) em uma de suas importantes obras, “Seis Passeios pelo Bosque”, tanto o autor quanto o leitor são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra.

No que se refere ao leitor, Eco (1994) alega que ele não só figura como integrante e colaborador do texto [...] ele nasce com o texto, sendo sustentáculo da

estratégia da interpretação [...]desfruta apenas a liberdade que o texto lhe concede” (ECO, 1994, p. 22).

Quanto ao texto, este é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça uma parte do seu trabalho, isso significa que o leitor é quem preenche as lacunas do texto, pois embora contenha uma multiplicidade de personagens e acontecimentos na narrativa ficcional, por exemplo, não se diz tudo sobre esse mundo, o que reforça a ideia do papel ativo que o leitor tem diante do texto.

Eco (2012) reforça esta ideia em “A Poética da Obra Aberta”, no que se refere ao fato de o autor demarcar os limites de qualquer obra de arte, por ela ganhar existência em um material enformado dentro de uma estrutura dada, isto é, acabada e fechada, por ser um organismo perfeitamente calibrado, formado por chaves, em que há sugestões de sentidos deixadas pelo autor; porém, alega que este espaço (a obra), por outro lado, também se configura no espaço da abertura, pois

é passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade, cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1988, p. 40).

Tal pensamento quer dizer que o leitor, embora participe ativamente do processo de leitura, não deve criar fora do que o texto lhe mostra, para além daquilo que ele pode realmente considerar. O texto apresenta-se ao leitor como um conjunto de frases ou de outros sinais dentro do texto e todo o processo de semiose se dá pela e através da leitura.

Esse reavivamento da obra em cada possibilidade de leitura e, por sua vez, de fruição, se justifica no tratamento que o artista da palavra dá a linguagem. O trabalho artesanal com os signos no texto estético faz com que eles assumam feições imprecisas, metafóricas, altamente ambíguas e, embora faça o texto com brilho cativante, torna-se uma linguagem opaca, pois não faculta uma visão transparente.

A opacidade, na perspectiva de Lefebvre (1975), se presentifica na linguagem do texto literário devido a sua essência figurada. E isso se deve, como já ressaltado por outros estudiosos do texto estético, à forma com que os signos são arranjados.

Ao reconhecer os processos de transformação e manipulação aos quais os códigos do texto estético são submetidos, tornando a linguagem ambígua e autorreflexiva, Eco (2012) explica como o processo de semiose se configura durante o encontro do texto com o leitor,

A ambiguidade é definível como violação das regras do código. É um artifício muito importante, porque funciona como vestíbulo à experiência estética, quando em vez de produzir mera desordem, ela atrai a atenção do destinatário e o põe em situação de “orgasmo interpretativo”, o destinatário é obrigado a interrogar as flexibilidades e as potencialidades do texto que interpreta com as do código a que faz referência (ECO, 2012, p. 224).

A afirmação equivale a dizer que, devido a esta reconfiguração do código verbal, os signos, sem referência com a realidade externa, criam significantes e fundam significados no contexto da obra, conferindo a produtividade do texto. Contrariamente, nos textos não literários, o significado (plano do conteúdo) ganha relevo, ao passo que na obra literária, o significado (plano de conteúdo) e significante (plano de expressão) se fundem, de tal modo que esta conjunção dá lugar a exaltação da ausência e o “significado” é só mais um significante. “Ele não é alma, é corpo. O significado, sendo assim, é sempre remodelado pelo significante numa cadeia sem fim” (KRISTEVA, 2005, p. 38).

Por ser assim, a atenção do leitor volta-se, inteiramente, para a estrutura e a organização da obra estética, que se faz um todo semiótico se metamorfoseando em um verdadeiro império da multiplicidade de significação, uma das marcas do discurso literário, o qual garante ao leitor (de diferentes épocas e de culturas diversas) da obra de Machado de Assis (Séc XIX), de Poe (Séc XIX), de José de Alencar (Séc XIX), de Cortázar (Séc XX), de Guimarães Rosa (Séc XX), Fernando Pessoa (Séc XX) e de tantos outros lê-los de inúmeras formas. A vitória sobre o tempo, a permanência de certas obras no decurso da história se prende ao seu alto índice polissêmico; seus temas, de igual modo, abrem-se a variadas incursões e possibilitam a sua atemporalidade.

Esse traço plurissignificativo presente na obra literária, fato que a torna atemporal, pode ser identificado nos mais diversos gêneros textuais, como em crônicas, fábulas, novelas e romances, contos, poemas e no teatro.

Em contos de Edgar Allan Poe, por exemplo, temas como o ódio, o rancor, a obsessão, a culpa, temas já tão explorados, ganham novas cores e novas roupagens, não pelos temas em si, mas pela forma como eles são construídos e, por isso, permanecem.

O Gato Preto, publicado em 1843, é uma obra que ilustra a presença dos temas referidos; esse conto, por exemplo, proporciona ao leitor uma reflexão acerca do lado perverso e doentio da natureza humana.

Eu conservava o suficiente do meu coração de outrora para ao princípio ficar contristado com a antipatia evidente de uma criatura que dantes me amara tanto. Mas este sentimento não tardou a dar lugar à irritação. E logo lhe sucedeu, como que para minha final e irrevogável queda, o espírito de **PERVERSIDADE**. Deste espírito não fala a filosofia. Apesar disso, não creio mais na imortalidade da minha alma do que no facto de a perversidade ser um dos impulsos primitivos do coração humano - uma das indivisíveis faculdades, ou sentimentos, primordiais que governam o carácter do homem. Quem não deu por si, uma centena de vezes, a cometer uma ação vil de estúpida, sem outra razão que não fosse saber que não devia fazê-lo? [...] O espírito da perversidade, dizia eu, veio causar a minha ruína final (POE, 2014, p. 255, grifo nosso).

Na passagem em questão que, além de ressaltar os temas que semiotizam o lado negativo do homem, é possível identificar a ambiguidade no próprio título da obra *O Gato Preto*. Tal emprego leva o leitor a se questionar sobre a real intenção do narrador do conto, se ele estaria apenas interessado em simplesmente confessar um crime cometido contra o seu próprio gato. A figura do animal gato e de cor preta, dentre as diversas possibilidades de leitura, não estaria representando o azar, a morte e a presença de forças sobrenaturais demoníacas? É possível perceber, com a leitura do conto, a presença de elementos do real e do sobrenatural, características que levam o leitor a se questionar a todo tempo sobre a possível veracidade dos fatos, mesmo consciente de estar diante de um texto de ficção. Além disso, não estaria Poe chamando atenção do leitor para a sua própria construção?

Apesar das diversas críticas sofridas, as obras do contista americano perpassaram gerações atraindo um número expressivo de leitores e escritores que foram influenciados pela sua construção estética. Essas são características presentes em contos marcantes, que transcendem temáticas e enredos e fazem brotar de suas edificações a força da própria construção, da organização estética.

Na literatura brasileira, Machado de Assis transcende o seu contexto cultural trazendo à tona o tema “traição”, por exemplo, em “Dom Casmurro”. Numa obra altamente ambígua, o poeta não diz, mas também não deixa de falar. Nota-se esta particularidade nestas linhas que sucedem:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra de dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. **Olhos de Ressaca?** Vá, de ressaca. E o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluído misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 2012, p. 4, grifo nosso).

A riqueza do texto machadiano avisa da composição poética e cria, pela forma como é construído, pela escolha das palavras, pelo movimento de fluxo e refluxo entre o narrar o texto e o aludir sobre a composição do texto, a ilusão do movimento da onda que puxa em seu refluxo, tudo que está à beira. Da metáfora, performatiza a onda, e faz do olhar de Capitu ação de captura e envolvimento no turbilhão das águas, para a devolução do ser na praia.

Mediante o trecho machadiano, observa-se que a beleza presente na tessitura da obra do autor reside no equilíbrio entre a exposição e o silêncio das entrelinhas.

O conceito de estranhamento proposto pelos formalistas russos explica o comportamento diverso dos leitores frente o texto estético. Do ponto de vista da teoria formal, a linguagem literária se configura por meio de um código, em que a língua se apresenta de forma “desautomatizada”, diferente da linguagem articulada, convencional.

Segundo Jakobson (2001), o efeito de estranhamento é que garante ao texto a sua literaridade. Com efeito, entende-se que a obra estética verbal é inteiramente fruto de uma construção e sua matéria, bem organizada, é capaz de produzir um efeito particular no leitor.

Além do efeito de estranhamento, a teoria literária é formada por outros olhares no que tange à recepção do texto estético. Numa perspectiva de visão clássica, Aristóteles (2005) aborda a questão do efeito, em uma de suas célebres obras, “A Poética Clássica”. Nela, ele compreende a arte com suas leis próprias. Ao dedicar-se à descrição e sistematização da tragédia, por exemplo, o filósofo menciona a necessidade da produção de um efeito denominado “catarse”, o qual inspira no espectador medo, pena e terror.

O efeito catártico, segundo o pensador, seria um dos elementos que determinaria o valor de qualquer obra. Verifica-se tal afirmação quando o filósofo

explica, no capítulo XIV, de onde partem as possíveis sensações que produzem o efeito catártico no expectador a partir do texto trágico:

Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferencialmente e próprio do melhor poeta. É mister, com efeito, **arranjar a fábula** de maneira tal que, mesmo sem assistir, **quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepio e compaixão em consequência dos fatos**; é o que experimentaria quem ouvisse a estória do Édipo (ARISTÓTELES, 2005, p.33, grifo nosso).

A partir do que Aristóteles (2005) estabelece, verifica-se a necessidade de uma consciência técnica e criativa do texto, voltada para a construção de qualquer forma poética, a serviço de um efeito, seja ele para encantar, aterrorizar, atemorizar, emocionar, alegrar, enfim, entre tantas outras sensações.

No conto moderno, o efeito único é um dos elementos que tornam este tipo de texto significativo. Sua construção é constituída em torno de uma determinada função sógnica em que todas as categorias gravitam em torno de um só motivo gerando um só conflito, uma só ação. No conto, todos os ingredientes ajustados, condensadamente, a uma só direção, dá origem a uma concentração de efeitos e de pormenores, gerando o efeito único de alta produção semiótica, produzindo, assim, a catarse que Aristóteles (2005) requeria ao drama. Barthes (1987) explica esse efeito impactante no leitor, ao considerar o texto estético como um texto de fruição.

O texto de fruição é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, p.22).

Assim, desde Aristóteles, observa-se que a organização do texto e sua construção como objeto enformado são elementos promotores do processo de semiose, contribuindo e produzindo um efeito acrescido ao plano de conteúdo. Em “Missa do Galo”, de Machado de Assis, percebe-se logo no início do conto o procedimento operativo de reajustamento tanto no plano da expressão como no do conteúdo, a que Eco (2012) se refere e que cooperará para o agigantamento do processo de semiose e, conseqüentemente, para o efeito no leitor.

NUNCA PUDE entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não

dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia-noite. (ASSIS, 1986, p. 236, grifo nosso).

Este conto, formado por um único episódio, gira em torno de uma conversa entre o narrador, então jovem de dezessete anos e sua hospedeira, D. Conceição, senhora casada, com 30 anos. Neste cenário, a personagem protagonista se vê diante de um conflito: aquela situação de conversação cheia de implicações sensuais que se torna marcante na vida do protagonista. Assim, o signo 'Missa do Galo' deixa de referir-se à missa da meia noite, mas à conversação que a antecede, assumindo este outro signo poder de semiose maior, pela organização desviada do texto.

Um Signo pode ter mais de um Objeto. Assim a frase "Caim matou Abel", que é um Signo, refere-se, no mínimo, tanto a Abel quanto a Caim, mesmo que não se considere, como se deveria fazer, que tem em "um assassinato" um terceiro Objeto (PEIRCE, 2017, p. 47).

Essa capacidade do signo de agrupar objetos em um objeto mais complexo e de reestruturar esse objeto maior de forma inusitada traz a toda construção que carrega essas características, marcas indelévels pelo tempo. O drama é composto por uma unidade de começo, meio e fim, o qual corresponde a um momento importante na vida da personagem; não se tem a descrição de um passado ou um futuro no texto, o que se tem é o fato sendo consumido naquele momento da comunicação entre as personagens. Tal fato, (a conversação) posto em evidência, explica o procedimento de sintetização dramática, um dos elementos geradores do efeito único.

De igual modo, constata-se esta manipulação dos signos em função de uma linguagem particular, no conto Famigerado, de Guimarães Rosa: "- Saiba vosmecê que saí ind' hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro..." (ROSA, 2001, p. 56).

O enunciado, em discurso direto, pertence a Damásio, um sertanejo sem instrução, que vai do interior até a cidade esclarecer o significado da palavra que dá título ao conto. O emprego lexical das palavras presentes na fala deste personagem são índices marcantes, reveladores de sua condição social, recursos dotados de significação e reverberadores do efeito único. O efeito é dado pela organização do enunciado, que performatiza, por meio da palavra, a ação. Protagonista e antagonista estão ligados no mesmo nível de importância por meio da discussão sobre o significado de um significante que, determinado ao bel prazer de quem o usa, gera o efeito único e encaminha ao clímax da obra. Os contistas que souberam crescer suas

histórias, seus enredos de uma organização estética, tiveram suas obras marcadas por ela, venceram o tempo e fizeram história. Poe (1986), assim como muitos outros, é exemplo disso.

Seus contos apresentam uma organização altamente cuidada em sua macroestrutura, bem como na organização das frases e condução estética da trama. É magistral a forma como constrói o conto “Assassinatos da Rua Morgue”:

Um enxadrista, por exemplo, calcula sempre, sem se esforçar por efetuar análises. Segue-se que o jogo de xadrez, em seus efeitos sobre o caráter mental, é em grande parte mal compreendido. Não me disponho agora a escrever um tratado, mas estou simplesmente prefaciando uma narrativa um tanto peculiar através de observações bastante casuais; aproveitarei a ocasião, portanto, para afirmar que os poderes mais altos do intelecto reflexivo são exercitados de forma mais decidida e mais útil através do humilde jogo de damas do que pela frivolidade elaborada do xadrez. Neste último, em que as peças têm movimentos diferentes e bizarros, com valores os mais diversos e variados, aquilo que é somente complexo provoca o engano (um erro bastante comum) de parecer profundo. O que entra principalmente no jogo é a atenção. Se falhar por um momento, o jogador se distrai e comete um erro para seu prejuízo ou derrota final[...] (POE, 2014, p. 165-166).

Poe (2014) conclama o leitor, desde o início, a raciocinar, não apenas ler o conto. No entanto, convida de forma sutil e ao mesmo tempo franca, levando o leitor ao desafio estético da trama.

A macroestrutura do conto está dividida em duas seções, (estratégia usada por Poe em outros contos) e está claramente posta, embora o leitor, mesmo lendo-a, tenda a não praticá-la na segunda seção. Esta prática de mostrar camufladamente, de forma a permitir que se veja, mas que se duvide do visto, em que o exposto não é aquilo que se mostra, mas algo diferente dele, é atividade do processo de construção estética e promove de forma exacerbada o processo de semiose.

No conto em questão, Poe abre-o (a 1ª seção) com uma epígrafe, citando Sir Thomas Browne:

Quais as canções que cantavam as Sereias ou que nome Aquiles adotou quando se escondeu entre as mulheres são questões que, embora intrigantes, não se acham além de toda a conjectura (POE, 2014, p.166).

A sutileza do desafio está na construção quase poética da epígrafe, que segue numa ‘filosofia’ sobre a qualidade do leitor ‘jogador’ e conclui observando: “a narrativa que se segue, provavelmente se tornará mais clara para o leitor, se tomar em

consideração os comentários e as afirmações que acabo de expor”. Com essa construção, o código, ou a construção usual de um conto, está desestruturada, mas vivificada justamente pela força da criação estética.

Não se pode negar a existência de uma “gramática normativa” da linguagem literária, cuja regra é a reconfiguração criativa do código, meio pelo qual Poe, Machado, Guimarães Rosa e os demais artistas da palavra trabalham jogando com o leitor. Esta possibilidade torna-lhes proprietários de um estilo próprio, cuja construção enformada de suas obras é promotora de uma modificação, tanto na linguagem quanto na produção de seus sentidos.

A partir dessas reflexões em torno da natureza do discurso literário, conclui-se que este, assim como todo texto estético, é produto de construção diferenciada. Por esta lógica, seus mecanismos de construção tornam-se determinantes de sua condição estética, isto é, tais mecanismos tornam os textos literários diferenciados dos demais textos e, portanto, promotores de semiose em larga escala.

Como foi supracitado, os modos como os signos são arranjados no eixo sintagmático fazem emergir uma multissignificação que, consubstanciada na mensagem do texto, ganha abertura, que se dá no processo de leitura, espaço de encontro entre texto e leitor. Esta figura, quando entra no jogo, tem a possibilidade de escolher qual caminho seguir, isto é, qual sentido atribuir ao fenômeno estético, embora o texto lhe forneça pistas e chaves, como salienta Eco (2012). Os sentidos atribuídos, com efeito, são determinados pela personalidade do leitor, seus interesses, suas experiências vivenciais quotidianas e horizontes de expectativa. Portanto, todo o processo de interpretação se encontra condicionado pela própria cultura na qual ele está inserido e advindo do próprio texto. Diante disso, compreende-se que o recurso conotativo é o elemento responsável pela essência da arte literária; é nele que reside o segredo do valor poético de um texto.

Assim, não se pode negar o poder que o discurso estético verbal tem de propiciar ao leitor o deleite, a partir do momento que ele atravessa o portal para este outro universo imaginativo, onde o impulsionamento do processo de semiose tende a crescer pelo poder da linguagem.

Sem a menor pretensão de delimitar o fenômeno indefinível que é a literatura, tais discussões cumpriram a missão de pontuar alguns traços que caracterizam a arte que se revela na palavra, bem como compreender, a partir dela, como se configura o processo de semiose nos textos de natureza estética.

Na próxima seção, objetiva-se entender como esse processo se dá, especificamente, em um dos gêneros mais atraentes e instigantes que é esta forma breve, o gênero conto, considerado por Cortázar (1993) uma verdadeira máquina de criar interesses.

1.1 O processo de semiose no conto

O ato de tecer histórias sempre se fez presente na vida do ser humano. Tanto que é difícil precisar quando foi contada a primeira história. Percebe-se, então, que este ato é tão antigo quanto a existência humana. Dentre as inúmeras formas de narrar, a narrativa curta oral, na antiga tradição, cumpria a tarefa de transferir conhecimentos religiosos, valores morais e éticos ou concepções, os quais eram repassados de geração em geração, construindo uma cultura. O conto, como forma narrativa, nasceu da tradição oral. Segundo Kiefer (2004), em “A Poética do Conto”:

Para ser lembrado e para poder ser recontado, incorporou um modelo estrutural repetitivo, baseado na rígida causalidade de começo, meio e fim, na linguagem rítmica melódico mnemônica, que o acompanha ainda, que, de certa forma, aproxima-o da lírica, a ponto de chamar-se a certos contos sem enredo definido de poesia em prosa ou prosa poética. Suas figuras ou motivações, extraídos da vida prática, ou do fabulário mítico, conservaram um caráter pedagógico, moral e religioso durante séculos, marcados que foram pela exemplaridade. Enquanto a tragédia transformava-se no drama e a epopeia no romance, a história curta, em qualquer de suas manifestações – forma oral, popular ou erudita manteve suas características primitivas: **brevidade, unidade e totalidade** (KIEFER, 2004, p. 137, grifo nosso).

Já impresso, o conto literário utiliza de seus traços fixos para se reinventar. Com técnicas aprimoradas e a memória liberada do esquematismo necessário ao arquivamento mental, pôde dedicar-se à complexificação artística, tornando-se, então, um gênero mais intrincado, sofisticado, isto é, artístico em que o enfoque não se dá mais apenas no que se conta (*fábula*), mas em como (*trama*) se conta. Ou seja, o contista passou a se preocupar com o processo de construção do texto, a fim de ressaltar-lhe os próprios valores enquanto gênero com características próprias, garantindo-lhe sua literaridade.

Tal pensamento corrobora com o que Poe (1986), criador e teórico do conto moderno propõe em sua Filosofia da Composição, ao desconstruir a ideia de que a expressão artística se concretiza a partir da capacidade inata que o artista possui. Ao

rejeitar o conceito de intuição, o crítico argumenta que a construção de uma boa escrita do texto artístico se dá através de um processo metódico e analítico e não como uma produção natural advinda da pura intuição. Há, neste sentido, construção, jogo e trabalho.

Enquanto obra de arte, a matéria verbal do conto tornou-se um trabalho racional e consciente, no que tange aos seus meios expressivos. Desvinculada de seu caráter utilitário, como qualquer obra estética, o gênero textual tornou-se um meio de levar o homem a refletir não só sobre sua condição no mundo, mas também refletir acerca da sua própria construção.

Além disso, é importante ressaltar que essa forma breve e condensada possui uma alta capacidade de fisgar o leitor de tal modo que ele só consegue desprender-se do texto após a leitura de sua última página, o que promove um processo de semiose capaz de manter-se após a leitura e até levar o leitor a reiniciá-la. As provocações são tantas e tão bem engendradas que mantêm o processo de significação ativo, levando o leitor a refletir sobre o ser no mundo, bem como sobre a própria criação deste mundo da ficção que se ergue a partir da leitura.

Ao longo do estudo sobre o conto, vários estudiosos se debruçam sobre a forma como o conto deve ser construído para que o leitor seja entrelaçado em sua teia diegética. Sua brevidade pode lhe dar uma certa aparência de simplicidade, contudo, não é o que os estudiosos do conto afirmam. Cortázar (1993) considera o conto como sendo um tipo de texto que é difícil de ser definido.

Gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (CORTÁZAR, 1993, p. 149).

Diante da fala do teórico e também contista, faz-se oportuno esclarecer que estudiosos do gênero não chegaram a uma definição exata deste tipo de texto. Apesar de sua indefinição, existem alguns traços, os quais são inerentes ao gênero. Tais características, alguns estudiosos souberam decifrar com louvor a ponto de considerá-las elementos imprescindíveis à sua construção.

