



UMA LEITURA SEMIÓTICA DO ESPAÇO:
O barril de Amontillado

A SEMIOTICS READING OF SPACE:
The cask of Amontillado

Oziris Borges Filho
UFTM - Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Resumo: Neste trabalho, analisa-se o conto de Edgar Allan Poe, *O barril de Amontillado*, do ponto de vista da categoria do espaço. Para tanto, tomamos como suporte teórico a semiótica greimasiana. Nesse sentido, são dois os aspectos que se enfocam: a espacialização e a programação espacial.

Palavras-chave: espaço; semiótica; espacialização; programação espacial.

Abstract: This paper analyzes the short story of Edgar Allan Poe, *The cask of Amontillado*, from the point of view of the space category. The theoretical support is based on Greimas' theory of semiotics. There are two aspects that are focused on: the spatialisation and spatial programming.

Keywords: space; semiotics; spatialisation; spatial programming.

1. Introdução

Neste trabalho, pretende-se analisar o conto do escritor norte-americano Edgar Allan Poe intitulado *O barril de Amontillado*. A escolha deste conto se deve ao fato de o escritor ser um dos grandes contistas da literatura universal. Outro motivo é que Poe completa, neste ano de 2009, duzentos anos de nascimento, fato que será prestigiado no mundo todo através de congressos, seminários e cursos a respeito de sua vida e obra. Escolhemos a perspectiva do espaço, pois entre as categorias da narrativa esta, parece-nos, precisa ser ainda muito explorada pelos estudos literários em geral. Nesta análise, utilizaremos como base teórica a semiótica greimasiana. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 176-77), a espacialização é um procedimento da discursivização e tem três aspectos: a) a localização espacial, b) a programação espacial c) o espaço cognitivo. Analisaremos o texto literário de Poe a partir dos dois primeiros aspectos. Usaremos a edição do conto publicada pela Editora Globo, que se encontra referenciada na bibliografia.

2. A segmentação do texto

Nos anos 1940-50, na França, houve uma metodologia de análise textual bastante difundida, que se chamava “explicação de textos”. No Brasil, foi divulgada principalmente

pelo *Manual de explicação de textos* (19[?]), dedicado a Antonio Candido e prefaciado por José Aderaldo Castello. Uma das propostas dessa metodologia era a segmentação do texto para melhor analisá-lo.

Não se deve confundir-la com divisões externas do texto, que se notam visualmente, tais como estrofes, na poesia, ou parágrafos, na prosa. Os seguimentos são provenientes de modulações diversas que o tema adquire, à medida que se desenvolve num texto. (CARRETER e LARA, 19[?], p. 34)

Com a segmentação, mais apropriada se torna a análise em profundidade do texto e, conseqüentemente, a percepção dos sentidos que ele propõe. A segmentação do texto também é uma proposta da semiótica, exemplificada por Greimas na análise do conto de Maupassant *Dois amigos*, que se encontra no livro *MAUPASSANT – A semiótica do texto: exercícios práticos* (1993). Nesse livro, Greimas segmenta o conto em doze seqüências, analisando cada uma delas.

Sem para tanto reconhecer o caráter universal e sobretudo hierarquicamente dominante da segmentação espaço-temporal – veremos, no decorrer desta análise, que as disjunções lógicas prevalecem às vezes sobre aquela – parece conveniente, para a clareza do procedimento, aplicá-la, em primeira instância, ao texto em análise. (GREIMAS, 1993, p. 19)

Em nosso caso específico, parece-nos que uma segmentação espacial do conto em foco se aplica naturalmente: há dois segmentos ou seqüências bem marcadas no texto. Na primeira, predomina a coordenada espacial da horizontalidade, que se articula no par **aqui x lá**. Tal seqüência narrativa começa no início do conto e vai até o momento em que os dois atores, Fortunato e Montresor, se encontram na entrada da cave do palacete deste último.

A segunda seqüência começa quando os atores entram na cave, descendo por **uma grande escada em caracol**, e vai até o desfecho da narrativa.