Vladimir Propp (2006), em *Morfologia do Conto*, constatou, nos contos populares russos, que as personagens das histórias, variando em idade, sexo, características gerais etc, realizam, em histórias distintas, ações idênticas ou equivalentes. Apesar de serem contos populares, tal estudo contribuiu para a

compreensão das categorias narrativas que compõem a natureza dos contos que nasceriam posteriormente.

É neste cenário da modernidade, formado por diversas transformações, quando a incessante busca pela organização racional e estrutural do mundo e dos saberes estava a todo vapor, que o estudo do conto, como fenômeno cultural, ganha novos rumos, pois não deixou de fazer parte deste conjunto de saberes que o homem moderno visava compreender. E é a partir dessa necessidade que o Norte americano, Poeta, Contista e grande Crítico literário, Edgar Allan Poe, lança suas bases teóricas do conto moderno.

Atacando uma visão tradicional de literatura, Poe propõe uma literatura que coadune com a aceleração que a modernidade impunha. Poe demonstrava preferência pelos gêneros textuais curtos, como poemas e narrativas curtas. Como pode ser lido em “Valise de Cronópio”, Cortázar traz ao leitor a fala do poeta e contista americano, evidenciando suas preferências. “Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa.... Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas” (POE *apud* CORTÁZAR, 1993, p. 2008).

O literato, então, estabelece dois elementos que, a priori, devem ser pensados na construção e composição do conto literário: a extensão e a unidade de efeito ou impressão total. Isso significa que sua tese estabelece uma relação entre extensão e efeito, que imprime reações no leitor. Este efeito resulta da brevidade, intensidade e tensividade ou tensão presentes na estrutura interna do conto que, por si mesma, é capaz de provocar reações no leitor num espaço pequeno de tempo e de forma intensa. Desse modo, dada a sua extensão, a força do conto emerge de sua totalidade.

Apesar da importância que Poe deu à extensão, o mesmo percebeu que a eficácia deste gênero não depende somente deste elemento, mas da sua intensidade como “acontecimento puro”, isto é, todo comentário, descrições preparatórias ou diálogos que formam digressões dentro da obra não cabem dentro do corpo de um conto.

Isto posto, todo elemento no conjunto textual exerce uma função, nada é supérfluo e a lógica de sua construção consiste em conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos para que a leitura ocorra de uma só assentada, num jorro de tensão, evitando assim, a dissolução do efeito único, o qual se manifesta no leitor tão intensamente. Conforme pode-se verificar em Nádía B. Gotlib (1999),

No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção. [...] concebido, com cuidado deliberado, **um certo efeito único e singular a ser elaborado**, ele então inventa tais incidentes e combina tais acontecimentos de forma a melhor ajudá-lo a estabelecer este efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tende a concretização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio prestabelecido (GOTLIB, 1999, p. 34).

Nota-se, portanto, uma preocupação do contista concernente à preparação dos meios verbais, sempre levando em conta seu leitor e o efeito que poderá causar nele. Tal efeito defendido por Poe (1999) pode ser associado ao pensamento de Aristóteles (2005), o qual acredita que todo efeito é resultado do arranjo das ações ou acontecimentos, ou seja, as sensações, sejam elas boas ou ruins, se configuram por meio da relação entre a obra de arte e o fruidor, em consequência da forma como os elementos são tramados. Assim, toda produção contística requer a criação e a combinação dos eventos narrativos que melhor contribuam para estabelecer o efeito previamente concebido. Se a primeira frase já não estiver direcionada para esse efeito, o autor fracassa ali mesmo.

O castelo em que o meu criado se aventurara a entrar pela força, ao invés de permitir, na situação desesperada em que me encontrava devido aos ferimentos, que eu passasse a noite ao relento, **era um daqueles imponentes edifícios onde a melancolia e a magnificência se mesclam e que a muito se erguem, carrancudos, em pleno Apeninos, tanto na realidade quanto na imaginação da senhora Radcliffe**. Tudo levava a crer que fora temporária e recentemente abandonado. Instalámo-nos num dos aposentos mais pequenos e de mobiliário menos sumptuoso, que ficava num afastado torreão do edifício. **A sua decoração era luxuosa, mas antiga e encontrava-se em mau estado. As paredes estavam cobertas de tapeçarias e ornadas de diversos e multiformes troféus heráldicos, e bem assim com um número invulgarmente elevado de quadros modernos, de grande inspiração, com molduras cheias de arabescos dourados. Fora porventura o meu delírio incipiente que me levava a dedicar um profundo interesse a estes quadros[.]** (POE, 2014, p. 333, grifo nosso).

Esse fragmento é parte do primeiro parágrafo do conto do próprio Edgar Allan Poe, cujo título é “O Retrato Ovalado”. A começar pelo nome atribuído a sua produção é que o contista fisga o leitor, pois ele pode se perguntar o que teria de tão misterioso

tal retrato dentro de uma moldura oval? Para quem decide mergulhar neste texto, descobre que a escolha da palavra oval está totalmente relacionada com os sentidos que vão sendo construídos dentro do texto, confirmando o que Poe defende que, desde as primeiras linhas do conto, é possível perceber a função desses sentidos dentro do texto, confluindo em direção ao efeito único.

Em “O Retrato Ovalado”, de acordo com o que foi destacado no trecho acima, percebe-se que a escolha do lugar e de suas condições são intencionalmente apresentados ao leitor como signos sinalizadores do que está por vir.

A escolha do local fechado, abandonado conferem à história uma atmosfera lúgubre e débil pois, ao final, o que se tem é a troca da vida de uma mulher pela vida de uma pintura, fato que acaba provocando no leitor a sensação de choque e até mesmo de dúvida, por tender a um acontecimento insólito e extraordinário. Este efeito, proveniente das sensações incitadas pela camada sensível do texto, resulta da forma como a obra é tramada.

A presença dos quadros e do interesse do narrador, especificamente por esses objetos pendurados nas paredes, são fios condutores que levam o leitor a compreender o interesse do narrador personagem por essas obras de arte. Sendo assim, Poe (2014) faz deste narrador um investigador. Ao se sentir atraído por um desses quadros, o quadro oval, especificamente, que abriga a imagem vívida de uma moça, motivado pela circunstância, o narrador, tendo acesso a alguns livros no cômodo onde se hospedava, desterra uma outra história, a história deste quadro oval. Ao revisitar o passado da mulher cuja imagem se transformou em obra de arte, descobre que a imagem retratada foi pintada pelo seu próprio marido, personagem que é retratado no conto como sendo um artista que se tornou obcecado pela ideia de fazer uma pintura de sua esposa.

O envolvimento do artista com tal trabalho tornou-o tão obcecado pela sua tarefa, a ponto de ele chegar a esquecer da existência de sua amada. A dedicação e atenção à obra acabaram afastando-o da figura viva de sua esposa, levando-a se debilitar a ponto de sobreviver-lhe a morte, ao passo que a pintura, na trama, vai ganhando vida. Percebe-se, ao final, que o motivo do interesse do narrador por esta obra oval se justifica na imagem vivida da mulher morta. Portanto, identifica-se nos próprios contos de Poe a concretização de suas concepções teóricas e, ainda, um jogo de efeitos que sobrevém ao leitor durante a hora da leitura. O conto é o objeto complexo do signo “O Retrato Ovalado”, que traz a história do narrador, a história do

pintor e, ao mesmo tempo, a discussão da teoria pela metalinguagem. Acrescida a todas essas instigações sógnicas, há a performance pura da teoria pela qual, em poucas páginas, demonstra o uso do efeito único, da tensão e da intensidade.

Do mesmo modo, em “A causa secreta”, de Machado de Assis (1986), cada palavra empregada conflui para o desfecho, a fim de que cada detalhe da construção do texto coopere para o desnudamento da causa secreta.

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o tecto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente, - de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicara. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço (ASSIS, 1986, p. 217).

Percebe-se, pelo fragmento, que Machado de Assis (1986) não emprega as palavras em vão, o que faz com que o próprio título do conto A causa Secreta tenha sentido dentro de toda a semântica da obra. A priori, o leitor já se encontra intrigado apenas por ler o título. A palavra “secreta” desperta inúmeros questionamentos a respeito do que estaria por vir.

Desde as primeiras linhas, Assis (1986) utiliza o recurso da quebra da linearidade dos fatos, em que o narrador em terceira pessoa, utiliza-se de um tempo atemporal para presentificar os fatos ocorridos no passado. Ou seja, ele lança mão do que conta no início da história para explicar esta história, a qual iniciou, relatando os acontecimentos do passado, a partir de seu presente. O encaixe da narrativa secundária torna-se essencial para a compreensão da trama, pois esse passeio que o narrador faz até o passado faz com que os elementos textuais que precisamente utilizou, confluam futuramente para o clímax e, conseqüentemente, promovam um “insight” no leitor que, perplexo com o desfecho, compreende o porquê da escolha do título do conto.

O autor trabalha de maneira curiosa sua obra, a constrói em doses, e tal construção desenha o arranjo voltado para um final de perfeita estranheza, despertando diferentes impressões no leitor, o qual se vê espantado e chocado com as atitudes de crueldade e satisfação de Fortunato diante de determinadas situações. Isso possibilita, nas últimas linhas, o ápice do “efeito” e do sadismo, na cena difícil provida por Garcia aos prantos sobre a mulher de Fortunato.

Diante dessas considerações, ainda que toda construção artística produza um efeito no seu leitor/expectador ou apreciador, durante o processo de fruição, no que tange à arte da palavra, esse processo ocorre de modo distinto em cada gênero textual. Poe soube decifrar, com louvor, o modo como tal processo se dá no conto e no romance, visto que para entender a natureza daquela forma breve que é o conto, precisou compará-lo a esta obra mais extensa que é o romance.

Poe ressalta que uma obra grande, como num romance, o escritor consegue criar diferentes efeitos devido à amplitude deste tipo de texto. Desse modo, há um acúmulo de efeitos, dispersos em encaixes de histórias complementares, que acabam por dispersar o leitor, distendendo, assim a tensão e diluindo, conseqüentemente, a intensidade, ao passo que no conto, em que o autor pensa na sua obra como um todo tendo em vista um desfecho predeterminado, a leitura se concretiza de uma assentada, isto é, sem interrupções. Logo, o efeito se dá, de forma súbita, de uma vez só. Dessa forma, o leitor entra em processo de semiose por tensão emocional e é arrebatado por ele.

A partir daí, estabelece-se, também, uma relação dialógica entre autor/texto/leitor, visto que a atuação do sujeito autor, em relação aos procedimentos criativos utilizados para compor a obra, revela-se de modo tão atrativo e envolvente, que culmina no sequestro momentâneo do leitor. O texto, nesse sentido, funciona como uma espécie de imã, com forças altamente atrativas, direcionadas a quem se dispõe a lê-lo.

A relação dialógica que se configura em torno do conto vai ao encontro das noções teóricas estabelecidas por Bakhtin (2016) no que tange ao papel do autor. Esta figura dotada de uma consciência materializada na linguagem, que é, por sua vez, discursiva, deixa evidente sua marca enunciativa autoral, mas sempre levando em conta a influência no outro.

Nessa perspectiva, o texto nasce do diálogo entre sujeito-autor com o outro, neste caso, o leitor. Essa relação dialógica elimina qualquer hierarquia, estabelecendo um princípio de equidade. Assim, autor/texto/leitor envolvem-se pela trama, a partir do efeito que os move.

Assim como na Antiguidade se fez com a Tragédia, produzindo um efeito catártico, assim como os sanachies fizeram nas sociedades etnográficas, produzindo um efeito mágico, assim o faz o contista: faz da narrativa, do conto, um organismo

vivo capaz de promover explosões emocionais capazes de transformações na vida e na reconstrução da história.

Em artigos, ensaios, prefácios, notas às traduções, o escritor Argentino Júlio Cortázar buscou desvelar os mecanismos de funcionamento da história curta, agregando novas fórmulas teóricas e preceptísticas às já estabelecidas pelo autor americano. Cortázar (2008) em seu ensaio “Alguns Aspectos do Conto”, refere-se a este estilo de prosa, convencido das ideias de Poe, como um gênero de tão difícil definição, mas que segundo ele,

Se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me é permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, **uma síntese viva** ao mesmo que uma **vida sintetizada**, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. **Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica essa profunda ressonância que um grande conto produz em nós**, e que explica por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2008,150-151, grifo nosso).

Dessa forma, é por meio da brevidade, da síntese, que o leitor alcança o terceiro e último estágio de interpretação dos fenômenos, como classifica Pierce, ao nível da Terceiridade, e de acordo com Barthes, ao “terceiro sentido”, isto é, à leitura da significância. “O terceiro, aquele que é demais, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, proponho chamá-lo de sentido obtuso” (BARTHES, 1990, p. 47).

Além disso, Cortázar (2008) chama a atenção para a extensão do conto ao referir-se a sua forma “sintetizada”. Sua brevidade, ressaltada na tese de Poe, é o que diferencia das páginas de um romance e de tantos outros textos. Segundo Cortázar (2008), Poe explica este fato dizendo que

O romance se desenvolve no papel, no tempo de leitura em outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de nouvelle (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Para construir sua matéria, o contista faz um recorte da realidade, ou seja, há a seleção de um acontecimento, uma imagem ou um tema que seja significativo.

Cortázar explica este procedimento estabelecendo uma comparação entre cinema/romance e conto/fotografia:

Grandes fotógrafos definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento de realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o **desenvolvimento de elementos parciais**, acumulativos que não excluem, por certo uma síntese que dê “o clímax” da obra, numa fotografia ou num **conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos[...]** (KIEFER, 2004 p. 79, grifo nosso).

Por conto significativo, entende-se que é aquele que consegue ultrapassar os limites da estória, aparentemente comum, e torna-se suplementaridade.

O suplemento enlouquece porque não é nem a presença nem a ausência e enceta, desde logo tanto o nosso prazer como nossa virgindade [...] restituição da presença pela linguagem, restituição ao mesmo tempo simbólica e imediata (DERRIDA, 1999, p. 188-190).

Esse ultrapassar das fronteiras se forma como uma “explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTAZAR, 2008, p. 153).

Com efeito, o conto literário torna-se capaz de transmitir valores através de temáticas que abordem, com profundidade, tanto os assuntos de ordem individual quanto os de ordem universal, por meio de uma escrita provida de tensão, em que os fatos são recortes vívidos de vida e são expostos de modo intenso. “Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore que crescerá em nós inscreverá seu nome em nossa memória” (CORTÁZAR, 2008, p. 155). Assim, os contos que deixam suas marcas no leitor são exemplos de contos significativos³, porque são perduráveis.

³ Se por contos significativos entende-se que são aqueles que sempre deixam marcas em seu leitor, isto é, aqueles que por suas construções irreparáveis tornaram-se indelévels, cabe aqui exemplificar alguns, tais como: Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector; O Espelho de Machado de Assis; A Menina de Lá, quarto conto do livro primeiras estórias, de Guimarães Rosa; de Lygia Fagundes Teles é importante mencionar o conto A Caçada, O Noivo e Venha Ver o Pôr do Sol; em Mario de Andrade, não se pode deixar de mencionar Atrás da Catedral de Ruão e Peru de Natal,

A extensão, assim como o recorte da temática, não são os únicos elementos responsáveis pela eficácia do conto literário, mas também o arranjo do código, ao tratamento literário que se dá ao tema e à técnica empregada para desenvolvê-lo. E isso só se consegue com os elementos de intensidade e tensão.

A intensidade no conto é o próprio acontecimento (discurso em ação). Seguindo o critério da economia dos meios, elimina-se o discurso descritivo a fim de que a coisa dita se presentifique e não o discurso sobre a coisa. É essa força que “joga o leitor de chofre na narrativa, em que os fatos despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram” (CORTÁZAR *apud* KIEFER, 2004, p. 83).

Sim! Tinha **andado** e **ando** muito enervado, mortalmente enervado; **mas porque haveis de dizer que sou louco? A doença aguçou-me os sentidos; nem os destruiu nem os embotou.** O sentido da audição foi o mais exacerbado. **Ouvi tudo do céu e da terra.** Ouvi muitas coisas do inferno. **Como posso, pois, estar louco? Escutai...e observai de maneira saudável, a maneira calma como vos conto toda a história[...]** (POE, 2014, p. 299, grifo nosso).

Essa passagem, extraída do conto “O Coração Delator”, de Poe (2014) exemplifica como se configura a intensidade na malha narrativa. Observa-se que não há nada empregado que não esteja a serviço de um efeito que sobrevirá ao leitor ao final da leitura do conto. Tudo é posto de modo que seja dirigido ao leitor sem floreios para ser incisivo desde as primeiras linhas. E Poe, já nas primeiras linhas, estabelece uma interlocução entre narrador e leitor. Ao confessar ao leitor que contará uma história que atesta sua perfeita sanidade, assume o papel de alguém que deseja depor os fatos que vivenciou. Tal posição faz com que o leitor assuma o papel de testemunha da história narrada. Ao interrogar seus leitores acerca da sua sanidade mental, ele os convida a fazerem parte de seu universo, isto é, a se integrarem à diegese. Ademais, entrelaçar as teias da trama.

O leitor, nesta condição de testemunha dos fatos, toma conhecimento da temática do conto antes mesmo de eles serem desenrolados, pois o narrador, ao

contos de estrutura moderna que acolhem as principais correntes ficcionistas que marcaram a Literatura Brasileira das décadas de 30 e 40. Ultrapassando as fronteiras da literatura nacional, é importante trazer a este rol de exemplos, o conto Primeira Dor, de Franz Kafka; dentre os diversos contos de Cortázar, é importante dar destaque A Casa Tomada. Do mesmo modo, é de suma importância também mencionar Edgar Allan Poe e seus famosos contos: O Gato Preto, William Wilson, Coração Delator, Os Crimes da Rua Morgue, O Retrato Ovalado e o conto que se tornou objeto deste estudo, O Barril de Amontillado. Não há como se fazer uma listagem definitiva e geral. Esses contos e autores aqui citados, os foram à guisa apenas de citações dentre vários outros possíveis dentro do cânone da literatura.

afirmar a agudeza de sua audição, ressalta ter ouvido tudo do “céu” e da “terra”. E será essa agudeza de audição o efeito único que o levará ao clímax de sua própria destruição. Esses signos, índices reveladores de todo enredo, remetem à ideia de vida e morte. E por tratar-se de um assassinato, o leitor antevê o assunto que será abordado, mas mesmo assim, não abre mão da leitura, pois o conto significativo não tende para uma quietude, um repouso; o leitor não é acalmado durante a leitura. A respeito desse transe que o conto precisa causar no leitor condiz com a fala de Cortázar quando diz que, para atingir esse efeito, “é preciso que o escritor componha a história como se estivesse exorcizando uma criatura de dentro de si” (CORTAZAR, 1993, p. 230), tamanha é a intensidade que deve ter esse tipo de texto no escritor.

Os verbos no imperativo “escutai” e “observai, revelam o apelo/convite que o narrador faz ao leitor e interlocutores sobre o modo lúcido com que ele conta toda a história. Esta preocupação em provar aos integrantes (aos leitores) do drama a sua plena sanidade pode servir de pista ao leitor lúcido no que tange à compreensão arquitetônica do conto em questão, como forma de exceder as superficialidades. Estaria Poe falando apenas de um assassinato? Esta lucidez e razão pela qual o narrador tanto preza são reveladoras de um princípio de construção relativo tanto à matéria do texto quanto à própria construção de seus sentidos.

Diante das asserções até aqui deliberadas, conclui-se que não é exatamente o acontecimento, mas a própria estrutura do conto, o discurso e sua organização que provocarão no leitor o processo de significação capaz de transformá-lo e transformar seu olhar sobre o mundo.

Fiquei sem dúvida muito pálido, mas continuei a falar fluentemente e num tom mais alto. Apesar disso, o som aumentava- que podia eu fazer? Era um som grave, abafado, rápido – som muito parecido com o que um relógio faz quando embrulhado em algodão. [...]. Tornou-se mais forte, mais forte, ainda mais forte! [...]. Escutai! Mais forte! Mais forte! Mais forte! Mais forte! Mais forte! Mais forte! (POE, 2014, p. 353).

O leitor, ao ser atraído para dentro do universo do conto, se vê sentindo imediatamente as múltiplas influências das formas, das cores, das janelas, dos sons, dos cheiros do ambiente que o compõe. É possível verificar que a forma do texto acompanha a gradação do som, porquanto ao final da frase temos todas as letras grafadas com as iniciais em maiúsculo, o que enfatiza o volume do ruído e a perturbação do narrador. Este ruído adentra aos sentidos do leitor como se este último

estivesse vivendo o delírio do assassino, artifício desencadeador do efeito único, tão defendido por Poe (2014).

A Tensão, dentro desta construção, consiste em aproximar o leitor do que se conta à medida que a estória está sendo enunciada. A forma como o enredo vai se desenredando faz com que o leitor, mesmo estando distante do clímax, mantenha-se preso à narração, ao discurso. “A tensão organiza as forças que os desencadeiam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha” (CORTÁZAR, 2008, p. 157).

Além da estratégia do narrador em primeira pessoa, é importante ressaltar que a tensão se presentifica no conto desde os primeiros parágrafos, visto que o leitor não é acalmado à medida que lê; ao contrário, sente os efeitos que o artista quer provocar nele, que são o suspense, o pavor, o medo. Poe (2014) utiliza a estratégia de antecipar a informação mais importante do conto – a execução do assassinato – deslocando toda a tensão da narrativa para os detalhes que movem o narrador assassino e não para o fato em si. Há um ritual por parte do narrador que se segue durante sete noites, este ritual impressiona pelo fato da premeditação dos detalhes, minuciosamente calculados, criando uma atmosfera de suspense, mistério e ansiedade. A tensão faz presente pela aproximação gradativa que o leitor vai criando com o clímax da história. Aqui os fatos e as ações fundem-se numa só.

Girava a fechadura da porta com delicadeza; introduzia uma lanterna escura, coberta; levava uma hora para simplesmente passar a própria cabeça e, então, descobria a lanterna cauteloso (porque as dobradiças gemiam), com o objetivo de que apenas um fino raio de luz caísse sobre o olho de abutre (POE, 2014, p. 354).

Mas contive-me ainda, e continuei ali, sem me mexer. Somente respirava, conservando a lanterna imóvel para que o raio de luz saído dela continuasse a iluminar o olho maldito. Entretanto, o infernal bater do coração era cada vez mais forte, a cada instante mais precipitado (POE, 2014, p. 351).

A chegada dos policiais à casa do narrador ao final da narrativa reconduz o leitor a um novo estado de tensão que marca todo o relato, pois a partir de tal acontecimento, há uma reviravolta na vida do assassino. “Quando acabei a minha obra, pelas quatro horas da madrugada, a escuridão era tão profunda como à meia-noite. No momento exato em que o relógio dava uma hora da tarde, bateram à porta da rua” (POE, 2014, p. 352).

O elemento de Tensão é categoria de construção da estrutura do conto. Não é característica de um autor exclusivamente. Lygia Fagundes Telles (1985) a usou de

forma exemplar em “Venha Ver o Pôr do Sol.” Note-se que no fragmento abaixo, a autora cria mecanismos de construção que vão aguçando a vontade do leitor de chegar até ao final da leitura, pois cada reação do personagem gera uma expectativa no leitor em saber como Ricardo matará Raquel. Ora utiliza-se a estratégia das pedras na mão do personagem, ora quando ascende o fósforo dentro do subsolo da capelina.

Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro...

Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente escureceu, envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram (TELLES, 1999, p.29, grifo nosso)

Adiantara-se até um dos gavetões na parede **oposta e acendeu um fósforo.** Inclinou-se para o medalhão frouxamente iluminado. [...] (TELLES, 1999, p.32 , grifo nosso)

Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando !

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira. [...] (TELLES, 1999, p. 33, grifo nosso).

Ainda em “Venha Ver o Pôr do Sol”, especificamente nas primeiras linhas do excerto abaixo, observa-se que ambos os personagens tiveram um relacionamento amoroso no passado e que marcaram um encontro num lugar que nada agradou a personagem Raquel. Além disso, o narrador, para descrever o espaço onde estava o personagem Ricardo, utilizou-se da presença de uma árvore, neste cenário.

Ele a esperava encostado a uma **árvore.** Esguio e magro, **metido num largo blusão azul marinho, cabelos crescidos e desalinhados,** tinha um jeito jovial de estudante.

- **Minha querida** Raquel.

Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.

- **Veja que lama.** Só mesmo você inventaria um **encontro num lugar destes.** Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do taxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.

Ele Riu **Malicioso e ingênuo**
(TELLES, 1999, p. 26, grifo nosso).

De acordo com o dicionário de símbolos, este signo possui significados diversos, em diferentes culturas. No contexto cristão, por exemplo, a árvore simboliza a vida que se converte em conhecimento. Mas por desobediência a Deus, Adão e Eva provaram o fruto do conhecimento e, por isso, foram expulsos do paraíso. Sendo assim, ela passa representar o engano e a tentação, assim como a dualidade da natureza e do Divino. Este signo, no contexto do conto, não estaria dando sinais da personalidade enganosa e dissimulada de Ricardo? É possível ler este signo também em outra direção. Em a metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles (1999), Vera Maria Tietzmann Silva (1985), afirma que,

A árvore como o jardim, estão relacionados ao paraíso e comportam a dupla interpretação de morte e renascimento. A semelhança do tronco oco a um ataúde encerra o sentido de morte; a geração de frutos, o sentido de vida e maternidade [...]

A árvore é vista mais frequentemente associada ao gesto de encostar-se ou abraçar-se a ela. Repetido amiúde, esse gesto traduz o entrecruzar de signos de morte e vida, num instante altamente dramático para o personagem (SILVA, 1985 p. 47).

Conforme a teoria da semiótica tensiva, ciência voltada para o aspecto sensível da significação, o espaço tensivo, presente na malha discursiva da obra, é definida por duas grandezas altamente semióticas em termos de intensidade (sensível) e extensidade (inteligível). A interação entre os estados da alma e das coisas adentram-se no campo de presença dos sujeitos leitores ambivalentes permitindo-lhes construir sentidos pela via sensível de forma gradual.

Esse espaço é necessariamente complexo, porquanto é produto da relação *sine qua non* dos estados da alma com os estados das coisas. Um fato semiótico, por sua vez, é condicionado – ou ainda, só tem existência semiótica- no e pelo espaço tensivo, o qual se produz pela projeção da intensidade sobre a extensidade (ZILBERBEG, 2015, p. 331-332).

Tanto o eixo da intensidade quanto o da extensidade operam por meio de pares: (Impactante X Tênuo) e (Concentrado X Difuso), respectivamente. Sendo assim, esses pares são responsáveis pelo controle de acesso ao campo de presença. Ademais, dentro desse processo, a intensidade acessa este campo

proporcionalmente à quantidade de impacto que carrega consigo, em termos de extensidade.

Nesta perspectiva, é possível perceber no fragmento extraído do conto de Telles, como os eixos de intensidade e extensidade vão sendo construídos a cada enunciado, seja pela voz do narrador, seja pela relação dialógica dos personagens, pois as características das personagens, dos espaços e suas próprias ações permitem ao leitor construir imagens que lhe causam impacto e, com efeito, acrescentando o processo de semiose.

A descrição da aparência de Ricardo enunciada pelo narrador: “Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados”, revela a incapacidade da personagem Raquel em se esquecer do passado, ou seja, como se o tempo tivesse parado e ele ainda estivesse vivenciando aquele romance que, aliás, deixa pressuposto serem ambos mais jovens quando o relacionamento aconteceu.

Além da forte presença de elementos ambíguos no texto, a ironia e a contradição são elementos bem explorados: “- Minha querida Raquel”. Note que o modo como Ricardo chama Raquel vai de encontro aos seus sentimentos e reais intenções, pois sabe-se que Raquel não é querida para ele e que seu comportamento é um pretexto para conseguir vingar-se dela.

Tais pistas sígnicas vão intrigando o leitor, impedindo-o de desvencilhar-se dos fatos até que a máscara do antagonista (Ricardo) caia, isto é, o momento que se tem a certeza de quem ele é e do que deseja. Ao final percebe-se que por trás de um homem que ainda se mostrava apaixonado pela personagem Raquel, havia um homem vingativo cujo objetivo era pôr em prática sua vingança, deixando-a enjaulada até morrer.

É possível criar imagens do espaço onde desenrola toda a trama através das primeiras falas de Raquel: “- Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes”. Percebe-se que o lugar é de difícil acesso, ou seja, distante de tudo e todos. Diante disso, não estaria este signo representando a própria situação de Raquel? A qual sob a forte influência de Ricardo, perde o bom senso a ponto de seu espaço mental e emocional limitar-lhe a visão diante do cemitério? Ela não consegue enxergar nada além dos aspectos físicos, ela olha, mas não vê e por isso não percebe o que lhe é reservado. De acordo com Chauí,

É olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não espectador desatento, é o que o verbo *eido* exprime. *Êido* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber -, no latim, da mesma raiz, *video* – ver, olhar perceber- e visto- visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar (CHAUI, 2006, p. 35).

A posição da qual a personagem se encontra contrasta com a do leitor que, estando imerso na leitura, sente e enxerga aquilo que o personagem não consegue perceber. Nessa direção, o leitor é colocado no mesmo espaço de Raquel, caminha lado a lado com ela, consegue prever seu destino infeliz, porém não consegue abrir-lhe os olhos.

Nota-se que os adjetivos “Malicioso e ingênuo” os quais descrevem a reação do personagem, se contrastam. Como alguém pode ser malicioso e ingênuo ao mesmo tempo? Tal contradição não estaria indicando o caráter, traiçoeiro e enganoso de Ricardo? Contata-se que estes questionamentos vão instalando expectativa e tensão no leitor.

A partir dos olhares até aqui lançados, do ponto de vista da semiótica tensiva, as relações mútuas entre as duas grandezas (sensível e inteligível) interferem no processo de semiose, de modo que o leitor tem a sensação de estar dentro do mundo narrativo, testemunhando, vivenciando e questionando cada fato consumado no mundo mimético.

Parte-se da premissa de que o tempo é um elemento vital para contar uma história e o espaço é fundamental para mostrá-la. Neste sentido, no que se diz respeito ao tempo e ao espaço da narrativa no conto, eles são organizados condensadamente, para provocar a abertura que erradia de sua própria estrutura.

Partindo-se ainda dos contos “Coração Delator” e “Venha Ver o Pôr do Sol”, nota-se que todo o desenrolar dos fatos ocorre em um período do dia: “A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde.” (TELLES, 1985, p. 26).

Em “O coração Delator”, o assassino leva quase oito noites para executar seu plano de assassinato do velho.

E fiz isto durante sete longas noites — cada noite, à meia-noite —, mas encontrei sempre o olho fechado, de molde a não poder, portanto, concluir o meu trabalho; Na oitava noite fui ainda mais prudente: abri a porta com mais precaução. A minha mão não fazia mover a porta com mais rapidez do que se move um ponteiro dum relógio. Nunca, como nessa noite, senti tão perfeitamente o poder das minhas faculdades, da minha sagacidade [...]O velho deu apenas um grito, um

só, porque eu o lancei no assoalho, virando-o e jogando-lhe sobre o corpo o pesado leito em que antes dormia tranquilamente. Sorri, então, por ver a minha obra tão adiantada. Mas, durante alguns instantes ainda, o coração batia, produzindo um som abafado, que não me incomodou, porque não podia ser ouvido através duma parede. Por fim, cessou. O velho estava morto (POE, 2014, p. 350,351,352).

Quanto ao espaço, Cândida Vilares Gancho (1991) define que,

O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em textos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhes as características, por exemplo espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante (GANCHO, 1991, p. 23).

A afirmação da autora esclarece que a ação dos personagens requer um espaço para serem desenvolvidas. Assim, estas duas categorias são imprescindíveis para a construção de qualquer narrativa. Embora o espaço ganhe mais visibilidade em textos mais descritivos, nos textos curtos o espaço é mesclado à narrativa, entretanto são possíveis de serem identificados, seja qual for o local escolhido pelo narrador. “Podia ter escolhido um outro lugar, não? – Abrandava a voz. E que é isso aí? Um cemitério? [...] - Cemitério abandonado, meu anjo.” (TELLES, 1985, p. 27). Os eventos que acontecem em “Venha ver o pôr do sol” se configuram em um cenário nada comum para se promover um encontro.

Tem-se um cemitério, no qual o ambiente soturno, pálido e amargo reflete a mente sombria e mórbida de uma das personagens. Ademais, o espaço e o tempo no conto são descritos com base na economia de meios, pois tanto a função de um quanto a do outro, dentre as suas várias funções, é a de compor o cenário.

Voltando para Poe, a preferência pelos lugares fechados e escuros em Poe é característico da estratégia de criação dos espaços em suas narrativas. Em “o coração delator”, A casa do velho assassinado, em especial o quarto é o cenário criado para o desenrolar de todas as ações. “E todas as manhãs, logo que o dia nascia, entrava ousadamente em seu quarto, falava-lhe corajosamente, tratando-o pelo seu nome num tom cordialíssimo e informando-me de como passara a noite” (POE, 2014, p. 350).

Portanto, do ponto de vista técnico, observa-se que os incidentes são arranjados, de forma tão condensada, que o tempo, o espaço e as personagens estruturam-se na forma do conto, em unidade capaz de gerar uma força que advêm de sua totalidade. Compreende-se a complexidade deste mundo em miniatura, que é o conto, por meio de imagens que se performatizam no processo de semiose.

O clímax é sempre inusitado. No conto, o desfecho da trama se dá no clímax (elemento pertencente a toda narrativa) diferente do que acontece no romance, onde esse ponto máximo de tensão é dado em algum lugar antes de seu desfecho.

Agora, se me faz mêrce, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é o que já lhe perguntei?

- Famigerado?

-Sim, senhor...[...]

Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o caroço: o verivérbio.

Famigerado é inóxio, é “célebre”, “notório”, ” notável”...

Vosmeçê mal não veja em minha grosseria no não entender. Mas me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Nome de ofensa? [...]

-Famigerado? Bem. É “importante”, que merece louvor, respeito...[...]

- Olhe: eu, como o Sr.me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora dessas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse! ...

- Ah, bem! Soltou, exultante (ROSA, 1985, p. 60, grifo nosso).

No fragmento em questão, retirado do conto anteriormente citado, a personagem principal se vê diante de uma situação decisiva, pois o anti-herói, cujo nome é Damázio dos Siqueiras retira-se de sua terra para satisfazer o seu desejo de saber o real significado da palavra “famigerado”, pois segundo ele, um moço do governo a quem ele estava em revelia, ou seja, em atrito, apelidou-o pela palavra que dá nome ao conto.

Mas também a personagem principal, a quem não é atribuído um nome teme em revelar um dos significados de tal palavra, neste caso, o seu sentido pejorativo, visto que alguém podia ter feito intriga com o seu nome levando Damázio a ir até ele a fim de esclarecer aquela situação. Nesse sentido, o fato de a personagem instruída não responder de imediato o significado do vocábulo, que é a fonte de curiosidade de Damázio, gera uma tensão intensa no leitor a ponto de neste momento, conforme o excerto acima, a personagem não ter mais como sustentar a falta de resposta ao cavaleiro, fato que resulta no clímax. “Só tinha de desentalar-me. O homem queria

estrito o caroço: o verivérbio”, isto é, uma explicação clara, sem entrelinhas, para não lhe restar dúvida da palavra a ele atribuída.

Sendo assim, para evitar a sua morte e até a do próprio moço do governo, a personagem principal opta pelos signos que melhor poderia causar um desfecho aquele acontecimento: “Famigerado? Bem. É “importante”, que merece louvor, respeito...[...]”. Conformado, o cavaleiro segue o seu destino e, assim, tem-se o desfecho da história.

Em “Formas Breves”, o ficcionista e argentino Ricardo Piglia (2004) desenvolve teses sobre o conto. Segundo ele, este tipo de narrativa não é formada por apenas uma única história, mas sim por duas. Em vista disso, “a arte do contista consiste em saber cifrar a segunda nos interstícios da primeira” (PIGLIA, 2004, p. 91). Isto posto, duas histórias se apresentam ao leitor: a explícita, que pode ser lida superficialmente e a que está nas subjacências, ou seja, nos interstícios, na camada mais profunda do texto. Conforme Piglia (2004), cada história é contada de modo distinto, assim sendo, ele explica que,

trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das histórias, os pontos de interseção são o fundamento da construção (PIGLIA, 2004, p. IV).

É importante ressaltar que, não se trata de enxergar a segunda história como algo que está oculto, mas de uma história elíptica e enigmática.

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narrativa cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto (PIGLIA, 2004, p. 91).

Pode-se fazer uma relação dessa tese a de Cortázar (2008). Segundo o argentino, o conto tem que funcionar como uma abertura, pois sua construção se dá a partir de um recorte fragmentário de uma situação e de um espaço e tempo limitados e por ser assim, ele vai muito além do seu argumento, ele consegue “fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (CORTAZAR, 2008, p. 231). Em outras

palavras, “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava cifrado [...], que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94). A própria brevidade do conto corrobora para esse efeito intenso no leitor, provocando um verdadeiro transe que o tira da realidade, visto que é ele quem identificará os interstícios do texto e preencherá suas lacunas.

Valendo-se ainda de “Venha ver o Pôr do Sol”, de Telles, a partir da teoria que Piglia (2004) propõe, é possível identificar a história 1 como sendo o último encontro de Ricardo e Raquel, enquanto a história 2, seria a história da vingança premeditada por Ricardo, construída em segredo. Logo, tem-se duas histórias: a do encontro e a da concretização da vingança. Tal leitura comprova a teoria de Kiefer (2004) ao afirmar que o relato visível oculta o relato secreto, que por seu turno, é narrado de um modo subentendido e fragmentário.

No conto Famigerado, a estratégia do relato utilizada pelo narrador, permite identificar tanto a história evidente quanto a oculta. Sendo que a visita de Damázio dos Siqueiras ao médico instruído, possivelmente se configura na história 1, ao passo que a descoberta do significado da palavra famigerado se revela na história 2. Assim, desenha-se em forma de texto, esta miniatura de criar efeitos composta pela história de uma visita de Damázio ao médico instruído e a descoberta do significado da palavra famigerado.

Em A causa secreta, de Machado de Assis, a história 1 é a de Fortunato, que estava sempre disposto a ajudar pessoas doentes ou que se envolviam em situações que as deixavam à beira da morte. No que tange ao plano 2, é a descoberta da natureza sádica de Fortunato. Portanto, tem-se a história de um homem “bem intencionado”, sempre disposto a contribuir com o próximo que se encontra em situações mórbidas. E, por outro lado, a outra história deste homem que se revela nas camadas mais profundas do texto, o seu lado perverso.

Poe é talvez o maior mestre neste sentido. É possível fazer este exercício utilizando o conto, “O Coração Delator”.

Sabe-se que Poe não cria enredos, mas desenredos. E nos seus contos de raciocínio, isto é, mais evidente. Como explica Santaella (1986),

Por traz de cada escrito deste autor esconde-se a trama sutil (Web Work como ele nos diz em Usher) de um narrador que lá está a rir *do* leitor ou *para* o leitor. Do leitor que ficou preso na armadilha do terror, enredado nas suas teias sem delas conseguir escapar, ou escapando

por interpretações mistificantes e fetichizantes de sua obra. (SANTAELLA, 1986, p. 185).

Seu *modus operandi* permite ao leitor atento identificar a história 1 como sendo a história de um assassinato, elemento mais objetivo de seu tema. Poe a expõe, antecipando ao leitor, logo no início do texto, que irá contar uma história de um assassinato de um velho homem cujos olhos lhe perturba. Já aí, o leitor se vê no coração do drama, avisado de que se trata da história de um assassino que premedita a morte de alguém. Mas como tudo vai se desenredar, o leitor não sabe. E é pela via do suspense que Poe cifra a segunda história, sendo revelada aos poucos, por meio de recursos linguísticos, como a pontuação, jogo de palavras, que aglutinam sensações racionais e irracionais da mente de um homem, a história secreta vai sendo revelada com a confissão feita pelo assassino pelo terrível ato que cometeu. A história 2 surpreende o leitor porque até certo ponto o protagonista tinha mostrado uma frieza analítica a respeito do seu crime. De repente, a história mais enigmática vai aparecendo, o conto vai ganhando ares mais fantásticos. O narrador-protagonista passa a escutar um barulho que vai aumentando gradativamente, até se tornar ensurdecedor, de modo que não aguentando mais essa agonia, decide se entregar para a polícia.

Percebe-se, portanto, que a estética de Poe vai ao encontro do que Piglia e Cortázar estabelecem, pois além desse tipo de gênero ser composto por duas histórias, conforme afirma Piglia (2004), o conto consegue exprimir uma abertura para algo que vai muito além do que a simples narrativa indica. A história que se inicia como o relato de um assassinato premeditado ultrapassa ao mais objetivo do seu tema, ela consegue reunir um conjunto de relações e de sensações comuns ao ser humano, fazendo com que o leitor reflita sobre problemas e comportamentos que fazem parte da essência da alma humana, por meio de uma estética onde a construção e o jogo se interseccionam.

E isto só consegue o escritor que tem pleno domínio das técnicas narrativas. Se isso não ocorrer, o conto perde o seu caráter de conto significativo, não passando de uma boa intenção por parte de quem o escreveu.

1.2 A metalinguagem como recurso de semiose

A partir dos estudos postulados por Jakobson sobre o funcionamento da comunicação, entende-se que, para cada situação comunicacional linguística, a linguagem exerce uma função. Dentre as seis funções observadas, a Metalinguagem é aquela cujo objetivo é evidenciar o código em que a mensagem é enviada. Significa, portanto, “falar sobre falar”, isso equivale a dizer que a Metalinguagem é o código em destaque. Ela se refere ao próprio código, à própria linguagem. Segundo Jakobson (2001),

Uma distinção foi feita, na lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a “linguagem-objeto”, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. [...]. Praticamos a metalinguagem sem perceber (JAKOBSON, 2001, p. 127).

Com base no que é ressaltado, vale aqui destacar que os estudos em torno do conceito de metalinguagem têm sido expandidos por diversos estudiosos da linguagem, em virtude da maneira como esta função se apresenta nos diferentes sistemas semióticos.

Na visão de Roman Jakobson (2001), o conceito que se tem de metalinguagem se restringe à ideia de “quando se fala sobre falar”, ou seja, quando uma pessoa conversa com outra a respeito do significado de certa palavra ou expressão.

Na acepção de Haroldo de Campos (1992), a metalinguagem é compreendida como a linguagem que discute ou analisa outra linguagem, portanto a crítica poética e a crítica literária, por exemplo, constituem-se de metalinguagem, por serem discursos que analisam discursos.

Samira Chalhub (2001) e André Valente (1997) consideram que a metalinguagem é “uma linguagem que se refere a outra” e a partir disso, pode-se substituir a palavra “linguagem” por qualquer mídia ou forma de expressão. (CHALHUB, 2001). Isto não se restringe apenas às discussões a respeito do que significa este ou aquele vocábulo, mas também a citação e a intertextualidade. Assim, “palavras que explicam palavras, cinema que fala de cinema, teatro de teatro, quadrinhos de quadrinhos, tudo isto constitui metalinguagem [...]” (VALENTE, 1997, p. 95).

Para os autores mencionados, a definição de metalinguagem é, em suma, “linguagem que fala de linguagem”. Jakobson (2001) dá enfoque na linguagem verbal: ele compreende a função metalinguística somente dentro do ato da comunicação. Campos (1992) aprofundou o conceito ao considerar a crítica literária como

metalinguagem: a reflexão sobre a obra. Mas esta reflexão é externa, para ele, pois não considerou que ela pode estar inserida na própria obra.