Retirei das arandelas dois archotes e, dando um a Fortunato, conduzi-o através de diversos compartimentos até à entrada das caves. Desci uma grande escada de caracol e pedi-lhe que se acautelasse enquanto me seguia. (POE, 1985, p. 87)

As figuras **desci** e **escada** instauram o eixo da verticalidade que comporta os traços sêmicos /alto/ vs /baixo/. A partir desse momento, a narrativa desloca-se do /alto/ para o /baixo/.

Fica claro, portanto, que a programação espacial do conto se constrói em torno dos dois eixos espaciais: horizontalidade x verticalidade. O programa espacial segue da horizontalidade (aqui-lá) para a verticalidade (alto-baixo). Isso posto, analisemos essas seqüências narrativas, observando mais minuciosamente cada uma delas e as estratégias espaciais utilizadas na sua construção.

3. A primeira seqüência: eixo horizontal

3.1 A localização espacial

De acordo com Greimas e Courtés (2008),

A localização espacial, um dos procedimentos da espacialização (no sentido geral desse termo), pode ser definida como a construção, com o auxílio da debreagem espacial e de um certo número de categorias semânticas, de um sistema de referências que permite situar espacialmente, uns com relação a outros, os diferentes programas narrativos do discurso. (p. 295)

Levando essa citação em conta, podemos afirmar que o conto se inicia por uma debreagem enunciativa, projetando um eu-aqui-agora. Com a debreagem actancial instala-se um narrador em primeira pessoa no enunciado que narra sua própria história. Tal projeção, como se sabe, causa um efeito de proximidade e de subjetividade na enunciação. Assim, tudo o que sabemos é filtrado por esse eu-narrador, ator do discurso que receberá o antropônimo de Montresor, permitindo uma ancoragem histórica e um efeito de realidade. Esse ator inicia seu texto pela exposição de uma teoria da vingança que, segundo ele, tem dois pontos básicos: 1º) o vingador deve vingar-se e permanecer impune; 2º) o vingador deve ser reconhecido pela vítima.

Apenas com a realização desses dois pontos é que se pode ter uma vingança, segundo Montresor. E ele estava decidido a isso. Já nesse primeiro parágrafo, portanto, temos a explicitação dos dois principais papéis temáticos vinculados aos dois atores em torno dos quais gira a diegese. Montresor assume o papel de vingador, enquanto Fortunato assume o de vítima.

Em relação à debreagem temporal, há uma diferença entre a simulação da enunciação enunciada e o enunciado enunciado. A esse respeito, vejamos o parágrafo final do texto.

Forcei a última pedra no buraco, e fixei-a com a argamassa. De encontro a esta nova parede tornei a colocar a velha muralha de ossos. Durante meio século nenhum mortal os perturbou. (POE, 1985, p.91)

Pela última frase do excerto acima, percebe-se que o enunciado produzido pela enunciação enunciada ocorreu há, pelo menos, cinquenta anos.

Tempos diferentes não significam necessariamente espaços diferentes. Portanto, cabe perguntar se o espaço da enunciação enunciada é o mesmo que o do enunciado enunciado. Nesse conto, o espaço da enunciação enunciada não é mostrado por nenhum índice explícito dentro do texto, no entanto, se tivermos como base de raciocínio o espaço principal da diegese, que é uma cave no palácio de Montresor, podemos inferir que dificilmente os dois espaços são coincidentes. Portanto, é mais lógico pensarmos que o espaço de onde o narrador narra é diferente do espaço onde acontecem os fatos narrados.

Cumpramos ainda lembrar que tanto o espaço do aqui do narrador quanto o espaço do lá do enunciado são enunciativos, pois

Na debreagem espacial enunciativa, é preciso levar em conta que todo espaço ordenado em função do *aqui* é um espaço enunciativo. Assim, o *lá* que se contrapõe ao *aqui* é enunciativo. (FIORIN, 1996, p. 44)

Além dessa debreagem enunciativa, também ocorre a debreagem interna ou de segundo grau quando Montresor estabelece diálogo com Fortunato. Essas debreagens, que ocupam um espaço textual relativamente extenso, provocam também um efeito de realidade e imprimem certa dinamicidade à história.