Valente (1997), Chalhub (2001) e Andrade (1999) vislumbraram essa vertente. Analisaram a presença da metalinguagem não apenas como crítica externa, mas algo inerente à obra. Neste caso, cabe aqui dizer que, sob a ótica desses três autores, é possível atrelar na mensagem de qualquer sistema semiótico cultural uma teoria de sua própria linguagem de dentro da própria obra.

Dominique Maingueneau (1996) discorre sobre os processos enunciativos relativos ao texto estético em “Pragmática para o discurso literário.” O autor chama a atenção do leitor para a recorrência de fenômenos de reflexividade ou autorreferência presentes nos discursos literários. Segundo ele, esse tipo de fenômeno em que o discurso se refere a sua própria atividade enunciativa se materializa no discurso do texto estético de forma emaranhada, ou seja, se imiscuindo a outros níveis da linguagem. Este fenômeno de autorreferência, denominado pelo autor de espelhamentos, se presentifica por meio de fragmentos empregados no discurso da obra pelo enunciador direta e indiretamente. O emprego de aspas, do discurso indireto livre, a ironia, entre outros, são elementos que sinalizam esses espelhamentos. O recurso em que o autor estabelece um diálogo com o leitor também é um exemplo claro de traços metalinguísticos no texto.

Na literatura brasileira, Machado de Assis é mestre nessa técnica. Em se tratando de Poe, este expoente da literatura americana, pode-se comprovar a metalinguagem ou os espelhamentos propostos por Maingueneau em grande parte de seus contos. Em “O coração Delator”, por exemplo, os espelhamentos insurgem na superfície do texto logo em seu primeiro parágrafo [...] “Como posso, pois, estar louco? Escutai...e observai a maneira saudável, a maneira calma como vos conto toda a história” (POE, 2014, p. 349). Jakobson (2003), em um dos seus artigos, especificamente, Linguística e poética, em que introduz os fatores comunicacionais, explica que, por mais que a função poética prepondere na mensagem do texto estético, as outras cinco funções dialogam na cena da linguagem.

A metalinguística neste conto, portanto, ganha relevo, e é perceptível na mensagem deste texto o emissor se apoiar também no destinatário ou receptor, visto que aquele se mostra interessado em induzir o seu receptor a consumir seu objeto, o texto. Nesse sentido, quando se tem consciência das relações de linguagem, a função conativa opera junto com o comportamento linguístico, porque o narrador acaba

envolvendo o leitor no desenho de sua mensagem, de forma que esta inserção do leitor funcione como ato produtivo da linguagem. Este tipo de leitor, para Maingueneau (1996) é o leitor invocado. Segundo ele, “pode se falar de leitor invocado para a instância à qual o texto se dirige explicitamente como a seu destinatário.” (1996, p. 34). Esse recurso de invocação do leitor é um efeito de sentido interno ao texto, há um jogo dentro do próprio processo de narração, no qual cabe ao leitor contribuir para elaborar sua significação.

Com a leitura de Willian Wilson, o leitor que se propõe a investigar nas camadas subterrâneas dos signos, a significância do conto, depara-se, a princípio, com as piscadelas lançadas do texto para o leitor que se coloca no lugar de um observador (metalinguisticamente) atento. À luz do signo e da consciência de linguagem, o título “Willian Wilson” não é simples indicativo da história de um homem que se vê em conflito psicológico sobre a imagem de um “eu” formado pela dupla imagem maniqueísta entre as forças do bem e do mal. A leitura que se faz deste conto ultrapassa o que se apresenta na superfície, pois o personagem principal é o perfeito exemplar de um minucioso exame fenomenológico da condição sígnica do próprio eu. O simples fato de se pensar na própria identidade, de se ter a consciência dos muitos outros que formam o seu “eu” se faz signo para este “eu” pensante. Assim, é estabelecida no conto uma consciência da identidade como diferença.

Seja-me permitido, de momento, identificar-me como William Wilson. Não há necessidade de manchar a bela página que tenho diante de mim com o verdadeiro nome. Ele já foi por demais objeto de desprezo e horror, de repulsa pela minha estirpe (POE, 2014, p. 664).

No trecho, o narrador personagem mostra-se avesso ao seu próprio nome e por isso, declara o uso de um nome fictício: “Willian Wilson”, título à primeira referência ao conto.

Embora o emprego desse outro nome ponha o leitor em alerta na tentativa de adivinhar qual seria o seu verdadeiro nome, tão detestável para o narrador, o nome William Wilson torna-se a chave para a construção de significação do conto, visto que é no jogo da identidade como diferença que as regras deste jogo se configuram no texto.

O nome Wilson é um eco modificado de William, eis a possibilidade de uma palavra suceder da outra. No conto, tal palavra é replicada na narrativa em termos de universo das personagens.

Sobre todos, com exceção apenas de um aluno, que embora não houvesse entre nós qualquer parentesco, tinha o mesmo nome de batismo e apelido que eu – circunstancia, aliás, que pouco tem de extraordinário, pois apesar da minha origem nobre, o meu apelido era um daqueles nomes vulgares que parecem, por direito consuetudinário, ser, desde tempos imemoriais, propriedade comum do povoléu. Identifiquei-me, assim, neste relato como William Wilson – um nome fictício que não difere muito do verdadeiro. Só meu xará, de todos os que, na fraseologia da escola, constituíam "nossa turma", atreveu-se a competir comigo nos estudos da classe, nos esportes e jogos do recreio, a recusar implícita crença às minhas afirmativas e submissão à minha vontade, e, realmente a intrometer-se nos meus ditames arbitrários em todos os casos possíveis (POE, 2014, p. 667).

Identifica-se neste fragmento o outro eu do personagem na figura do aluno que leva o mesmo nome do personagem principal, Willian Wilson, figura espectral ou perversidade da própria consciência que se lhe apresenta como imagem refletida de um espelho. É nesses espelhos, os outros do eu, que se dá paradoxalmente a constituição da auto identidade com alteridade.

No mesmo conto, onde a narrativa torna-se palco de uma penetrante incursão pelos interiores dialógicos da consciência do eu, outro cenário ganha espaço dentro desta obra, pois é possível vislumbrar a própria teoria mimética como diferença. A batalha travada por William Wilson e seus simulacros entra em perfeita analogia com o jogo da imitação. Segundo Santaella (1986),

A cópia que aspira ser o original, sem, no entanto, conseguir sê-lo, revela a impossibilidade da identidade absoluta, pois é justamente na diferença que reside a possibilidade da comparação entre semelhanças e dissemelhanças. E por fim, o grande lance qualitativo na teoria poeana da mimese: a engenhosidade de uma cópia não está na sua busca de imitação da técnica do original, mas na busca de uma originalidade no ato mesmo de imitar, originalidade esta capaz de realizar a perversão de transformar a cópia em objeto de contemplação para o próprio original (SANTAELLA, 1986, p. 174).

A partir dessa afirmação, constata-se que esta é a função metalinguística de linguagem, a saber, quando ela se apresenta linguagem objeto e linguagem de linguagem.

Observa-se, aparentemente, pelas camadas superficiais do texto que ele parece tratar de outra coisa que não seja o que foi analisado até aqui. Maingueneau (1996) qualifica este tipo de texto como espelhos qualificantes que se legitimam indiretamente, isto é, trata de outra coisa além da enunciação da qual o texto depende.

E Poe consegue em muitos dos seus contos entrelaçar fragmentos que deixa entrever elementos que constituem a própria linguagem, neste caso, a teoria mimética/metalinguística (teoria literária) enclausurada no mundo da obra ficcional, corroborando com o que Valente (1997), Chalhub (2001) e Andrade (1999) vislumbraram.

O conceito de espelhamento proposto por Maingueneau (1996) corrobora com o conceito postulado por Lúcia Santaella (1986), a qual se dedica a uma leitura de cunho semiótico voltada para os contos de Poe. Segundo ela, “Poe não fala sobre espelhos, ele faz espelhos” (SANTAELLA, 1986, p. 181). E o efeito de terror é apenas um subterfúgio para aguçar a curiosidade do leitor, fazendo-o retornar ao texto, movimento que faz de seu leitor um coautor de sua obra. E é por isso que seus contos são verdadeiramente uma cartilha metalinguística, cartilha de decifração que ele oferece ao leitor sem explicar-lhe o porquê.

A partir de tais asserções, percebe-se a presença de estratégias que cooperam para construção do gênero em questão e, para Piglia (2004), uma delas utiliza-se da história visível para dissimular uma segunda (elíptica), que exerce uma função altamente ambígua, pondo em funcionamento a microscópica máquina narrativa que é o conto moderno, máquina de produção de semiose.

É a leitura do não dito, do que fica nos interstícios, é que leva o leitor a imaginar, a ir além do que está na superfície. Nesta direção, pode-se entrever que a natureza do conto é altamente dissimulada, pois a linha aparentemente reta da realidade, sintagmaticamente arquitetada no discurso da trama, não apenas substitui o que fica omitido, mas constrói-o por meio de uma espécie de eclipse entranhada no tecido narrativo. Esse simulacro ilustra um dos múltiplos e antagônicos aspectos atribuídos ao conto por Cortázar (2008).

Ao adentrar no universo da contística, observou-se que suas características estruturais próprias promovem a semiose por meio da unidade de efeito e de impressão. Isso se deve ao procedimento de condensação dos elementos (categorias) que formam o enunciado narrativo, os quais se tornam promotores de um clímax surpreendente, produzido pela aceleração do processo de semiose como um todo. Observou-se também que o entrelaçamento das duas histórias e a auto reflexividade da linguagem literária, cuidadosamente tratada na forma breve do conto, explode em significações, voltando para linguagem mesma e produzindo uma metalinguagem.

Dentro dessa perspectiva, Poe é um dos contistas que mais soube utilizar desses recursos em prol de adentar seu leitor na trama e fazê-lo encharcar-se dela, a ponto de provocá-lo a produzir outras imagens, a buscar outras linguagens que extravasem a alta tensão que alcança o alto pathos que o envolve.

Poder-se-ia explorar um pouco mais as camadas subterrâneas materializadas no discurso dos contos mencionados anteriormente, a fim de pôr em relevo a presença da metalinguagem, estratégia largamente utilizada por Poe e de várias formas, mas o recorte feito será no conto Barril de Amontillado, cuja análise se faz a seguir.

CAPÍTULO 2 - DA TEORIA AO CONTO: UM OLHAR SOBRE O BARRIL DE AMONTILLADO

Dentre as diversas possibilidades de enfoques que se dá no que tange aos olhares sobre as obras literárias, tais como as vertentes psicológica, biológica, sociológica, histórica, etc; a análise de “O barril de amontillado” se justifica dentro de um olhar semiótico. Conforme Derrida,

Se um dia a invasão estruturalista batesse em retirada, abandonando suas obras e seus sinais nas plagas da nossa civilização, tornar-se-ia um problema para o historiador de ideias. Talvez mesmo um objeto. Mas o historiador cometeria um erro se assim o fizesse: o próprio gesto de a considerar como um objeto o levaria a esquecer o sentido, e que se trata antes de mais nada de uma aventura do olhar, de uma conversão na maneira de questionar todo o objeto. (DERRIDA, 1995, p.11).

É com o desejo da aventura do olhar e do questionamento diferenciado do objeto, sugerido pela própria organização do texto, que a construção do conto será observada.

Tinha vindo a suportar o melhor que podia as mil e uma ofensas de Fortunato, mas quando ele se atreveu a insultar-me, jurei vingança. Conhecedores como sois da natureza da minha alma, não suporeis, contudo, que eu tenha proferido alguma ameaça. (POE, 2014, p. 313).

Com a leitura do título e do trecho acima, o leitor se vê dentro da narrativa de “O barril de Amontillado”⁴. O título, forma normalmente indicial, fala do barril de um vinho raro.

A palavra barril (barrel) é originada do Latim *barra*, de origem gaulesa, recipiente feito por barras de madeira, em forma de aduelas, laçadas por uma barra de metal, com a parte côncava voltada para dentro. Sua estrutura forma fendas por onde entra o oxigênio.

⁴ De acordo com a tradução de J. Teixeira de Aguiar, o amontillado é uma variedade do xerez, semelhante ao vinho de Montilla. De cor mais escura que os vinhos comuns, sua gradação oscila entre 18 e 25 graus.

O Amontillado é uma espécie de vinho que passa por dois intrincados processos de envelhecimento: no primeiro, o vinho envelhece sob uma camada de levedura, chamada de flor, que o encobre, impedindo-o do contato externo e da oxidação; no segundo, já descoberto, continua seu envelhecimento em contato aberto e oxida, mas, pela oxidação, ganha características peculiares, tornando-o de sabor raro, complexo e intrigante e coloração peculiar. Além do mais, amontillado origina de amontijar, ou seja, escavar a terra fazendo montinhos.

As metáforas ligadas ao vinho e à raridade conduzem às noções de cuidado em relação ao tempo de maturação, à 'degustação' cuidadosa. Vinhos raros são degustados lentamente, sorvidos e cheirados a fim de serem realmente apreciados, realmente descobertos em sua raridade. Quando se diz sobre algo ou sobre alguém: é um vinho raro, diz-se: é algo que merece ser buscado, pesquisado, descoberto, valorizado. Não é uma simples coisa que se oferece à primeira sensação.

Assim, o título do conto Barril de Amontillado, índice da história de uma vingança a ser narrada não se refere realmente a um barril de vinho raro; o título avisa o leitor, (como já o fez Poe em outras ocasiões) que aquela história é outra, não a que será narrada. Aquela história falará falsamente de uma vingança, tomada como desvio e terror, a ocultar coisas raras, cuidadosamente amadurecidas e encobertas até o ponto em que, ao se mostrarem, tornar-se-ão intrigantes, de raro sabor e de coloração inusitada. Em sua filosofia da composição, Poe declara que duas coisas são invariavelmente requeridas numa produção artística: "primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, de certa subcorrente embora indefinida de sentido" (POE, 1999, p.7). E acrescenta que esta última é que dá ao texto mais riqueza, "para tirar da conversação cotidiana um termo eficaz que gostamos demais de confundir com o ideal" (POE, 1999, p.7). Nesta perspectiva, é barril cheio de fendas que permitem a entrada e a escavação da terra para se fazer descobertas e amontoá-las aos poucos. Entretanto, os avisos continuam.

Jurada a vingança, o leitor é chamado a interagir com o narrador: "Conhecedores como sois da natureza da minha alma, não suporeis, contudo, que eu tenha proferido alguma ameaça" (POE, 2014, p. 313). Nada será antecipado. O leitor já sabe disso, "conhece-lhe a alma". Sabe que somente a leitura atenta, cavada; os indícios selecionados e colecionados aos montinhos, 'num barril de amontillado' permitirão a descoberta dos dois processos de e 'envelhecimento', que levarão a

alcançar o sabor amadurecido da descoberta. O primeiro indício está no título: barril de amontillado, que não é barril de vinho. É recipiente de raridades amadurecidas, pensadas e escondidas, que deverão ser sorvidas no seu devido tempo.

A seu tempo, vingar-me-ia; – isto era ponto assente – mas a própria decisão com que essa resolução fora tomada excluía a ideia de risco. Não só se impunha que o castigasse, como que o fizesse impunemente. Não se desagrava uma afronta quando o castigo atinge aquele que se quer desagravar. E ela fica igualmente por desagravar quando o vingador não consegue dar-se a conhecer como tal ao autor da afronta (POE, 2014, p. 313).

O indício do segundo ‘processo de envelhecimento’, a segunda história embutida na primeira e que dará ao conto sabor e coloração inusitados, aqui está posto. O jogo de palavras, inclusive a utilização de seus espelhamentos, é de todos conhecido como estratégia de construção de Poe (1986). O caminho da vingança está claramente posto, mas em se tratando de Poe, ele é indício de desvio. Em Poe nada é claramente posto.

O leitor já está definitivamente envolvido, e é a ele que o narrador diz que há que se punir, mas impunemente. Há que se fazer devolutivas às provocações, mas que elas não retrocedam para aquele que as devolve. Que o leitor não caia em círculos viciosos. É para o leitor que Poe alerta que deve ficar claro que a resposta seja revelada, seja conhecida não apenas por quem a arquitetou, mas principalmente para quem a provocou. Que o leitor enxergue as fendas do texto, mas não as volte para si mesmo, para sua própria descoberta, sua imaginação; que elas sejam claras a partir do texto mesmo – para quem as provocou.

Assim, aceitando a provocação sempre posta nos contos de Poe, a leitura que se faz é a da busca dos desvios; a busca dos dois processos de envelhecimento do amontillado: o da riqueza da história mesma da vingança que, construída formalmente dentro das normas do conto, aproveita todas as suas possibilidades de causar interesse pelo efeito único, por atingir rapidamente o clímax pela economia de espaço, tempo e personagens; o da metalinguagem que faz do conto um insulto ao leitor e a vingança da linguagem.

São muitas as possibilidades, e é pelo modo como se arquitetam essas possibilidades que as obras de Poe se tornam verdadeiras “máquinas de criar interesses”. Isso se deve a sua forma de construção, visto que seu princípio poético

opera com uma relação entre extensão da obra pretendida e a reação provocada no leitor. O próprio autor diz que prefere começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher? (POE, 1999, p. 1). Para tanto, Poe observa que toda e qualquer obra poética, dentro desse princípio, deve ser planejada e articulada sistematicamente, ou seja, cada elemento deve ser cuidadosamente selecionado objetivando o efeito pretendido.

Não se desagrava uma afronta quando o castigo atinge aquele que se quer desagrar. E ela fica igualmente por desagrar quando o vingador não consegue dar-se a conhecer como tal ao autor da afronta. (POE, 2014, p. 313).

Nesse sentido, assim como os demais grandes artistas da palavra, o contista assume a função de estrategista poético para construir sua escritura de modo a despertar no leitor o efeito almejado – um estado de excitação que o leve a caminhar rapidamente pelo caminho da obviedade, mas também a observar, em vários pontos da narrativa, colocações que são provocações pela dubiedade da premência de estarem ali. Assim, ao chegar ao fim do conto, o leitor assusta-se com a confirmação: não era este, o único caminho. Concomitante à estória da vingança narrada, está posto um comentário metalinguístico, em que a reflexão mesma sobre a construção da narrativa é a verdadeira vingança. A vingança da linguagem contra o leitor que teima em não enxergar-lhe ao todo. Linguagem que desvia e engana, que, premeditadamente, arma o arcabouço em que o leitor fortunado ou desafortunadamente cai nele. A vingança da linguagem que se revela a partir de si mesma àquele que ousou desvalorizá-la ou desacreditá-la.

Começava a sentir-me mal – por causa da umidade das catacumbas. Apressei-me a pôr termo ao meu trabalho. Coloquei penosamente derradeira pedra no sítio e cobri-a de argamassa. Tornei a erguer o antigo baluarte de ossos contra a nova parede. Durante meio século nenhum mortal os perturbou. *In pace requiescat!* (POE, 2014, p. 319).

A história ficcional da vingança estava terminada, já causava náuseas. A construção foi cimentada colocou-se a última pedra. Mas encobrimo aquela alvenaria nova, há um velho monte de ossos, o acúmulo de todos os contos, a formação da

narrativa mesma, a linguagem que permanece imperturbada, porque mortal algum se preocupou em desvendar-lhe. A assinatura final fica por conta da ironia, característica maior de Poe, e é ela mesma que não dá paz ao leitor, que se pergunta: a história era essa mesma? Em “O Barril de Amontillado”, Poe (2014) seguiu à risca todos os preceitos que deixou como legado para a teoria da literatura, a Filosofia da Composição.

Composto por quatro ou cinco páginas no máximo, o enredo consiste em uma vingança de um homem contra o outro. Tudo acontece após um encontro em que o vingador persuade aquele de quem quer vingar a ir até o local onde está uma bebida rara, denominada Amontillado, a fim de atestar a sua qualidade. Ao se deixar levar pelos argumentos inteligentemente calculados pelo vingador, a vítima se vê na trama, diante de um destino trágico e apavorante.

O conto é narrado em primeira pessoa e, como as ações giram em torno de dois personagens, Montresor e Fortunato, é pelo discurso daquele que o leitor toma conhecimento de toda a história, a leitura desta narrativa composta por um narrador-personagem concede ao leitor a oportunidade de se deslocar para um período situado no passado, cujo acontecimento deixou marcas no enunciatário que faz desta narrativa um espaço propício de confissão e revelação, onde o faz de modo peculiar, pois além de servir de testemunha, o leitor se vê dentro da diegese acompanhando os passos vagarosos e fatais de Montresor e Fortunato rumo à execução da premeditada vingança, mas vê-se oscilando entre vingança e ‘filosofia da composição’.

O leitor, chamado desde o início a estar dentro do conto, desce à catacumba com Fortunato e Montresor, vive a arquitetura da vingança. Observe-se que desde aí, a figura de Fortunato pode ser associada à de um leitor desavisado, orgulhoso de si mesmo, que é levado por qualquer mentira a qualquer lugar. Ele está fantasiado de palhaço, ele veste o fato de bobo da corte frente à montanha de ossos que são empilhados e o desvia do amontilhado, enquanto ele sorve outros vinhos quaisquer. Ele busca a embriaguez do entretenimento, bebe vinhos vários, mas não alcança o amontillado. Os ossos – representação da história de uma construção – não são valorizados por ele. Brinda-os, em uma homenagem descuidada. “_ bebo – disse ele – pelos sepultados que os mortos que repousam à nossa volta” (POE, 2014, p. 315). Com base no que é citado, Fortunato não alcança o amontillado. Morre antes disso.

Seu infortúnio é este: morrer sem ter a revelação do amontillado. Leitor raso de um texto, em meio a construção rica da linguagem.

Os diálogos são travados entre a representação do leitor superficial (Fortunato),

Tinha um ponto fraco este Fortunato -, embora, noutros aspectos, fosse um homem digno de respeito e de temor. Orgulhava-se dos seus conhecimentos em matéria de vinhos. Poucos italianos possuem o verdadeiro espírito do conhecedor. [...], mas no tocante a vinhos velhos era sincero (POE, 2014, p. 313).

E a do leitor crítico (Luchesi), “Caso você tenha algum compromisso, vou procurar Luchesi, se existe alguém com senso crítico é ele. Ele me dirá...” (POE, 2014, p. 314). A própria linguagem (Montresor, é personagem que carrega o peso da história, como narrador e como construtor da linguagem),

Nesse particular, aliás, eu não diferia muito dele – era emérito conhecedor das vindimas italianas e, sempre que podia, procurava enriquecer minha adega. Fique entendido que jamais dei oportunidade a Fortunato quer por palavras quer por atos, de duvidar de minha boa disposição. Suportei, da melhor maneira que pude, as muitas injúrias de Fortunato, mas quando ele se atreveu a insultar-me, jurei vingança” (POE, 2014, p. 313).

Deve causar espanto ao leitor, nessa frase de abertura observar que as mil injúrias (no original the thousand injuries) não serem consideradas insultos, enquanto elas não foram destinadas especificamente a ele. Esta encorpada direção que mostra ser ele, Montresor narrador maior que qualquer injúria, é indício de que Montresor é um personagem maior que ele mesmo.

Montresor é o guia de Fortunato pelos caminhos do palácio e da catacumba, em busca do amontillado; avisa-o dos perigos, mostra-lhe os detalhes que ele teima em não ver.

_ O barril – disse ele:
_ Está logo adiante – respondi – mas observe o fino rendilhado que brilha nas paredes desta cava (POE, 2014, p. 315).

O conto oscila todo o tempo entre a narrativa primeira, superficial, e os indícios da segunda, metalinguística. Montresor é o condutor vingativo que conduz o leitor Fortunato, distraído e desavisado para a morte.

E o leitor mesmo, que a cada momento é avisado para não se distrair, não ser enganado. “ Certo, certo, - respondi – e na verdade, não tinha a intenção de alarmá-

lo desnecessariamente, mas você deve ter todo o cuidado. Um trago deste Medóc nos defenderá da umidade. ” (POE, 2014, p. 315).

Há dubiedade a respeito da pessoa a quem Montresor se dirige, pois no início do conto o pronome “você” é destinado ao leitor. Neste caso, ao se dirigir, aparentemente a Fortunato, a dubiedade se instala. A fala fica disposta de maneira a dar a entender que primeiro, o narrador responde a Fortunato e, em seguida, dirige-se ao leitor, para logo depois voltar-se a Fortunato. “Parecia não ter sido construído para qualquer fim especial, e sim originado meramente do intervalo entre duas colossais colunas que suportavam o teto da catacumba, sendo o seu fundo uma das paredes circunscreventes de sólido granito” (POE, 2014, p. 317).

Em “O barril de Amontillado” percebe-se que, para conseguir o efeito único, Poe (1986) não se limitou a levar em conta apenas a extensão, no que diz respeito aos procedimentos necessários à composição de sua obra, mas em utilizá-los em favor de uma estrutura provida de intensidade e tensão.

A consciência de um tempo estabelecido que se presentifica no enunciado vai ao encontro da teoria do comprimento, da dimensão, estabelecida por Poe. Segundo o contista, a leitura do conto deve ocorrer de uma “assentada” e, no texto em questão, a dimensão da exposição dos fatos se dá de forma condensada. Portanto, observa-se que Poe, pelo narrador, estabelece uma construção reduzida de tempo, personagens, espaço e ações que corresponde às ações que o leva concretização de seu plano.

O autor afirma que se alguma obra literária é muito longa para ser lida de uma assentada, “devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído” (POE, 1999, p. 2)

Todo o plano, toda a trama acontece no espaço de tempo de um final da tarde para meia noite. No espaço de poucas horas conta-se sobre a história da vingança e no espaço de 5 páginas estabelece-se a discussão metalinguística. “Foi numa tarde, quase ao anoitecer, no auge da loucura da quadra carnavalesca, que encontrei o meu amigo” (POE, 2014, p. 314). É nesse trecho que Montresor dá a entender que é o momento oportuno para começar a executar o que ele arquitetou. Ao final, o narrador não se abstém de precisar o tempo em que conseguiu concluir o seu trabalho, ou seja, a sua vingança: “Era já meia noite a minha tarefa aproximava-se do fim”. Com a leitura

do texto, percebe-se, então, que o tempo de duração de todos os acontecimentos transcorreu em algumas horas. O que condensa, fatalmente, a exposição da narrativa e promove intensidade.

Sabe-se que as categorias narrativas como tempo, espaço/ lugar geográfico por onde as personagens circulam e mesmo as personagens, no conto são sempre de âmbito restrito. No geral, em uma rua, em uma casa etc, para que o enredo se organize. No conto em questão, a rua e a parte subterrânea da casa de Montresor revelam o espaço em que se movimentam os dois únicos personagens do conto: “Foi uma tarde, quase ao anoitecer, no auge da loucura da quadra carnavalesca que encontrei o meu amigo” (POE, 2014, p. 314).

Percebe-se que é na rua, no auge da loucura e do espírito festivo, descontraído e desprovido de más intenções onde as ações começam a convergir em direção a um plano sinistro. Mas o espaço físico carregado de importância dramática é a própria casa de Montresor, uma vez que é este lugar o escolhido para enterrar tudo o que o atormentava; é na parte subterrânea de seu palácio que os insultos e a arrogância de Fortunato se juntam aos demais “habitantes” daquela cave. É durante o percurso, cada vez mais profundo na cave, que se desenham as duas possibilidades de leitura, ou se quiser, a concomitância das duas leituras.

Tirei dois archotes dos respectivos suportes, e dando um a Fortunato, convidei-o, com uma vénia, a atravessar as diversas fiadas de compartimento até a arcada que conduzia à adega. Desci uma comprida escada, pedindo para ter cautela ao seguir-me. Chegamos por fim ao fundo da descida e pisamos ambos o úmido pavimento das catacumbas dos Montresor (POE, 2014, p.315).

O trecho refere-se ao momento em que Fortunato chega à casa de Montresor para checar a qualidade do vinho de Amontillado ou viver a tentativa de uma experiência de leitura diferenciada.

O tratamento que o contista dá ao material narrativo consiste em selecionar somente aquilo que tem relevância funcional na obra, isto é, descarta-se tudo o que é supérfluo para concentrar-se no acontecimento puro, a fim de que o discurso se converta em ação, a saber, se performatize. Para isso, todas as categorias, tais como a ação, o tempo, o espaço e os personagens são organizados sumarizadamente para que a estrutura interna da narrativa se torne concentrada, densa e provida de alto grau de intensidade. Por isso, a cada passo percebe-se a concomitância dos personagens que são ao mesmo tempo um e outro: vingador e construtor de textos; vítima e leitor

desavisado; catacumba/adega e a própria estrutura textual. “Continuamos nosso caminho, à procura do Amontillado” (POE, 2014, p. 316). E em seguida, a descrição da catacumba refere-se também à própria estrutura do conto que se divide claramente em duas partes, também este recurso várias vezes usado por Poe (2014).

Na extremidade mais afastada desta cripta, havia outra, menos espaçosa. Suas paredes estavam ocultas por uma pilha de despojos humanos que subia até a abóbada, à maneira das catacumbas de Paris. [...] Parecia não haver sido construído para qualquer fim especial e sim originado meramente do intervalo entre duas colossais colunas que suportavam o teto da catacumba, sendo o seu fundo uma das paredes circunscrevendo, de sólido granito (POE, 2014, p. 317).

Poe serve-se de vários recursos para promover a intensidade e a tensão neste conto, o primeiro deles é a focalização da narrativa. Como já citado, o foco narrativo apresenta-se em primeira pessoa; segundo a terminologia de Gerárd Genette, narrador autodiegético, ou narrador-personagem, a quem é dada a voz.

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. (...) Tudo isso aponta para o parentesco entre esse senso prático e a natureza da verdadeira narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos aos ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 216).

Esta característica do narrador é que garante entre ele e o leitor uma certa impressão de proximidade, pois além de conferir a verdade e a objetividade à narrativa, também garante ao leitor a impressão de que ele está vivendo ocorrências contemporâneas à leitura, como se a realidade viva lhe fosse revelada em pleno processo dinâmico, o narrador dentro deste processo é o artesão da narrativa, pois sabe tecer uma inverdade com sabedoria e autenticidade. Sendo assim, tudo se lhe torna presente, mesmo sabendo que a narrativa se refere a um tempo passado. É assim que acontece no “Barril de Amontillado”, com as imagens que vão se erguendo de Montresor e Fortunado em busca do amontillado entre os mortos da catacumba cheia de salitre.

A estratégia usada pelo narrador de falar diretamente ao leitor cresce o efeito do narrador em primeira pessoa e, da forma como é posta no conto, conferindo ao narrador o estatuto de construtor da narrativa, o organizador da linguagem.

Além disso, é importante frisar que embora a interferência do narrador ocorra de forma frequente na narrativa, como por exemplo, no que se refere à descrição de detalhes do ambiente, do seu comportamento e do personagem antagonista, descrever detalhes do ambiente, de seu comportamento e do personagem antagonista, o discurso dialógico é empregado em grande parte no texto. No entanto, ele é apresentado de forma direta e condensada, de maneira a não diluir o efeito já construído e a fim de garantir a intensidade e a tensão.

– Meu caro Fortunato, que sorte encontrá-lo. Que bela aparência, é notável! Mas recebi um barril que dizem ser de Amontillado, e tenho lá minhas dúvidas.

– Como? – disse ele. – Amontillado? Um barril? Impossível! E no meio do Carnaval! (POE, 2014, p. 314).

A inserção de falas no discurso direto ressalta maior vivacidade às personagens e, com efeito, garantem à narrativa uma maior dramaticidade. Conforme Moisés (1973),

A importância dramática do diálogo é corroborada por seu desempenho ontológico, no qual radica e no qual assume a máxima eficiência: a fala, inerente ao ser humano a ponto de aquela subentender este, e vice-versa, funda o ser, “mas acontece primeiro no diálogo, de forma que este se torna, portador de nossa existência” (MOISÉS, 1973, p. 28).

Tal procedimento nesta forma breve é determinante para transformar o leitor vivente da trama e, ao mesmo tempo, mantê-lo como entidade (personagem) ativa no aprofundamento da reflexão, o que contribui para a intensificar a tensão na estrutura interna da narrativa, visto que esta forma tem a relevância de uma cena. Yves Reuter (2007), em sua obra *A análise da Narrativa*, elucida a diferença entre e cena e sumário:

No modo do mostrar, as cenas ocupam um lugar importante. Trata-se de passagens textuais, que se caracterizam por uma forte visualização, acompanhada principalmente de falas de personagens e de um excesso de detalhes. **Temos a impressão de que aquilo se desenrola diante de nossos olhos, em tempo real** (REUTER, 2007, p. 60-61).

Esta passagem vem ao encontro destes trechos, momento em que os personagens caminham pela abafada e fria adega de Montresor, e é pelos olhos daqueles que o leitor vivencia tudo o que se passa naquele espaço.

– O barril? – perguntou ele.
 – Mais adiante – respondi. – Mas veja só a teia branca que brilha nessas paredes cavernosas.
 Ele se voltou para mim e me fitou nos olhos com duas órbitas turvas que destilavam a reuma da ebriedade.
 – Salitre? – Finalmente perguntou. [...]
 – O salitre! – eu disse. – Veja só como vai crescendo. Agarra-se feito musgo à parede das caves. Estamos embaixo do leito do rio.[...]
 – Passe a mão pela parede – eu disse –, não há como não sentir o salitre. Na verdade, tudo é muito úmido. [...] (POE, 2014, p. 315).

No que se refere aos sumários, segundo Reuter (2007),

Os sumários representam, antes de tudo, o modo de contar. Apresentam de fato, uma clara tendência ao resumo e se caracterizam por uma visualização menor (REUTER, 2007, p. 60-61).

“Foi à hora do crepúsculo, certa noite do desvario supremo da estação carnavalesca, que fui ao encontro de meu amigo. Ele me abordou com vivacidade excessiva, pois bebera demais.” (POE, 2014, p. 314). Nesta passagem, o narrador conta ao leitor, de modo sucinto, quando e onde encontrou-se com o amigo. Aqui não há descrição exata de um lugar específico, subentende-se que seja na rua; nem de como as ruas estavam caracterizadas. Nota-se que não há excesso de descrições nesta parte do texto, o que acarreta numa percepção maior de sensações, por parte do leitor. Logo, é possível verificar no conto de Poe o jogo entre cena e sumários, formas que conferem à narrativa sua faceta dramática, pois minimiza a distância, em determinadas partes do texto, entre o enredo e o leitor acentuando as virtualidades, à medida que o leitor passa a ver pelos olhos das personagens.

A ironia e a ambiguidade presentes no discurso também fazem parte dos elementos que potencializam os mecanismos de intensidade e tensão do texto, como se pode notar, Montresor, na parte introdutória do conto, dá ciência ao seu leitor de que utilizará estes recursos para realizar o seu desejo:

Fique bem entendido que nem por palavras nem por obras eu dei motivos a Fortunato para duvidar da minha boa vontade. Continuei como era meu hábito, a sorrir diante dele, e ele não percebeu que agora eu sorria ao pensar na sua imolação (POE, 2014, p. 312).

O emprego desses recursos retóricos na narrativa cumpre dois papéis: o de enganar Fortunato e o leitor, que se vê na mesma posição daquele. No entanto, contrariamente a Fortunato, o qual não consegue visualizar o que lhe mostra Montresor, até porque, com ele, o narrador não fez um pacto.

Fique entendido que jamais dei oportunidade a Fortunato quer por palavras quer por atos, de duvidar de minha boa disposição. Continuei a sorrir-lhe, como antes, e ele não percebeu que, agora, eu sorria à ideia de matá-lo (POE, 2014, p. 313).

O leitor vivo, este foi chamado a ser o leitor modelo, pelo pacto que faz com o texto. Ele foi chamado a ser o leitor que, segundo Eco (1994) “é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16), “Vós, que conheceis tão bem a natureza de minha alma...” (POE, 2014, p. 313) é o perfil do leitor de “O Barril de Amontillado” que, mesmo sabendo que está diante de uma história cujo destino de um dos personagens será o de um desfecho infeliz, entra no jogo para buscar respostas para os questionamentos e provocações feitos, sem romper com as suas regras. O leitor vai em busca do suposto vinho de amontillado, proposto pelo autor por meio de sinais, providos de recursos conotativos, o que conduz à hesitação entre as possibilidades de leitura, diante disso, pode-se estabelecer uma semelhança entre o discurso do narrador-personagem e o canto das sereias, visto que ambos são dotados de um poder de sedução e persuasão.

Outro elemento forte na narrativa Poeana que evidencia o emprego da ironia presente na trama é a escolha do nome do personagem antagonista: Fortunato. De acordo com o dicionário de nomes próprios, o nome vem do Latim *Fortunatus* e significa homem de sorte. Ironicamente, no conto, seu próprio nome sinaliza o oposto de seu significado, pois o papel que ele desempenha é de alguém a quem tem falta de sorte, uma vez que seu destino lhe reserva um final infeliz e trágico. Esta técnica do espelhamento é bastante usada por Poe, e brilhantemente comentada por Haroldo de Campos.

Os jogos de inversão, porém, não se limitam, em Poe, ao nível anagramático lexical nem mesmo ao nível da sintaxe das frases. Eles se estendem ao nível da macroconstrução dos contos armando verdadeiros paramorfismos arquitetônicos e espelhamentos estruturais. [...] a maior parte de suas narrativas está dividida em dois blocos ou eixos que se espelham numa reversão reflexiva da narrativa sobre si mesma (metalinguagem) (SANTAELLA, 1986, p. 181).

Além do que a própria descrição da fantasia de Fortunato no auge da loucura carnavalesca sinaliza o papel ao qual o amigo de Montresor se presta na história, de alguém que foi feito de bobo. “Vestia um fato de bobo: trazia umas calças justas às

listas de várias cores e na cabeça um chapéu cônico, com guizos” (POE, 2014, p. 314).

Montresor destaca uma das virtudes de Fortunato no que tange ao seu conhecimento de vinhos, razão pela qual este se sente orgulhoso e até vaidoso. “Tinha um ponto fraco- este Fortunato- embora noutros aspectos fosse um homem digno de respeito e até temor. Orgulhava-se de seus conhecimentos em matéria de vinhos” (POE, 2014, p. 313). O ponto fraco enunciado pelo narrador dá indícios da relação da bebida com a vingança. Apesar dessa relação, há um desconhecimento por parte do leitor no que tange ao modo pelo qual a bebida contribuiria para a consumação da vingança. O indício do título faz com que o leitor oscile entre as possibilidades de leitura. Observa-se que a compreensão desta relação no texto vai sendo elucidada à medida em que as ações vão transcorrendo e tal artifício que vai gerando o suspense.

Além da ironia e da ambiguidade, Montresor não deixa de utilizar também a mentira que, aliada às demais, são consideradas ferramentas fundamentais de que o narrador se serve para convencer e seduzir o amigo/leitor. A ficção é a mentira maior, porém com caráter de verdade, porque é pactuada com o leitor. A mentira urdida pelo narrador volta a ser pactuada apenas com o leitor vivo. O leitor-personagem, Fortunato, é realmente enganado, porque é levado a buscar um vinho que só o leitor vivo sabe não existir, ser desvio e metáfora da linguagem.

Poe mente utilizando quatro argumentos, segundo os quais o primeiro se dá quando o narrador mente para Fortunato que havia adquirido o vinho amontillado: “- Meu caro Fortunato - disse-lhe – ainda bem que o encontro. Você hoje está numa esplêndida figura! (ironia) Mas olhe, recebi uma pipa de vinho que se passa por amontilhado.[...]” (POE, 2014, p. 313). Sabe-se não existe amontillado algum, e que o vinho apenas cumpre a função de chamariz para atraí-lo até a catacumba e ao leitor para dentro do texto.

Quanto ao segundo argumento, é o da dúvida que Montresor demonstra ter no que se refere à qualidade da bebida:

Mas olhe, recebi uma pipa de vinho que se passa por amontilhado e **tenho minhas dúvidas.**”

- Como? – respondeu ele. - Amontillado? Uma pipa? Impossível! E em pleno carnaval?

- **Tenho minhas dúvidas – repeti** -, e fui suficientemente tolo para o pagar como sendo amontillado sem o consultar a esse respeito. Não havia maneira de o encontrar e tinha receio de perder uma pechincha (POE, 2014, p. 314).

A ironia e a mentira se mesclam urdindo uma trama intrincada que mantém o leitor dentro dela a tentar descobrir as fendas e as amarrações propostas. A estratégia utilizada pelo narrador estabelece-se em se fazer passar por alguém fácil de ser enganado e manipulável colocando Fortunato numa situação hierárquica, mais alta, estimulando-lhe a vaidade. Vaidade que cega, que o impede de ver o texto, que o impede de salvar-se do emparedamento pela própria linguagem. O argumento que coloca o narrador numa posição de desconhecedor de vinhos potencializa a vaidade e a autoconfiança de Fortunato tornando-lhe vulnerável, leitor/ser passível de ser enganado por sua própria cegueira.

Com base nas frases destacadas, nota-se o interesse de Fortunato quando a palavra Amontillado é mencionada, para ele um vinho raro. O emprego do ponto de exclamação evidencia sua reação de surpresa e de interesse em relação à bebida. Além disso, a palavra “dúvida” é citada pelo narrador repetidamente. A repetição de tais signos é uma das estratégias que o narrador utiliza para incitar a curiosidade de seu opositor. “-Tenho as minhas dúvidas. - Amontillado! E quero tirá-las. Amontillado!” Tais repetições corroboram para o tensionamento da narração.

A terceira forma que o narrador-personagem emprega para aguçar ainda mais a curiosidade de Fortunato em relação ao vinho deve-se ao uso excessivo do nome Luchesi.

- como você está ocupado, vou ter com **Luchesi**. Se alguém tem sentido crítico é ele. Ele me dirá.

O Luchesi não distingue vinho de xerez!

- E contudo, tem tolos que pretendem que em matéria de paladar ele não lhe fica atrás.

- vamos lá.

- Onde?

- A sua adega.

Não meu amigo, eu não quero duvidar da sua boa vontade. Compreendo que tem num compromisso. O Luchesi...(POE, 2014, p. 314).

Embora ele seja mencionado pelo narrador-personagem para referir-se a uma determinada pessoa que detinha os mesmos conhecimentos de Fortunato, “o personagem” não possui participação ativa no drama. Seu nome é apenas citado para fins provocativos, uma vez que é possível notar, por meio do discurso de Fortunato, que em matéria de vinhos não havia alguém que o superasse. Luchesi seria o leitor ideal, crítico, mas que não se firma como personagem na trama. Essa figura é

ocupada pelo leitor vivo, aquele que está vivenciando todo o percurso em busca do amontilhado. Portanto, o amigo de Montresor não admitia ser comparado a Luchesi, eis a prova de seu caráter vaidoso e presunçoso, verdadeiros trunfos de que Montresor lança mão.

Comparado ao canto das sereias, o canto de Montresor ganha um novo ritmo de sedução, visto que o narrador não descarta outra possibilidade de intensificar as suas ações, ao dissimular uma certa preocupação com a saúde de Fortunato tentando “dissuadi-lo” da tarefa de averiguação do vinho, devido ao lugar frio.

- Não meu amigo. Não é compromisso, mas o frio intenso que bem sei que o faz padecer. A adega é insuportavelmente úmida. Está incrustada de salitre. [...]

- Venha, voltemos para trás. A sua saúde é preciosa. [...]