Foquemos agora nossa atenção no enunciado enunciado. O primeiro ponto espacial interessante a notar é o encontro entre os atores Montresor e Fortunato.

Foi ao escurecer, numa tarde de grande loucura da quadra carnavalesca, que encontrei o meu amigo. Acolheu-me com excessivo calor, pois bebera demais. Trajava de bufão; um fato justo e parcialmente às tiras, levando na cabeça um barrete cônico com guizos. Fiquei tão contente de o ver que julguei que nunca mais parava de lhe apertar a mão. (POE, 1985, p. 85)

Através da debreagem temporal, instauram-se dois marcadores interessantes. As figuras **escurecer, numa tarde e quadra carnavalesca** marcam o tempo inicial da narrativa. Note-se como a última figura temporal antecipa de certo modo o que irá acontecer durante a diegese. O carnaval, como se sabe desde Bakhtin, é um momento em que os papéis se invertem. Essa inversão se assenta no jogo entre o ser e o parecer. No plano da manifestação, Montresor se mostra amigo e sua alegria **parece** ser causada pelo encontro com o **amigo** Fortunato. No entanto, no plano da imanência, Montresor está feliz pela oportunidade de vingança que se apresenta naquele instante.

Nesse momento, Montresor como destinador do contrato fiduciário consegue, através de seu fazer persuasivo, a adesão do destinatário Fortunato. Este, através de seu fazer interpretativo não consegue perceber a manipulação de que é objeto. Assim, ele não só deseja ir até a casa de Montresor como também se mostra ansioso por isso.

Nessa manipulação operada pelo ator Montresor entram tanto a sedução, a provocação quanto a tentação. A primeira se faz presente quando Montresor manifesta reconhecimento pela habilidade de Fortunato em reconhecer bons vinhos. É o que podemos perceber na seguinte passagem:

- Meu caro Fortunato - disse eu -, ainda bem que o encontro. Você tem hoje uma aparência notável! Saiba que recebi um barril de um vinho que passa por ser amontillado; mas tenho cá as minhas dúvidas.

- O quê? - disse ele - Amontillado? Um barril? Impossível! E em pleno Carnaval!

- Tenho as minhas dúvidas - respondi -, e estupidamente paguei o verdadeiro preço do amontillado sem ter consultado o meu amigo. Não o consegui encontrar e tinha receio de perder o negócio! (POE, 1985, p. 86)

Montresor deixa explícito que possuía dúvidas sobre a verdadeira origem do vinho e reconhece que elas poderiam ser sanadas pelo **amigo** Fortunato. Ao falar sobre a superioridade de Fortunato, Montresor começa a manipulação pela sedução.

Paralelamente à sedução está presente a tentação, ou seja, ao convidar Fortunato a experimentar o vinho e provar sua autenticidade, Montresor sinaliza a possibilidade de o outro não só experimentá-lo, mas, quem sabe, até ganhar um pouco mais para levar consigo. Essa tentação fica evidente pela fala repetida várias vezes (anáfora) por Fortunato: “Amontillado!”

Em seguida, vem a provocação. Esse tipo de manipulação acontece quando o ator Montresor compara o saber de Fortunato sobre vinhos ao de Luchesi.

- Como vejo que está ocupado, vou procurar Luchesi. Se existe alguém com espírito crítico, é ele. Ele me dirá.

- Luchesi não distingue amontillado de xerez.

- No entanto, há muito idiota que acha que o seu gosto desafia o do meu amigo. (POE, 1985, p. 86)

Mesmo se colocando ao lado de Fortunato, Montresor insinua que seu conhecimento seria tão grande quanto o de Luchesi. Como se vê, Montresor se mostra como um profundo conhecedor da alma humana, em particular, a de Fortunato. Sua performance dá provas cabais dessa habilidade.

Também no primeiro excerto citado acima, aparece o verbo **encontrar**, naturalmente pressupondo o lugar do encontro dos atores. Apesar de esse espaço não ser figurativizado de maneira abundante pelo narrador, podemos, por catálise, inferir alguns aspectos interessantes.

Greimas e Courtés (2008) afirmam que

O alhures e o aqui discursivos, considerados posições espaciais zero, são, então, pontos de partida para a instalação da categoria topológica tridimensional que depreende os eixos da horizontalidade, da verticalidade e da prospectividade (adiante/atrás). Isso constitui um modelo muito (talvez demasiado) simples da localização espacial dos programas narrativos e de seus actantes transformados em atores, em razão de investimentos semânticos particulares. (p.295)

Com efeito, esse primeiro encontro dos atores instaura um aqui e um alhures que se posicionam no eixo da horizontalidade. Dessa forma, os atores se encontram num aqui e falam de um lá que é onde se encontra, no fazer interpretativo de Fortunato, o vinho Amontillado. Esse lá não está figurativizado ainda. O eixo da prospectividade (adiante/atrás ou perto/longe) também reforça a coordenada da horizontalidade. Assim, os atores se encontram num aqui/perto e falam do lá/adiante/longe. Esse grau zero espacial ainda é marcado pelas coordenadas da amplitude (vasto/restrito) e da interioridade (interior/exterior). Como diz o narrador, o encontro se deu numa tarde de carnaval. É natural inferirmos então que o encontro se tenha passado num local externo e não na interioridade de alguma construção. Se o lugar do encontro é a exterioridade, significa igualmente que o local é vasto e não restrito, isto é, não é cercado, circunscrito. Conseqüentemente, do ponto de vista do espaço, esse primeiro encontro é marcado pelos semas: /aqui/, /perto/, /externo/ e /vasto/.

Após a manipulação efetuada por Montresor temos um deslocamento desse primeiro espaço para um segundo.

- Venha, vamos lá.

- Aonde?

- À sua cave.

- Não, meu amigo, não exigiria tanto da sua bondade. Vejo que tem compromissos. Luchesi... (POE, 1985, p.86)

Nesse momento, através de uma debreagem interna ou de segundo grau, o lá pressuposto anteriormente é figurativizado através do lexema **cave**. Esse espaço citado instala

a categoria topológica da verticalidade que se divide nos pares alto/baixo. Como muito bem explicita o *Dicionário Houaiss*, cave designa um “lugar subterrâneo onde se conservam provisões e vinho”. Portanto, a partir do eixo da verticalidade podemos afirmar que o lugar de encontro se situa no alto, enquanto o espaço de destino se situa no baixo. Em seguida, vem outra parte do diálogo que caracteriza o espaço da cave.

- Não tenho compromisso nenhum, vamos.

- Não, meu amigo. Não será o compromisso, mas aquele frio terrível que bem sei que o aflige. A cave é insuportavelmente úmida. Está coberta de salitre.

- Mesmo assim, vamos lá. O frio não é nada. Amontillado! Você foi ludibriado. E quanto a Luchesi, não distingue Xerez de Amontillado. (POE, 1985, p. 86)

Do ponto de vista da figurativização do espaço, aparecem três figuras que desenharam a cave nesse primeiro momento: **frio**, **úmida** e **salitre**. Esse percurso figurativo salienta o tema da **frialidade** que impregna a cave. É interessante notar ainda que a percepção da cave iniciada por aquelas três figuras situa-se no plano de dois gradientes sensoriais¹: o tato e a visão (reconhecimento do salitre).

Finalmente, após esse diálogo, ocorre o deslocamento em direção à cave.

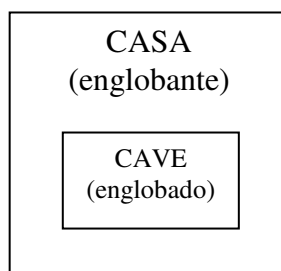
Assim falando, Fortunato pegou-me pelo braço. Depois de pôr uma máscara de seda preta e de envergar um roquelaire cingido ao corpo, tive que suportar-lhe a pressa que levava a caminho do meu palacete.