O salitre! – disse eu- Veja como ele aumenta. Cai como musgo do teto das abóbadas. Estamos abaixo do nível do rio. As gotas da umidade escorrem por entre os ossos. Venha, vamos embora antes que seja demasiado tarde (POE, 2014, p. 316).

Porém o leitor sabe que o narrador deseja o contrário. Esta estratégia do discurso irônico se realiza de forma bem-sucedida dentro da trama, pois colabora com o intento de Montresor, (ele mesmo regente deste discurso irônico) que manipula, desvia, representa e mente tendo essas características, (próprias da linguagem mesma) como bases criadoras de um efeito capaz de dominar e manipular o leitor.

O narrador não esclarece os motivos pelos quais foi levado a planejar sua vingança, tanto é que ele apenas afirma ter sofrido muitas ofensas: “Tinha vindo a suportar o melhor que podia as mil e uma ofensas de Fortunato, mas quando se atreveu a insultar-me, jurei vingança” (POE, 2014, p. 313). Não há no texto nenhuma explicação precisa acerca da natureza de tais insultos, isto é, o critério da economia de tempo é utilizado para descrever os detalhes do motivo.

Por outro lado, percebe-se que é outro no que se diz respeito ao espaço onde se torna o palco do assassinato, visto que o critério de economia não se aplica à descrição do espaço. Portanto, percebe-se que o que tem relevância na narrativa não são as motivações da vingança, mas sim o espaço/texto escolhido que é acrescido de um clima sombrio. O tom é que faz o texto da narrativa e é pela construção desse tom que Poe (2014) organiza sua metanarrativa: é no escuro do texto, na sua vala sombria que se esconde a verdade. Sua narrativa confirma sua teoria de composição: “A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente

provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos”.(1999, p. 3).

O narrador, paulatinamente, faz a descrição do espaço. A seleção de alguns trechos retirados da obra elucida este procedimento.

Não estava nenhum criado em casa; tinham se esgueirado todos para se divertirem, fazendo jus à época. [...]

Desci uma comprida e sinuosa escada, pedindo-lhe para ter cautela ao seguir-me. Chegamos por fim ao fundo da descida e pisamos ambos o úmido pavimento das catacumbas dos Montresor.[...]

A pipa?- perguntou ele.

- Está mais adiante – respondi-, **mas repare na trama branca que brilha nas paredes desta cave.** [...]

- salitre? – perguntou por fim.

- Salitre- repliquei. [...]

Esta adega – comentou – é muito grande.

Tínhamos passado por paredes cheias de ossos empilhados, com barris e escorras de permeio, até os mais secretos recessos das catacumbas. [...]

-O salitre! - disse eu- veja como ele aumenta. Cai como musgo do teto das abóbadas. Estamos abaixo do nível do rio. As gostas da umidade escorrem entre os ossos.

Passamos por uma fiada de arcos baixos, descemos, seguimos a diante e, tornando a descer, chegamos a uma funda cripta onde a contaminação do ar fazia os nossos archotes luzir mais do arder. Nos extremos da cripta, via-se outra menos ampla. As suas paredes estavam forradas de restos humanos empilhados até ao teto das abóbadas, à maneira das grandes catacumbas de Paris (POE, 2014, p. 315-317, grifo nosso).

Verifica-se a preocupação do narrador em elucidar as condições físicas de sua adega, nota-se que é um lugar fechado, soturno, frio e sufocante. Tal escolha condiz com o estilo de Poe (1986), visto que ele esclarece, em sua filosofia da composição, a sua preferência por lugares fechados. E ele explica:

Mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente não deve ser confundida com a mera unidade de efeito. (POE, 1986, p. 68).

Cortázar (2008), em sua obra “Valise de Cronópios”, ressalta a grande habilidade que Poe tem em criar ambientes para compor as suas obras. “Os espaços por ele construídos carregam uma força atrativa capaz de colocar o seu leitor dentro do ambiente descrito, suscitando nele as múltiplas influências das formas, das cores, moveis, objetos, cheiros, cores e sons” (CORTÁZAR, 2008, p. 125).

Em “O barril de Amontillado”, o leitor é obrigado a ler o conto como se estivesse dentro dele, seguindo os passos de Montresor e Fortunato pelos caminhos escuros, úmidos e frios da catacumba sufocante dos Montresors. Ademais, Edgar Allan Poe (1986) afirmava que o prazer mais intenso, mais enlevante e mais puro reside na contemplação do belo. E sendo a beleza a atmosfera e a essência da obra, ele também defendia que o tom da sua mais alta manifestação é a tristeza.

Leo Spitzer (1952), ao analisar os contos de Poe, esclarece que a atmosfera é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele habitam, logo, o termo não deve ser entendido no seu sentido metafórico, mas literal, físico. Para Spitzer (1952), a descrição da casa de Usher e de seus habitantes revela a todo tempo morbidez, desânimo; o próprio cabelo de Roderick é comparado às teias de aranha espalhadas pelos cantos da casa, elemento do ambiente que sugere uma atmosfera de morte.

Do mesmo modo, neste conto em estudo, a adega de Montresor, situada na parte subterrânea de sua residência, onde os restos mortais de sua família estão enterrados, ou a história dos textos que foram vividos, sugere também uma atmosfera de “morte”. Assassinato de um indivíduo e assassinato do leitor superficial. Entre tons soturnos, dubiedades, desvios, sugestões sobre a construção da estrutura do conto, Poe anuncia de forma intensa, o poder da linguagem. Conforme H.P. Lovecraft, a atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definido de autenticidade não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica (1945 *apud* TODOROV, 2007, p. 40).

Observa-se, no entanto, que a criação de uma impressão específica só pode eclodir por meio de um arranjo específico dos signos utilizados para descrever o espaço físico do conto, pois ele cumpre a tarefa de provocar a intensidade emocional no seu leitor.

Os fios da narrativa são afrouxados e esticados em alguns pontos do conto reforçando o retardamento das ações, isto equivale a um movimento de ações que interrompem a chegada ao desfecho. No conto, se tem a impressão de que este retardamento é supérfluo, quando na verdade, sua função é promover a tensão na estrutura interna da narrativa. Nota-se em determinadas passagens como Poe (2014) trabalha com este mecanismo: “Parei mais uma vez, e dessa vez fui enfático e segurei Fortunato pelo braço, acima do cotovelo” (POE, 2014, p. 316). Este primeiro fragmento, gerador de expectativas, dá a entender ao leitor que neste exato momento

Montresor dará cabo a vida de Fortunato, contudo, dando andamento à leitura, constata-se que aquele apenas estava chamando atenção deste para a presença do salitre, elemento que além de sugerir a ideia de morte pela contaminação, também sugere os adereços que o texto carrega em si:

– Venha – eu disse, determinado –, vamos voltar. Sua saúde é preciosa. Você é rico, respeitado, admirado, amado; é feliz como eu já fui. Sua falta seria sentida. Não há o menor problema para mim. Vamos voltar; você vai cair doente, e não quero ser o responsável. Além do mais, Luchesi... (POE, 2014, p. 315).

No trecho acima, nota-se que durante todo o trajeto aparentemente interminável, o narrador/personagem tece argumentos que parecem desviar tanto a atenção do leitor para o que se pretende, quanto a de Fortunato. Não é a história que capta o leitor, mas organização do texto. Na citação em questão, o argumento é a saúde do amigo que é mencionada dando também indícios de que a morte se dará pela saúde frágil de sua vítima, quando na verdade, percebe-se que a alegação serve de subterfúgio para fisgar o leitor mantendo-o preso à história até as últimas linhas do conto, isto é, até o seu desfecho:

- Não me recordo das vossas armas.
 - Um grande pé humano de ouro em um campo azul; o pé esmaga uma serpente rampante cujos dentes estão cravados no calcanhar.
 - E a divisa? *Nemo me impune lacessit.* [...] ⁵ (POE, 2014, p. 319).

Embora o emprego de certas ações corroborarem para o retardamento das ações, nesta forma breve denominada “O Barril de Amontillado”, os enunciados sugerem as funções das personagens e reforçam a temática do conto. De acordo com o fragmento acima, as descrições simbólicas do brasão dos Montresors podem ser associadas ao papel de Fortunato e Montresor, visto que o grande pé humano de ouro pode ser associado à figura de Fortunato, pois é assim como ele é mencionado na história, como alguém que se vê superior aos outros e, neste caso, superior a Montresor; por isso sentia-se no direito de insultá-lo.

Logo, a posição do pé humano sobre a serpente é a própria representação de Fortunato, ao passo que a serpente pode ser associada à de Montresor, que ilustra a sua dinastia, a qual, traiçoeiramente, trama um plano cabal contra a vida do insultador que, assim como Aquiles, seria imolado pelo calcanhar. Com isso, o próprio brasão

⁵ Ninguém me insulta impunemente.

de Montresor estaria simbolizando a metalinguagem. Percebe-se uma reversão dos papéis das principais figuras no texto, aquele que mata na figura de Fortunato, é morto. Portanto, o texto volta para si mesmo, o que comprova a utilização do recurso de espelhamento pelo autor.

Quanto à divisa, mensagem escrita no brasão, revela a senha emblemática para o triste fim de Fortunato que, embriagado na sua própria vaidade e autoconfiança, ouve sem escutar o real sentido do canto das sereias, não se identifica como alvo da mensagem contida na solene divisa. Nova simbologia é usada.

- Olhei para ele surpreso. Repeti o movimento, um movimento grotesco.
- Não compreende? – ele perguntou.
- Não – respondi.
- Então você não é da irmandade?
- Como?
- Não é um pedreiro livre?
- Sim, sim – respondi – sim, sim.
- Você? Impossível! Pedreiro livre?
- Sim, pedreiro – respondi.
- **Uma senha – ele pediu.**
- **Aqui está – respondi, tirando uma colher de pedreiro das dobras do meu roquelaure.**
- Está zombando – ele exclamou, retrocedendo alguns passos. – Mas vamos ao Amontillado. [...] (POE, 2014, p. 316, grifo nosso).

Sabe-se que a maçonaria é uma das instituições mais antigas e a maior organização fraternal do mundo, formada por um sistema peculiar de moralidade e a fraternidade. Ao que tudo indica, Fortunato é maçom e sendo tal, solicita ao amigo uma senha, ou seja, um sinal que ateste a sua associação à irmandade. Como pode ser observado no texto, Montresor mostra ao antagonista uma colher de pedreiro, símbolo maçom da boa convivência e tolerância. É possível entrever, por meio desta cena, as marcas de um caráter pautado na mentira e no engano, pois alguém que pertencesse à irmandade jamais premeditaria um ato tão sujo como é o seu plano. Tal conduta vai de encontro aos preceitos de qualquer maçom. E a colher, no conto, é utilizada para representar a própria arma do crime, pois é com ela que Montresor empareda Fortunato.

Além disso, o uso da trolha pode ser considerado um recurso que eliminaria qualquer suspeita acerca das “boas intenções” do personagem central. Afinal, um maçom jamais trairia o outro. Num nível mais profundo, tal questionamento sobre o sinal que associa um cavalheiro ao grupo maçônico pode ser lido numa perspectiva

metalinguística. O sinal é a própria representação do signo que, por sua vez, se materializa na linguagem, recurso necessário à construção e execução do que se planeja.

No desfecho do conto, verifica-se que Fortunato foi vítima de uma emboscada, armada premeditadamente por Montresor, que durante todo o trajeto no cemitério de vinhos e mortos, simula ainda ter um sentimento amigável pelo amigo, mas ao mesmo tempo, dissimula o seu ódio cintilando o seu rancor por meio da sua sede de vingança – jogo de comportamentos opostos reverberadores de intensificação da tensão. Atraído para o interior da catacumba dos Montressors com a justificativa de constatar a qualidade de um vinho raro, o amontillado, Fortunato é embriagado, acorrentado e depois emparedado:

- Continue- disse eu – o amontillado, está aí dentro. Quanto ao luchi...

- E um ignorante- atalhou o amigo, **avançando com passo incerto**, enquanto eu seguia imediatamente no seu encaixe. Daí a pouco alcançou o extremo do nicho e, verificando que o granito lhe vedava a passagem **quedou-se numa desorientação aparvalhada**. [...] **passar-lhe a cadeia à roda da cintura e acorrenta-lo foi obra de poucos segundos**. Estava demasiado surpreendido para reagir. Tirando a chave, afastei-me do recesso. [...]

Era já meia noite e a minha tarefa aproximava-se do fim. Tinha completado a oitava, a nona e a décima fiadas. Concluía parte da décima primeira e última; faltava apenas assentar uma pedra e recobri-la de argamassa. [...] Enfiou um archote pela abertura que restavam e deixei-o cair lá dentro. Ouvi apenas um retinir de guizos. Começava a sentir-me mal – por causa da humidade das catacumbas [...]. Tornei **a erguer o antigo baluarte de ossos contra a nova parede** (POE, 2014, p. 317-319, grifo nosso).

Apesar de todos os sinais indiciadores presentes no conto apontarem para um final trágico, a frieza e o horror da atitude de Montresor é capaz de surpreender o leitor, suscitando-lhe uma sensação de choque e terror. Tal sensação, que toca o espírito do leitor, é a prova da unidade de efeito ou impressão, mas mal acaba de ler o conto, percebe que deve reiniciá-lo para uma segunda leitura, desta feita puramente metalinguística. O leitor fica embevecido no emaranhado da trama, da narrativa em si, mas ao final da história percebe que os motivos dela história são suficientes para estabelecê-la somente como pacto ficcional, mas reclamam algo mais e mais forte.

A forma como a cena final é descrita impõe certa força expressionista na medida em que entrecruzam elementos plásticos e acústicos nas reações de Fortunato, que é emparedado como algo qualquer:

Mal assentara a primeira fiada da minha obra de alvenaria quando descobri que a embriaguez de Fortunato se dissipara em grande parte. A primeira indicação que tive do fato foi um queixume abafado vindo das profundezas do recesso. Não era o grito de um homem embriagado. [...]

Uma sucessão de grandes gritos estridentes, que brotaram de súbito da garganta da figura acorrentada pareceu-me lançar-me violentamente para trás. [...]

Nessa altura, saiu do nicho um riso cravo que me pôs os cabelos em pé. [...] (POE, 2014, p. 318).

O sadismo de Montresor e o desespero de Fortunato presentes no desfecho do conto também promovem a tensão nos fios da narrativa de forma que sua força totalizadora dá vida ao efeito e à unidade de efeito único ou de impressão. Compreende-se que Montresor não mata rapidamente. A morte é lançada aos poucos, provocada pelo frio, pelo salitre, pelo lugar soturno e sufocante.

Ouviu-se em seguida uma voz triste, que tive dificuldade de reconhecer como a do nobre Fortunato. A voz dizia:

– Ha, ha, ha! He, he! Que bela piada, verdade – uma peça excelente. Vamos morrer de rir no palazzo, he, he, he! Com um bom vinho, he, he, he!

– O Amontillado! – eu disse.

– He, he, he! He, he, he! Sim, claro, o Amontillado. Mas não está ficando tarde? Será que não estão nos esperando no palazzo, a minha senhora, e os outros? – Sim – respondi –, vamos embora.

– Pelo amor de Deus, Montresor!

– Isso mesmo, pelo amor de Deus!

Mas esperei em vão por uma resposta a essas palavras. Fiquei impaciente. Chamei alto:

– Fortunato!

Nenhuma resposta. Chamei de novo:

– Fortunato!

Nenhuma resposta ainda. Joguei uma tocha pelo vão restante e deixei que caísse para dentro. [...]

Por meio século, nenhum mortal veio perturbá-los. *In pace requiescat!*⁶ (POE, 2014, p. 318-319).

Este episódio é a prova do que foi ressaltado no início do conto pelo narrador, quando menciona a importância de o autor da vingança ser reconhecido por quem o fez vingar-se. “Um mal não está reparado se alguma represália recair sobre quem o repara. Como não está reparado se o vingador não puder se revelar a quem cometeu o mal” (POE, 2014, p. 313). E Montresor revela-se de uma forma perversa e sarcástica

⁶ Descanse em paz!

ao final da obra ao empregar na última linha a expressão latina “In pace requiescat”, termo que corresponde à expressão “descanse em paz” em português. Como todo elemento exerce uma função em sua composição, Poe lança mão de tal enunciado para estabelecer o tom sarcástico e sombrio, permitindo-lhe fazer deste tom ingrediente essencial à construção de sua metanarrativa. Descanse em paz quem não sabe ler, quem não vê o que está posto a sua frente; a ‘montanha de ossos’ o encobre. Pode ficar em paz.

Ricardo Piglia (2004), em sua obra “Formas breves”, defende a tese de que há sempre duas histórias no conto, a primeira história, que se presentifica na superfície da narrativa, ou seja, aquela que fica em evidência, e a segunda história, que pode ser lida nos interstícios da história 1. Conforme já citado, Piglia (2004, p. 91) afirma que “a arte do contista consiste em cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Diante de tal alegação, o relato visível, 1 em o Barril de Amontillado é a história de uma vingança que se concretiza de forma trágica e chocante, uma vez que a vítima é emparedada viva. É nela que o leitor consegue detectar aquilo que os contos têm de mais óbvio, neste caso, a obviedade da temática da vingança presente na história 1, em que apenas proporciona ao leitor a compreensão da perversidade do espírito humano. Este nível de leitura aponta para uma criação artística que visa somente explorar os fenômenos psíquicos e cognitivos.

No que se diz respeito à segunda história, aquela que se lê nas fendas, o leitor precisa estar atento às pistas do narrador, ao chamamento posto no início do conto, colocando-se no lugar de um observador metalinguístico. Este tipo de leitor não se contenta apenas com as leituras superficiais, sente que é preciso partir para outros níveis de leitura, os quais proporcionam o gozo, ou seja, o verdadeiro prazer da leitura, como define Barthes em seu texto “O Prazer do texto”. E, no conto, só se consegue migrar para esta outra dimensão a partir do desnudamento da história 2, daquilo que fica nas fendas, isto é, nos interstícios da narrativa, os quais só podem ser lidos pelo leitor do “texto de fruição” e não do “texto tagarela”, avesso ao perfil de um leitor perspicaz que sempre se atenta as piscadelas lançadas na construção poética.

No que se refere à segunda história, Poe a constrói dentro de uma perspectiva metalinguística. Segundo Chalhub (2001),

a função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: é código falando sobre código. Fazemos um trabalho substitutivo, uma operação tradutora: é a linguagem falando da linguagem, é música

dizendo sobre música, é literatura sobre literatura, é a palavra da palavra, é teatro fazendo teatro (CHALHUB, 2001 p. 35).

Diante dessa definição constata-se, no texto em estudo, que o autor da Filosofia da Composição presentifica no conto “O barril de Amontillado” as possibilidades configuradoras do código na própria mensagem poética do conto. Portanto, verifica-se que tudo é organizado dentro de um discurso que visa levar o leitor à reflexão teórica acerca da própria construção do conto “O barril de Amontillado”. Tal chamamento surge de dentro do próprio conto em questão, isso significa que o discurso é ao mesmo tempo teoria e prática. Assim, este procedimento de mostrar fazendo é uma das marcas estéticas de Poe .

Sua preferência por anagramas, cabalas, cifras, espelhamentos, quebra-cabeças, criptogramas, acrósticos, enfim sua atração por processos de codificação e decodificação exercem uma função significativa dentro de seus contos, visto que elas constituem a própria armadura do plano narrativo. Além do que, pode-se afirmar que seus contos são verdadeiramente uma “cartilha semiótica”, que conduz o leitor a decodificar a segunda história do conto, a qual primeiramente pode ser descortinada se todos os olhares se voltarem para a macrorganização.

Neste conto, assim como nos demais contos de Poe, entre os quais estão “O retrato Ovalado”, Ligéia, Willian Wilson, entre outros, os contos são divididos em duas grandes partes ou blocos. No conto em estudo, a primeira parte se encontra desde o início da narrativa, em que o narrador anuncia a sua decisão de vingança, conforme pode ser identificado no trecho: “As mil afrontas de Fortunato, eu as suportei o melhor que pude; mas quando passou destas ao insulto, jurei vingança” (POE, 2014, p. 313); este primeiro bloco se estende até o momento em que os personagens visualizam uma cripta profunda que dá acesso a outro recesso mais profundo, ao lugar do emparedamento.

Continuamos nossa jornada em busca do Amontillado. Passamos por uma seqüência de arcos baixos, descemos, avançamos e, descendo novamente, chegamos a uma cripta profunda, em cujo ar viciado nossas tochas mais ardiam que flamejavam. No canto mais remoto da cripta abria-se outra, menos espaçosa. Tinhas as paredes cobertas de despojos humanos empilhados até a abóbada, à maneira das grandes catacumbas de Paris. Três lados dessa cripta interior ainda conservavam esse adorno. Os ossos tinham sido arrancados do quarto e jaziam promiscuamente pelo chão, formando um montículo de bom tamanho (POE, 2014, p. 317).

Após esta passagem, é possível observar que Poe coloca o seu leitor, que se faz observador metalinguístico, no centro da narrativa, isto é, no coração do conto.

Na parede posta a nu com a remoção dos ossos, **percebemos um recesso ainda mais profundo, com quatro pés de profundidade, três de largura e seis ou sete de altura. Parecia ter sido construído sem fim definido, um mero intervalo entre dois dos suportes colossais do teto das catacumbas** (POE, 2014, p. 317, grifo nosso).

Santaella (1986), em seu estudo crítico, faz dos contos de Poe seu objeto de estudo. No que tange ao conto em questão, a autora nos chama a atenção para esta passagem considerada o coração do conto.

Se examinarmos a macroorganização do conto veremos que ele se divide exatamente em duas grandes partes e que, **no intervalo entre essas partes, está justamente essa descrição, que não parece ter sido construída para qualquer fim especial e sim meramente do intervalo entre duas das colossais colunas que suportam o teto (não da catacumba) mas da própria armação do conto** (SANTAELLA, 1986, p. 181, grifo nosso).

Sabe-se da habilidade que Poe tem em construir e descrever ambientes se atendo aos mínimos detalhes. Este critério descritivo que se aplica no conto em discussão, longe de cumprir uma função decorativa, corresponde à estrutura, construção e arquitetura do próprio conto. Portanto, as descrições minuciosas do ambiente onde Montresor e Fortunato circulam se apresentam analogicamente para justificar a função metalinguística presente na mensagem poética. E nesse caso, o próprio intervalo das duas partes do conto equivale ao ponto de equilíbrio da narrativa.

Num instante, chegou à extremidade do nicho e, sentindo a própria marcha detida pela rocha, ficou ali, estupidamente atordoado. Um momento mais, e eu o agrilhoara ao granito. Na superfície deste havia dois grampos de ferro, a cerca de dois pés um do outro, na horizontal. De um deles, pendia uma corrente; do outro, um cadeado. Passando os elos em volta da cintura, prendê-lo foi coisa de poucos segundos. Estava atônito demais para resistir. Retirando a chave, recuei para fora do recesso.

– Passe a mão pela parede – eu disse –, não há como não sentir o salitre. Na Verdade, tudo é muito úmido. Permita-me implorar de novo, vamos voltar. Não? Então serei obrigado a deixá-lo aqui. Mas antes devo-lhe todas as pequenas atenções a meu alcance.

– O Amontillado! – Exclamou meu amigo, ainda não recobrado do espanto.

– É verdade – respondi –, o Amontillado.

Enquanto dizia essas palavras, eu me ocupava da pilha de ossos que mencionei há pouco. Atirando-os para o lado, logo pus a descoberto alguma argamassa e pedra de cantaria. Com esses materiais e com

ajuda da colher, comecei vigorosamente a tapar a entrada do nicho[.] (POE, 2014, p. 318).

O fragmento acima conduz a leitura para a segunda parte do conto. Note-se que antes tinha-se um Fortunato perspicaz, orgulhoso de seus conhecimentos de vinhos raros; em céu aberto em pleno carnaval era um homem afortunado. Diferente do Fortunato que é apresentado ao leitor na primeira parte do conto, na segunda é possível perceber que a condição do antagonista na trama é invertida, visto que ele feito de bobo, está agora enclausurado na catacumba prestes a ser morto emparedado. O seu destino evidencia ironicamente a reversão de seu nome.

Sendo assim, é possível perceber que Poe utiliza o método dos jogos de inversão ao nível da macroconstrução de o Barril de Amontillado, armando verdadeiramente espelhamentos estruturais, pois os dois eixos de que se serve para compor o conto se espelham numa reversão reflexiva da narrativa sobre si mesma, conferindo ao conto o seu caráter metalinguístico, caráter este que se percebe nos interstícios do conto, vãos do texto nos quais se aloja a segunda história. “A história secreta é a chave do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. IV).

CAPÍTULO 3 - A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO PROCESSO TRANSCRITIVO

3.1 Tradução intersemiótica: um processo transcriativo

Partindo-se da premissa de que todo pensamento é resultado de uma ação tradutória que se realiza numa cadeia ininterrupta de signos, que geram outros signos, Júlio Plaza (2013), pautado na teoria de Peirce, confirma essa ideia alegando que “quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase signos) em outras representações que também servem como signos” (PLAZA, 2013, p. 18).

Tal ação se realiza dentro de um movimento interno, em que o Homem é obrigado a manter o pensamento consigo mesmo e tornam-se, durante esta operação, um observador-leitor desse pensamento. O outro movimento tradutório, o externo, consiste na extrojeção dos signos materializados na linguagem em forma de expressão concreta e material que permite a socialização, ou seja, a interação comunicativa. Greimas (2008) contribui com este pensamento ao salientar que

A traduzibilidade surge como uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos e como o próprio fundamento da abordagem semântica: entre o juízo existencial “há sentido” e a possibilidade de dizer alguma coisa ao seu respeito intercala-se, com efeito, a tradução; “falar do sentido” é ao mesmo tempo traduzir e produzir significação (GREIMAS, 2008, p. 508).

A questão é que, quando se fala em tradução, o que vem à mente das pessoas, comumente e, a priori, é que toda atividade tradutora se limita apenas ao ato de transpor ou transferir, em absoluto, certo conteúdo (significado) de uma determinada língua para outra, ou seja, que este ato consiste na transposição do significado de um sistema linguístico (código- língua inglesa) para outro (código- língua portuguesa), por exemplo, remetendo-se, neste sentido, a um tipo de tradução interlingual (JACKOBSON, 2003). Dentro deste processo de tradução, a língua intervém como suporte para se comunicar um conceito.

Ao contrário do que se pensa, o ato de traduzir não se reduz a esta modalidade, há outras formas de captar os sentidos de um texto e de garantir a sua equivalência de forma criativa, avessa à ideia que se tem comumente de tradução.

De acordo com os estudos de Jakobson (2003), há três tipos de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. Além da definição de tradução interlingual, tipo de tradução em que consiste na compreensão dos signos verbais por meio de outra língua, a tradução intralingual ou reformulação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. E, por fim, a tradução intersemiótica, também denominada interartes, um outro formato de tradução, em que há a transposição de um sistema de signos para outro. Este tipo de tradução configura-se dentro de um movimento e de um processo que, paradoxalmente, suscita a equivalência de sentidos através de sistemas semióticos diferentes.

A tradução de uma obra literária para o sistema pictórico, por exemplo, ilustra esta modalidade tradutória. Nessa perspectiva, vale ressaltar que a tradução a que este trabalho se refere é a tradução de textos cuja função proeminente é a função poética, tipo de linguagem descompromissada com a objetividade e com a necessidade de ser claramente compreendida. Na linguagem poética, os signos se autorreferenciam, pois estão em atividade de produtividade em relação ao autorreferente.

Na visão de Peirce (2017), a referência do signo estético se revela como signo icônico em que se fundamenta na ideia de possibilidade, indeterminação, essência e autoreferência. Desse modo, “o signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem se distrair de si pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto” (PLAZA, 2013, p. 25). Trata-se, portanto, da tradução de textos criativos, isto é, do texto estético.

Etimologicamente, traduzir (do latim, trans + ducere) significa “levar através de alguma coisa”, neste sentido, levam-se informação, sensações, imagens, etc, porém, diante do alto nível de ambiguidade do texto estético, os teóricos da teoria da tradução chegaram a conclusão da intraduzibilidade do texto poético.

Apoiado na teoria de Albretch, Haroldo de Campos (2013) em sua obra “transcrição”, explica a impossibilidade da tradução de textos poéticos por defender a ideia de que “a essência da arte é tautológica, pois as obras artísticas não significam, mas são. Na arte, acrescenta, é impossível distinguir entre representação e representado” (CAMPOS, 2013, p. 1).

Entende-se, assim, que os signos, organizados para atuarem na linguagem literária, produzem a significação a partir de sua própria estrutura, isto é, seu maior

poder de significação advém de sua estrutura, da forma como são organizados seus elementos, ela é o seu próprio instrumento, por tal razão, não pode ser traduzida, pois conforme traz Campos (2013), Albrecht sustenta a impossibilidade da tradução do texto poético por supor a impossibilidade de separação entre sentido e palavra. O lugar da tradução, conforme o que consta na obra de Campos (2013),

Seria assim, a discrepância entre o dito e o dito. E a tradução assumiria um caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético, poder-se-ia-dizer) da sentença, e é nesse sentido que ele afirma que toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença, de sua insuficiência para valer por si mesma. Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que não é linguagem. Tanto a possibilidade como a necessidade da tradução residem no fato de que entre signo e significado impera a alienação (CAMPOS, 2013, p. 2).

Nesta mesma esteira, o filósofo e crítico Max Bense, pautado na sua teoria de base semiótica e informativa, sustenta a ideia de que “Informação é todo o processo de signos que exhibe um grau de ordem” (BENSE *apud* CAMPOS, 2103, p. 3). E pelo fato de a informação estética transcender a semântica no que se refere à imprevisibilidade, a surpresa e a improbabilidade da ordenação dos signos, a codificação da informação estética, segundo Bense, torna-se inviabilizada, a não ser se mantida na forma em que foi transmitida por quem o codificou.

Devido ao caráter frágil e singular da configuração dos signos na mensagem do texto estético, tanto Albrecht quanto Bense, como pode ser constatado no ensaio de Campos (2013), defendem a intraduzibilidade do texto poético.

Plaza (2013) também dá destaque à concepção que Otavio Paz tem da atividade tradutória,

[...] Se é possível traduzir os significados denotativos de um texto, por outro lado, é quase impossível a tradução dos significados conotativos. Feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações, e portanto, é intraduzível (PLAZA, 2013, p.26).

Admitida, a princípio, a impossibilidade tradutória dos textos estéticos, segundo a teoria poética, esta impossibilidade engendra o corolário da possibilidade da recriação desses textos como uma das facetas tradutórias mais instigantes e colaborativas. A prova disto são os textos traduzidos (recriados), tanto das literaturas clássicas, com linguagem arcaica, por meio de uma tradução intralingual, às produzidas internacionalmente para os diversos tipos de leitores de diferentes faixas

etárias e preferências, e as traduções intersemióticas, que lançam mão de outros sistemas semióticos.

Os sistemas semióticos do teatro e do cinema são exemplos da possibilidade de tradução intersemiotica. Grandes obras, embora sejam escritas para serem apenas lidas e não representadas num palco de teatro ou adaptadas para o cinema, por exemplo, são perfeitamente passíveis de serem recriadas ou traduzidas para os diferentes sistemas semióticos. A tradução de textos estéticos, nesta perspectiva, será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Campos (1956) salienta que

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedade sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charlis Moris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele que é de certa maneira similar aquilo que ele denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora, está-se pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1956, p. 23.).

Nesse sentido, a tradução é vista por Campos como “transcrição”, pois é, ao mesmo tempo, reprodução e criação. Assim como Campos, Otavio Paz (1971), em *traduccion: literatura y literalidade* escreve que “a criação e a produção são operações gêmeas” (PAZ, 1971, p. 16). O que as difere é que o poeta não cria sua obra a partir de outra, enquanto o tradutor/transcriador sabe que sua tradução deve iniciar pela leitura do texto que escolheu transpor.

O trabalho transcriativo projeta-se a partir de um texto de partida, aqui, especificamente, é o texto literário e o produto dessa tradução é o texto recriado. Tal fenômeno torna-se mecanismo propulsor de recriação pela capacidade de sugerir significação ao interprete. A transcrição é trabalhada a partir dos interpretantes e dos significantes, ao invés de (como na tradução do texto não literário) apenas transferir significados dentro da ideia de equivalência. A tradução transcriativa cumpre o ofício de transportar e transformar de maneira criativa os significados nos diversos sistemas semióticos.

No que se refere à tradução Intersemiótica,

A criação neste tipo de tradução criativa determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A tradução intersemiótica é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade (PLAZA, 2013, p. 30).

Com base no que foi ressaltado, verifica-se que uma tradução dessa natureza tende a formar novos objetos imediatos, novas estruturas, novos sentidos, pela sua própria característica diversa. A tendência, nesta perspectiva, é a de desvencilhar-se do texto de partida. Isto não significa, porém, que este desvencilhamento se processa de forma integral, senão não seria tradução. Plaza (2013) explica que,

Todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho que seria o da tradução criativa, isto é, icônica (PLAZA, 2013, p. 30).

É nesta perspectiva que a atividade tradutória se realiza, trabalhando com o alargamento dos sentidos, levando o leitor ao terceiro sentido, a suplementaridade dos signos leva o leitor/tradutor a fruição do texto e ao mesmo tempo a reproduzir de forma criativa uma outra obra frutiva.

A cadeia signo de signo, mesmo a nível icônico comporta tempo, mudança, transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose (PLAZA, 2013, p. 32).

O que se depreende a partir disso é que o transcriar se faz a partir da leitura detida no âmago do signo, signo que se revela como sendo o signo icônico, ou quase signo, signo da invenção, onde é possível captar qualidades que se projetam na mente do intérprete, possibilitando a transmutação daquilo que realmente vale a pena transmutar. Nessa perspectiva, vale ressaltar o que Barthes (1990) chama de chegar à significância do texto, ao sentido que é avesso ao óbvio, isto é, chegar ao obtuso. E isso só se processa a partir daquilo que o signo sugere é não pelo que ele realmente é, pois, se tratando do texto estético, os signos não prestam o papel informativo, mas

o de indicar, dar pistas levando o leitor a imaginar, criativamente, inúmeras possibilidades de sentido. Tal ideia refere-se a um tipo de tradução em que a forma de ler se dá de forma atenta e, sendo assim, crítica.

O processo de transcriar, transferir determinada organização sígnica de um sistema semiótico a outro, requer encontrar no produto dos sistemas transcriados proximidades/semelhanças em seus significantes ou nos interpretantes que deles emergem redes, teias de ligação que permitam ou sugiram a transcrição. Elas podem surgir a partir das próprias matérias primas características de cada sistema, (ritmo, som, cor, palavras, gestos); das estruturas básicas que constroem cada organização sígnica, (gêneros); das sugestões sinestésicas surgidas dos interpretantes.

O conto é uma forma narrativa que organiza sua produtividade semiótica a partir de sua própria estrutura que, ao promover a brevidade, a densidade; ao buscar o clímax sem digressões; ao condensar a organização das categorias que a compõem, em favor de um efeito único, produz tensão, *phatos*. Essa tensão funcionará como elemento motriz de transcrição, principalmente para o gênero dramático, centrado na ação, no conflito, no problema e no *phatos*.

3.2 O gênero drama

É certo que toda linguagem artística, para se materializar, necessita de um suporte. A pintura, por exemplo, precisa da cor, da forma, do espaço, do quadro; a dança, do movimento, do gesto, do corpo, enfim; a música, dos sons, do ritmo, da intensidade, do timbre; e a literatura, dos signos linguísticos, expostos no livro.

Pode-se estender a lista dos vários tipos de linguagem e suas múltiplas formas de composição que se configuram na forma de enunciados, expressos em suas especificidades e formas de atuação.

Por esta via, Bakhtin (2016) defende a tese de que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, denominados gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016, p. 12). A variedade expressiva, tanto do campo verbal quanto do não verbal, constitui a linguagem, que na visão de Bakhtin (2016), é uma atividade social e interacional, porque os falantes expressam de diferentes formas em ações conjuntas com diversos objetivos, dentre eles, o da comunicação, o da troca de experiências e da busca do conhecimento. E o enunciado, de acordo com o teórico,

reflete as condições específicas e a esfera da atividade humana em seu conteúdo temático (temas), estilo (traço do enunciado) e construção composicional (disposição formal e linguística do gênero) tanto como características do enunciado quanto dos gêneros discursivos (BAKHTIN, 2016, p. 11).

Depreende-se do argumento acima que toda produção discursiva é elaborada levando-se em conta o assunto a ser retratado, condições de produção e seus elementos composicionais (estruturais), traço que será enfatizado nesta seção, pois o objetivo é abrir as cortinas, e trazer a este palco de discussões as características do gênero dramático, texto que precede ao espetáculo.

O gênero dramático ou dramaturgia é considerado por alguns teóricos da literatura um tipo de gênero semelhante ao literário, pois compartilha com ela as características do estético, ao usar a língua com as distorções, o arrombamento, as construções conotativas, por uma linguagem recheada de lirismo e tensão. Considerada como uma obra de arte, todo processo de criação e construção é fruto de invenção e logicidade. Isto quer dizer que o texto dramático, considerado obra de arte, é aquele tramado, construído como forma de promover semiose, calcada no *phatos*, na tensão, no problema que se coroa no clímax, em um efeito único, tal como no conto, em uma organização que, por si mesma, gere uma alta ligação com o público.

O dramaturgo tem obrigação de criar um enredo que atraia e mantenha a atenção da plateia. A ação pode ser linear (em ordem cronológica) ou descontínua e aleatória. Entretanto os eventos sempre estarão ligados por causa e efeito ou de alguma forma em que o espectador possa organizá-los em um todo (LEAL, 2015. p. 128).

Essa característica de alcance do efeito único como forma de promover a tensão e o *phatos*, e por meio dessa tensão prender o leitor/espectador 'numa sentada', também é apregoado por Staiger (1975)

De acordo com o mundo conscientemente apreendido, o autor dramático ordena todas as particularidades do drama e não descansa até fazer tudo girar em torno dessa ideia única, dirigir-se a ela, e tornar-se à sua luz inteiramente claro e transparente (STAIGER, 1975. p. 142)

Leal (2013), pautado na tese de Aristóteles, afirma que “drama é ação e conflito, em sequência ascendente de causa e efeito, com começo, meio e fim, mas não necessariamente nessa ordem”. Não se trata de uma história da vida real, o enredo é

de caráter arbitrário, engendrado, fruto da criatividade e da capacidade lógica do dramaturgo. Entende-se, portanto que, assim como o texto literário, a dramaturgia consiste em jogar com o leitor/plateia e só há jogo se houver emoção, tensão, algo que prenda e aguçe a curiosidade e a capacidade de desvendamento por meio da imaginação de quem se disponha a jogar.

Da ideia aristotélica de arte como imitação:

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em maior parte, a arte do Flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma (ARISTOTELES, 2005, p. 19).

O filósofo chega à distinção dos gêneros. Estas formas de se fazer poesia de modos diferentes levaram o filósofo grego a classificá-las em gêneros poéticos, sendo eles: o lírico, o épico e o dramático. A compreensão dessas formas trouxe contribuições significativas para entender a organização do texto estético, embora eles por vezes se intercomuniquem e promovam a transcrição

A linguagem do *phatos* confunde-se, facilmente, com a linguagem lírica [...] assim como o autor lírico faz diluir a frase em fragmentos, às vezes mesmo em palavras isoladas, o patético quebra frequentemente concordâncias gramaticais, e vai direto de um ponto alto a outro em seu discurso [...] o *phatos* foi assim, não raras vezes considerado como gênero lírico. (STAIGER, 1975, p. 120-121)

Embora compartilhe de traços comuns, o gênero dramático possui características próprias e sua singularidade garante ao leitor ou espectador a certeza de estar diante de um texto destinado a representação de ações no solo de um palco.

A palavra drama, segundo os preceitos de Aristóteles (2005), corresponde à ação, e o gênero dramático é considerado pelo filósofo grego inteiramente imitação (imitação dos personagens agindo por si próprios), que se faz pela palavra. Ou seja, o drama é uma forma de arte imitativa da ação e é por meio da palavra que os homens imitam enquanto agem. Nesse sentido, o texto em questão é essencialmente representativo criado para um único fim, o de ser representado.

Embora o texto literário contenha características dramáticas, os personagens só ganham vida e forma dentro de uma linguagem integralmente verbal em que a virtualização da leitura funciona como um pincel nas mãos de um pintor em que a cada

linha lida o enredo vai ganhando formas e cores e, com efeito, o mundo ficcional vai sendo construído.

Segundo Moisés (1973),

O texto dramático se alimenta da linguagem literária, para as erigir como espetáculo, sua linguagem pressupõe a representação: por destinar-se a ser enunciado pela voz dos atores, não a ser lido, o texto da obra dramática já é um mundo de formas em movimento (MOISÉS, 1973, p. 261).

Tal afirmação reforça a ideia dos pontos em comum que o texto dramático tem com a obra literária, porém, no texto da dramaturgia, a trama em preto e branco impressa no gênero em questão, só ganha cores e formas a partir do momento em que ele é encenado. A encenação é um evento que conta com uma gama de signos diversificada, ou seja, há todo um acoplamento de elementos de dimensão não verbal, visto que a representação da peça conta com outros signos semióticos, (luz, voz, gesto, figurino, etc...) congregados em um só movimento emocional de produção de sentido.

Além disso, a atuação dos personagens não é mais descrição ou fala, é 'imitação', semelhante à atuação do homem da vida real, e isto confere ao texto dramático a sua maior particularidade, pois todos os elementos discursivos do texto trabalham para que os enunciados se tornem enunciação, para que a história criada no plano linguístico escrito (enunciado) se mova em direção ao palco e lá se faça em ação: espetáculo. Assim, tal arte se processa no gesto e no movimento do corpo, fazendo-o quase dança com toda sua carga emotiva. Na ação transforma a fala em quase música, pois a fala do teatro é inteiramente ritmo e oscilação sonora; no espaço em que se desenvolve forma quadros constantes pela ação, pelo jogo de luz, pela 'pintura' e escultura do cenário e pela arte da indumentária.

É assim que este sistema semiótico se constitui, congregando características das diversas artes, as quais se concretizam em forma de significantes em movimento de tradução intersemiótica, em agitação transcriativa. Estes elementos se relacionam dinamicamente no conjunto da obra provocando, com efeito, a volumetria do processo de semiose e, por vezes, a performatização dos significantes do texto primeiro, avolumamento da significação.

Se dramaturgia é ação, tem-se que ela é a força motriz de todo o enredo ou intriga, a qual é apresentada pelo personagem (s) e se situa num tempo e num espaço.

“Entende-se que no texto dramático, a ação é a essência do personagem. É através dela que se revela o coração, a mente, a mudança e o crescimento do personagem” (LEAL, 2013, p. 13).

As personagens se situam no drama na primeira pessoa do singular seja um ou mais personagens, todos falam no seu próprio nome. Este traço põe a margem do gênero em questão, a presença de um narrador, pois o foco narrativo se volta para o “eu” que protagoniza a própria história dentro do enredo. “O narrador se eclipsa ou se multiplica em numerosos “eus”. O autor de textos dramáticos sabe bem que, quando se decide a montá-los, sua tarefa se resume em propiciar condições para que vários “eus” exponham sua identidade e lutem por ela (MOISÉS, 1973, p. 270).

Na dramaturgia, além das falas dos personagens, surgem os elementos paralinguísticos conhecidos como didascálias, elementos que consistem em descrever as cenas criadas para peça e faz indicações cênicas destinadas ao leitor/ator. Outro elemento inerente à dramaturgia é a presença do conflito, conjunto de peripécias que fazem a ação prosseguir. Isto se dá porque uma ação desencadeia outra, é um jogo de causa e consequência até que se chegue ao clímax. Aqui se dá a formação dos pontos nodais que vão se desfazendo durante o desenrolar da trama.