Não havia criados em casa; tinham desaparecido todos para festejar aquela quadra. Eu tinha-lhes dito que não voltaria senão de manhã e dera-lhes ordens explícitas para se não afastarem de casa. Ordens essas que foram o suficiente, disso estava eu certo, para assegurar o rápido desaparecimento de todos eles, mal voltara as costas. (POE, 1985, p.86)

A idéia de movimento/deslocamento está presente nas figuras **pressa**, **levava**, **caminho** e **palacete** que aparece no excerto acima e marcam o fazer dos dois sujeitos, isto é, passam de um espaço a outro. Podemos inclusive falar aqui de sujeito dual (cf. Greimas, 1993, p. 87). Nesse trecho, além da figura **palacete**, já apontada e que marca o terceiro espaço da narrativa, há também a figura **casa**. Outra característica importante a destacar dessa espacialidade é o fato de a casa estar vazia de pessoas. Essa caracterização é bastante importante e homologa o fazer premeditado do narrador, isto é, na execução de um ato de vingança é aconselhável que não haja testemunhas, pois uma das regras da vingança é não ser punido em decorrência do fazer vingativo. Na parte final do trecho, fica evidente o intuito de Montresor bem como a manipulação em relação aos seus criados, que se tornariam seu álibi, se necessário.

¹ Por gradientes sensoriais, referimo-nos aos cinco sentidos do aparelho perceptual humano: visão, audição, tato, paladar e olfato. Chamamos de gradiente, pois existe uma relação de gradação entre eles e o espaço percebido. (Cf. BORGES FILHO, 2007) Essa gradação se refere ao distanciamento entre sentido e espaço percebido. Assim, a visão é o gradiente em que a distância entre sujeito e espaço percebido é maior. O paladar representa o outro extremo.

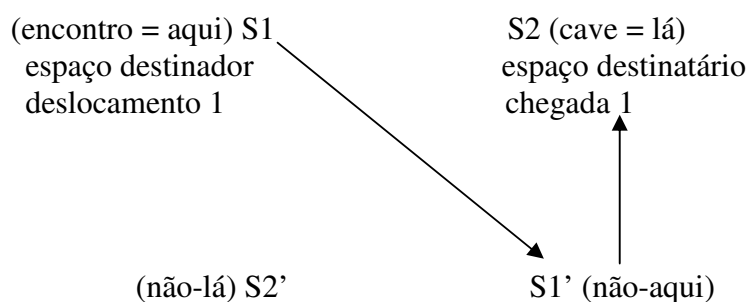
Note-se também a relação dimensional que se estabelece entre o espaço da casa e o espaço da cave. O objetivo final dos atores é chegar à cave (programa de base), no entanto, antes, devem percorrer o caminho até a casa e ainda passar pelos outros cômodos (programa de uso). Entre esses dois lugares há uma determinação espacial que se traduz pelos semas englobante/englobado. A cave é um espaço englobado, pois é um dos lugares pertencentes à casa, que é o espaço englobante. Ao chegar à casa, os atores passam por **diversos cômodos** até encontrarem a entrada da cave, ou seja, há um deslocamento disjuntivo, passando do englobante para o englobado. Gráficamente, poderíamos fazer a seguinte representação:



Ainda sobre essa primeira seqüência narrativa, é interessante retomar uma observação que fazem Greimas e Courtés (2008, p. 295)

Não é impossível propor uma representação diferente da espaço-temporalização dos programas narrativos, introduzindo o conceito de movimento que, paralelamente à organização locativa das coordenadas do espaço e do tempo, utilizaria a direcionalidade dos movimentos. A categoria destinador/destinatário, que somente é explorada para a determinação de um tipo de actante, poderia assim servir para designar os espaços e os tempos de destinação, sendo o fazer identificado, no nível figurativo, como o “devir” dos seres e das coisas, ainda é apenas uma possibilidade de análise: raras são as pesquisas realizadas nessa perspectiva.