Tal característica se assemelha com o texto literário narrativo, pois tudo é tramado dentro da lógica de causas e consequências. Assim como na narrativa, o dramaturgo, para construir o seu enredo, pensa num tema ou ideia. E partindo dessa ideia, pensa em situações que se complicarão de forma conflituosa até que, em um determinado ponto, chega ao seu ápice de tensão e se desenrola. Este processo de construção da estrutura interna do texto teatral pode ser comparado ao texto literário conto, visto que o contista, ao tramar, leva em conta todos esses elementos.

Portanto, a base de construção em que se assentam a dramaturgia e o conto está centrada na premissa de que, para se constituírem, é preciso que se tenha um enredo conflituoso, pois se não há conflito, não há drama, não há problema e por isso, não há motivo que intrigue o leitor, não há o efeito único que o prenda à leitura e ao espetáculo.

Em dramaturgia, a ação é formada por dois eventos completos. Uma ação não é uma, e sim duas coisas: ação é uma coisa que provoca outra coisa e as duas coisas têm de acontecer para completar a unidade actancial, termo derivado de actante: aquele personagem, animal ou coisa que realiza ou recebe o ato (LEAL, 2013, p. 23).

Ação incidente ou evento são terminologias para o movimento ascendente criado em cada cena, em que o que se espera é a mudança de um estado para outro, visto que a ação dramática não é fazer alguma coisa, mas querer alguma coisa (ou ser forçado a assumir a uma responsabilidade) e somente depois fazer algo a respeito. Muitas vezes tal mudança de ação se realiza de forma lenta para que a tensão e a expectativa no leitor/espectador cresçam para que, por fim, no clímax, tudo se desate surpreendendo aos seus leitores/espectadores.

Em contos de Poe, a ação dramática e a força dos personagens são bastante evidenciadas, embora os textos de Poe tenham a forma do conto e não da dramaturgia. No entanto, como a força da tensão e do *pathos* sejam muito evidenciados, seus personagens sejam actantes, o narrador está em primeira pessoa, todas essas características motivam o surgimento de movimentos de transcrições teatrais ou mesmo cinematográficas. O que se pretende aqui demonstrar é como a força da construção do texto poeano, mesmo naquilo que é a segunda história, promove um elevado processo de semiótica que resulta na produção de outros textos, em outras linguagens, pela necessidade de se dar vazão à alta produção de interpretantes, produzindo novos significantes⁷.

Diante da intraduzibilidade do texto poético, observa-se que tudo que foi transladado culminou na reinvenção do enredo. Tal reinvenção pode ser notada, primeiramente, pela configuração do texto dentro do gênero dramático, ajustando-se à inserção das falas, das descrições do ambiente, ou cenas, da indumentária de cada personagem dentro das particularidades do novo sistema.

Outro aspecto relevante que se faz necessário destacar é a quantidade de personagens que compõem o texto teatral. Com a leitura de “O barril de Amontillado”, o leitor se depara com apenas dois personagens, Montresor e Fortunato. Já no texto transcriado, além desses dois personagens, (presentes no texto de Poe) aparecem também a esposa de Fortunato, Lady Fortunato (apenas aludida no texto de Poe) e um personagem = ser que traduz em libras - surgido da força semiótica da 2ª história do texto poeano.

⁷ Como já elucidado, O Barril de Amontillado é um dos textos de que se fez uma transcrição. Aqui não se pretende descrever o processo pelo qual se construiu o texto de dramaturgia, mas analisar o resultado, o texto dramático, naquilo que ele trouxe do texto base, e a forma como este recorte se expressou.

Os personagens coincidentes nos dois textos cumprem seus papéis, num e noutro, sem muitas diferenças. Tem-se na figura de Montessor, personagem central, o condutor das cenas, cumprindo o papel do narrador do texto base. Aqui, é o criador das cenas, da história; lá o condutor da trama. No caso de Fortunato, no texto base ele é o antagonista que vivifica um passado que precisa ser vingado. Aqui, faz o mesmo papel, o de vivificar o passado, transformando-o em algo tolo.

No entanto, a marca forte e interessante da transcrição e da força do processo de semiose exercido pela segunda história, exalada do texto de Poe está centrada nos dois personagens adicionados que representam, pelas cenas e pelas ações, as duas questões maiores: a vingança, expressa na primeira história, e a metalinguagem, surgida da conotação, da segunda história.

Lady Fortunato, apenas aludida em uma fala final de Fortunato, no texto de Poe: “Não estarão nos esperando no palácio, Lady Fortunato e os outros?” é apenas uma alusão sobre alguém. Ela não tem fala, não tem diálogo, não tem ação. Ela apenas é a tentativa de salvação aludida por Fortunato, mas que não se concretiza. Transcrita, a personagem ganha corpo e ação. Não tem fala, mas é um ser que se move, que se enquadra, na primeira cena, na moldura de um espelho: avisando da inversão da personagem, como cópia invertida. (no texto de Poe (2014) ela seria uma possível salvação). Transcrita, performatiza a própria vingança, (ideia do texto de Poe) pois é ela que, com um gesto, crava uma faca em Fortunato na última cena. Aquela (ela e os outros) que estando lá fora livraria Fortunato do emparedamento (o amigo, motivo da vingança e o leitor cego); paradoxalmente, como avisa pela cena do emparedamento no espelho, ela transcreve-se na imagem da Morte. Não há emparedamento, assassinato; há gesto de Morte. Lady Fortunato, de personagem apenas aludida, fora do espaço do texto, no texto transcrito passa a ser performatização da morte daquele que não sabe ler. A vingança/assassinato que empareda o leitor em meio a escombros de ossos de todos os demais textos, avulta-se como Morte: social e afetiva.

A tradução em libras - uma língua que faz do signo o gesto e do gesto o signo em ação concomitante - é cena viva da metalinguagem, pois performatiza o movimento de retroversão da língua sobre a própria língua. A função metalinguística aparece no conto poeano sugerida na segunda história por metáforas. Entretanto, são metáforas tão vivas que criam, no imaginário, a ilusão da metalinguagem como personagem, provocando, no texto transcrito para a dramaturgia, o surgimento da

função metalinguística na forma de um personagem. Assim, os dois personagens elevam o peso do *phatos* tão importante no texto dramático. Do particular, do individual, (assassinato, vingança) alcança-se o universal, a Morte; da metalinguagem (o uso da linguagem sobre a linguagem), avulta-se no universal, fazendo-se língua viva.

Mais interessante se torna observar que no texto (enunciado) da dramaturgia, o personagem leva o nome de “Espírito de Fortunato”. Embora pelas didascálias não se permita observar que no desenrolar das cenas no palco, o ato da enunciação propocionará que se veja ali o espírito de Fortunato, o fato de isto estar enunciado no texto permite inferir que o mau leitor, (Fortunato) solto das amarras humanas, é capaz de transcender e alcançar o texto por inteiro. No entanto, o que fica, como personagem em cena, é apenas um ser que, embora participe de todas as cenas, traduz. É um tradutor que traduz o texto transcrito, portanto, traduz a tradução, nova forma de metalinguagem.

Staiger (1975) afirma que

Aqui conseguimos compreender porque as duas modalidades do estilo de tensão – o patético e o problemático – unem-se tão facilmente. Um como o outro, conduzem a ação para adiante (STAIGER, 1975, p. 189).

Conto e dramaturgia se unem no *phatos*, que promove a tensão, que busca um efeito único e busca-se tanto no palco quanto no texto, a unidade de ação, espaço, tempo e personagens para se alcançar de forma arrebatadora o clímax.

O conto “Barril de Amontillado” de Poe, por sua estrutura, por sua organização e, acima de tudo, por sua magistral construção estética, promove um exacerbado processo de semiose que, produzindo uma enorme carga de interpretantes, explode noutra forma de significação, transcriando em outro sistema semiótico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base em todo este percurso investigativo, observou-se que a partir dos estudos teóricos advindos da semiótica, ciência que contribui para a compreensão dos signos, dos sistemas significantes, enfim, tudo que é construído para significar, foi possível entender como se dá o processo de construção do sistema significante

manipulável (texto estético) e como tal construção, especificamente o conto, possibilita a recriação de seu enredo para diferentes sistemas semióticos.

A partir da revisão bibliográfica, compreendeu-se que os signos que se consubstanciam no texto estético, são altamente manipuláveis, criados para dissimular uma realidade que o leitor a partir do texto pode construir, pois como bem se sabe, na linguagem literária, os signos são desprovidos de referência, pois o signo não é o objeto, ele está apenas no lugar deste objeto em certa medida e aspecto; sua função, na linguagem do texto estético, é apenas sugestiva e desviante. Ademais, a utilização dos diversos recursos de linguagem, tais como a metáfora, a ambiguidade entre outros, elementos promotores da densidade e opacidade, rechaça qualquer clareza relativa à sua significação. Tal característica garante aos signos uma suplementação, conforme defende Derrida (1999), uma volumetria dos sentidos que é a responsável pela promoção do processo de semiose em larga escala.

Enquanto texto estético, o conto narrativo possui particularidades constitutivas inerentes ao próprio gênero. Originado da oralidade, sua forma de construção diverge das demais narrativas, pois conforme as reflexões teóricas advindas dos estudiosos do gênero em voga, não há como se definir o conto e dizer que ele se configura desta ou daquela forma, entretanto, a literatura elucidou que esta forma breve textual possui traços específicos e Poe soube decifrar com precisão estas particularidades.

Como se pode notar, a construção do conto é baseada na extensão e unidade de efeito único ou impressão total. Mas tal efeito se deve à forma com que as categorias da narrativa são arranjadas no eixo sintagmático da narrativa. De acordo com os teóricos, o efeito único e a unidade de impressão total é resultado da condensação dos elementos essenciais da narrativa, tais como personagens, tempo, espaço, narrador, etc. Este princípio de construção pautado na extensão, trabalhado em prol de um efeito, se dá em função do despojamento daquilo que é desnecessário ao texto, isto é, de descrições e digressões, intensificando as ações de modo que ação e narração se fundem, criando um estado de tensão durante a leitura. Tal artifício faz da leitura uma fonte de prazer e curiosidade, retirando qualquer possibilidade de o leitor não se sentir atraído pelo que está sendo lido.

Constatou-se que esse aglomeramento de signos presentes na malha narrativa, desta forma breve que é o conto, se acumula até o clímax, acelerando o processo de semiose, reverberando na construção de sentidos, de forma a possibilitar

aquilo que Cortázar defende, a abertura para uma realidade mais ampla, levando o leitor a percorrer por caminhos que lhe desvie da leitura superficial, tagarela e acrítica.

Com a leitura de “O barril de Amontillado”, percebeu-se que Poe não é só um contista, mais do que isto, é um poeta, teórico e um crítico consciente da linguagem, pois num conto que aparentemente mostra ser ingênuo, por abordar a história de uma vingança premeditada de forma cruel e brutal, o leitor se depara com uma obra provida de possibilidades de leitura. Tudo isto devido a sua brevidade, intensidade e tensão, que são características de sua construção.

Providas de dubiedades, desvios e sugestões, Poe (2014) faz desta escritura breve um espaço de reflexão, de deleite e fruição, pois percebeu-se que, dentre os diversos rumos que a leitura de uma obra desta qualidade pode tomar, o olhar que foi lançado sobre o texto reverberou em uma leitura metalinguística do conto, onde foi possível perceber a história de uma vingança voltada não apenas para o personagem Fortunato, mas para o leitor tagarela, que se contenta com a leitura superficial, deixando-se prender nas teias do terror; que se recusa a compreender que tal artifício temático funciona apenas como subterfúgio estratégico para arquitetar a camada mais superficial da narrativa, deixando o leitor desatento contentar-se com a leitura do prazer. Contentar-se com a morte do texto.

Constatou-se também que “O barril de amontillado” é uma forma narrativa que organiza sua produtividade semiótica a partir de sua própria estrutura que, ao promover a brevidade, a densidade; ao buscar o clímax sem digressões; ao condensar a organização das categorias que a compõem, em favor de um efeito único, produz tensão, phatos.

Essa tensão funcionou como elemento motriz de transcrição, tradução criativa, principalmente, para o gênero dramático, o qual é centrado na ação, no conflito, no problema e no phatos. A presença de tais elementos estabelece uma semelhança ou proximidade com o texto motivador e por isso se fez a transcrição.

De conto à peça teatral bilíngue “The barrel of amontillado”, é resultado de um movimento entre sistemas de códigos diferentes que se processou a partir de um processo infinito e acelerado de semiose, de modo que a produção de novos interpretantes possibilitou uma nova roupagem ao enredo do conto de Poe, em que a camada mais profunda deste conto, a história 2, deixou de ser enunciação enunciada para se fazer enunciação viva no palco

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. **O Filme Dentro do Filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado. **Os melhores contos de Machado de Assis**. 3. ed. São Paulo: Global, 1986.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 5. ed. Santa Catarina: Avenida, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; 7. ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Da tradução como criação e como crítica**, Petrópolis: Vozes, 1956.

_____. In: TÁPIA, Marcelo.; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). CAMPOS – **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARONTINI, E.; PERAYA, D. **O projeto semiótico: elementos de semiótica geral**. São Paulo: Cultrix, 1979.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2.ed. Trad. de Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- ECO, Umberto. **Tratado de Semiótica Geral**. São Paulo, 4.Ed. Perspectiva, 2012.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro:LTC,1989.
- GENNETTE, Gerard. **Nouveau discours du recit**. Paris: Seuil, 1983.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2001.
- _____. São Paulo: Pensamento; Cultrix, 2003.
- KIEFER, Charles. **A poética do Conto**. Porto Alegre: Nova prova, 2004.
- KRISTEVA, J. **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70,1969
- _____. **Introdução à semanálise**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEAL, Romain Roland Pires. **Dramaturgia 3: conceitos**. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2015.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra, Almedina, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. **Teses sobre o conto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- POE, Edgar Allan. **A filosofia da Composição**. In: O corvo de Edgar Allan Poe. São Paulo: Expressão, 1986.
- _____. **Todos os contos**. Lisboa: Temas e debates; Círculo de leitores, 2014.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando.** Estudo Crítico. In Edgar Allan Poe. Contos. São Paulo: Cultrix, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral.** 26. ed. São Paulo: Pensamento; Cultrix, 1990.

SILVA, Vera Maria Tiezmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Telles.** Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SPITZER, Leo. A reinterpretation of "The fall of the house of Usher". **Comparative Literature**, Autumn, v. 4, n.4, p. 351-363, 1952. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1768751?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em 10 nov. 2019.

TELLES, Lygia. F. **Venha ver o pôr do sol e outros contos.** São Paulo: Ática, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, n. 98).

TODOROV, Tzevetan. **As estruturas da narrativa.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

VALENTE, André. **A linguagem nossa de cada dia.** Petrópolis: Vozes, 1997.

ZILBERBERG, Claude. **Eléments de grammaire tensive.** Limoges: Pulim, 2015.

ANEXO**Dramaturgia bilíngue**

The barrel of amontillado – O barril de amontillado by Edgar Allan Poe

SCRIPT**Scene I**

Interprete de libras: (Entra gritando)

Lady Fortunato: (Entra no quarto cantando atrás de uma moldura de espelho)

Cenário/setting/ scenery: Montessor em um quarto um pouco escuro tomando um vinho, fumando um charuto e recordando o seu passado.

Nesta cena, a personagem, olhando um álbum de fotografias encontrará uma foto em que Fortunato estará. Depois disso, ele conta a historia dele e de Fortunato na infância, seu sentimento por ele, sua promessa de vingança e quem Fortunato se tornou na vida adulta.

Montessor: (Com uma música de fundo): Ah, Fortunato. Desde a nossa infância gostava de me fazer sentir o mais idiotas dos homens. How long Time eu tive que conter a minha raiva e meu desejo de imolação! Ah, Fortunato, how many risos tive que simular, para acreditar que erámos bons amigos! Quando na verdade, o idiota era você. Rich, charming, respected, happily married with a pretty woman... tudo que um homem precisa para ser feliz. Além disso, você se orgulhava de ser o conhecedor de vinhos de toda região. Aliás, poucos Homens naquela sociedade tinham tal dom. However, eu entendia de vinhos de reserva Italiana, tinha hábito de comprá-los em grandes quantidades.

Fortunato, my friend, pena que esse meu hábito foi uma das causas de sua perdição. At this moment, eu faço questão de contar a você, exactly (ser enfático) como tudo aconteceu naquela noite carnavalesca, in Baltimore. (desliga o abajur e acende um candelabros)

Interprete de Libras: (traduzindo as falas)

Props/adereços: taça de vinho, charuto e bengala.

Scene II**Interprete de Libras (Traduzindo as falas)**

Fortunato: (um pouco bêbado) Hello my dear Montessor! How are you?

Montessor: Overjoyed!

Fortunato: I'm so happy to see you here!

Montessor: I'm happy to see you too because eu tive um pequeno problema.

Fortunato: Can I help you?

Montessor: My dear Fortunato, I'm sorry I have been very stupid!

Fortunato: Really? KKK

Montessor: Because o homem que me vendeu um vinho, disse que ele era de uma safra raríssima de vinho de amontillado.

Fortunato: What?

Montessor: I believed him and I bought it from this man. But now, I am not so sure que o vinho seja realmente amontillado.

Fortunato: "What! A barrel of Amontillado at this time of year!? um barril inteiro? Impossible! I can't believe!

Montessor: "Yes, I was very stupid! Paguei na bebida o preço que me pediu sem questionar a qualidade do vinho. I was very stupid! But a couldn't find you, tive medo que ele vendesse o barril para outra pessoa, então eu o comprei.

Fortunato: I don't believe! A barrel of Amontillado! Where is it?

Montessor: I know! Lucesi! certamente ele saberá me dizer se o vinho é realmente amontillado.

Fortunato: (kkkkkkkk) Lucesi! Are you sure? Ele não sabe distinguir pedra de pão quanto mais amontillado!

Montessor: But some people say that he is as good judge as you are.

Fortunato: Don't worry! Take me to it, I'll taste the Amontillado for you.

Montessor: But my friend, it is too late and the wine is in my home. Lá as paredes são frias e úmidas, besides, is a dark place!

Fortunato: I don't mind! Let's go?

(Fortunato pega no braço de Montessor e sai de cena.)

Scene III

Interprete de libras: (Traduzindo as falas)

Setting: Montessor's Palace. (Casa do Montessor) Já na parte subterrânea da casa. Parte escura, úmida e cheia de salitre, ossos mortais e com escadas. Ambas as personagens segurando velas, ou candelabros.

Fortunato: (Entra no lugar escuro olhando assustadamente para o local)
Where are we? I thought you said the barrel of wine was in your wine cellar.

Montessor: It is. The wine cellar is just beyond these tombs onde os restos mortais de minha família estão enterrados.

Fortunato: Tombs? (Começa tossir): cof, cof,cof, cof...

Montessor: My poor friend, how long have you had that cough?

Fortunato: Don't worry, it's nothing!

Montessor: Let's go back? Your health is important. You are rich, respected, admired, and loved. You have a pretty woman...iremos voltar antes que você piore.

Fortunato: No way!!! This cough is nothing. It will not kill me. I won't die from a simple cough!

Montessor: That's true! but you must be careful... How about some wine?

Fortunato: Yes, why not? I drink to the burried that repose around us.(
Montessor dá a Fortunato uma garrafa de vinho em seguida, ele pede mais).

Montessor: And I to your long life. Kkkkkk

Fortunato: Where can get more? More, more!

Montessor: Here we are. Look the Amontillado there! Go on! (Montessor segue fortunato, and agarra seus braços colocando-lhes uma algema, a qual estava já encravada nas correntes pregadas na parede.

Fortunato: (Fortunato tenta revidar rindo e faz uma pergunta) What does it mean? "Where is the Amontillado?"

Montessor: Ah, yes, the barrel of Amontillado? kkkkk (Neste momento, Montessor retira uma colher de cimento do bolso e começa emparedar Fortunato vagorosamente. Enquanto Fortunato continua rindo como se fosse tudo uma brincadeira. Logo, ambos ficam em silencio, enquanto Montessor finaliza a sua tarefa. Depois disso Fortunato se dá conta do que está acontecendo.

Fortunato: Montessor, take me out of here! (Gritando)

Montessor: Montessor, take me out of here! O imita e grita também. kkkkkk

Fortunato: (kkkk)"Well, you have played a good joke on me, indeed. Nós iremos rir muito de tudo isso. laugh about it soon over a glass of that Amontillado. Kkkkk Mas não está ficando tarde? My wife and my friends will be waiting for me. Let's go!?"

Montressor: I'm sorry, you can't get out from here anymore.

Fortunato: What is going on? Montressor I have to back home! Pleaseeeeeee! For the love of god, Montressor!

(Fortunato aparenta ter consciência agora do que está acontecendo e começa a gemer, chorar e mexer com força as correntes as quais lhe acorrenta. Depois de um longo silêncio ele se movimenta. Escuta-se apenas o barulho de correntes e o tilintar dos guizos. Depois disso, morre.

Montressor: Fortunato!!!! Fortunatooo! Fortunato? Are you alive ? Sugestão de uma música de cunho fúnebre de fundo) (o antagonista em um movimento mostra-se um pouco arrependido).

Montressor: (Coloca os ouvidos na parede se certificar de que realmente Fortunato esteja morto) pensa um pouco e depois olha para um brasão pendurado na parede e dizendo: Rest in Peace! No one insults me with impunity.

(uma imagem de um brasão com um pé gigante massacrando uma serpente)

Scene IV

Intérprete de libras: (Traduzindo as falas)

(Volta a fala para Montressor, falando em Português, com o álbum ainda aberto e diz:

Fortunato: - Durante meio século nenhum mortal o perturbou.

(Lady Fortunato faz menção em matá-lo com a faca.)

Fecha o álbum e as luzes são apagadas.