Seguindo a sugestão dos semioticistas, parece-nos que podemos afirmar que o movimento criado pelo fazer dos atores Montresor e Fortunato é um deslocamento disjuntivo no eixo da horizontalidade e da prospectividade que tem início no **espaço destinador** do encontro e como direção o **espaço destinatário** da cave. Esse primeiro deslocamento, como demonstraremos na análise da segunda seqüência narrativa, está diretamente relacionado com o devir dos dois seres em foco. Gráficamente, temos o seguinte percurso espacial dos atores:



Outro ponto interessante em relação a esses dois parágrafos é que no primeiro o narrador afirma que tomaram a direção do palácio. No segundo, os atores já se encontram na

casa, ou seja, não há uma descrição do caminho seguido pelos atores, não há nenhuma informação sobre o espaço percorrido. Assim, do ponto de vista espacial, há um salto entre o primeiro e o segundo parágrafos. A esse respeito, observemos o que diz Certeau (2003) a respeito de uma **retórica ambulatória**. Baseando-se em estudiosos como Ostrowetsky (1979) e Augoyard, Certeau afirma que as figuras de retórica servem também para descrever nossa vivência do espaço.

A esse respeito, Sylvia Ostrowetsky (1979) afirma:

Pourquoi ce retour au style? Or ce n'est pas d'une rhétorique de la langue dont il s'agit ici mais d'une *rhétorique du lieu*. (...) On veut dire, pour parler clair, que si le locuteur dit 'le coeur' de la ville, il connote le centre d'un sens supplémentaire qu'il exprime par une symbolisation.(p.166)

Certeau (2003) aponta duas dessas figuras: a sinédoque e o assíndeto.

O assíndeto é supressão dos termos de ligação, conjunções e advérbios, numa frase ou entre frases. Do mesmo modo, na caminhada, seleciona e fragmenta o espaço percorrido; ela salta suas ligações e partes inteiras que omite. (p.180)

Ora, da mesma forma que em nosso cotidiano, parece-nos que o narrador do texto literário também explora sobremaneira o assíndeto espacial. Ao focalizar sua atenção em alguns aspectos da construção do texto narrativo, é natural que o narrador saliente algumas figuras e temas em detrimento de outros. Assim, ao falar de um caminho percorrido pelos atores, o narrador pode omitir vários dados ou todos. É o que acontece no trecho citado acima. Num primeiro parágrafo afirma-se que os atores caminham e no segundo já se mostra o lugar objetivado pelos envolvidos. Nesses dois parágrafos temos, portanto, do ponto de vista da estruturação textual e narrativa, um assíndeto espacial. Conferir também a esse respeito o texto de Michel Butor, *O espaço no romance* (1974).

4. A segunda seqüência: eixo vertical

4.1 A localização espacial

Nessa segunda seqüência, ocorre o programa narrativo de base do ator Montresor, isto é, seu ato de vingança chega ao termo. Trata-se de um segmento muito rico espacialmente. Nessa parte, percebemos que o espaço é parte fundamental das ações perpetradas pelo sujeito do fazer, que é Montresor. Essa parte se inicia com a descida à cave.

Retirei das arandelas dois archotes e, dando um a Fortunato, conduzi-o através de diversos compartimentos até à entrada das caves. Desci uma grande escada de caracol e pedi-lhe que se acautelasse enquanto me seguia. Quando chegamos ao fim da descida encontrávamo-nos ambos sobre o chão úmido das catacumbas dos Montresors. (POE, 1985, p.87)

No primeiro período do parágrafo acima citado, através de uma debreagem enunciativa espacial, temos um fazer de Montresor que já introduz uma diferença entre os dois eixos /horizontalidade/ - /verticalidade/ bastante importante para o desenrolar da diegese. Trata-se da ação de pegar os archotes. Essa atitude indicia que o novo espaço que será ocupado pelos atores é um espaço escuro, que não tem luz natural. Temos aí uma primeira

diferença entre os dois espaços ocupados pelos atores durante a narrativa. Enquanto o espaço destinador (eixo horizontal) é marcado pelo sema da visibilidade, o espaço destinatário (eixo vertical) é marcado pelo sema da invisibilidade. Temos então uma oposição dentro do gradiente sensorial da visão que caracteriza os dois eixos: /visível/ vs. /invisível/. É claro que essa mudança homologa o programa de base de Montresor. Há uma intensa coesão entre o fazer e o espaço desse fazer. Na obscuridade, Montresor poderá agir com mais segurança.

Outro ponto interessante desse parágrafo encontra-se nas figuras dos diversos cômodos que são atravessados pelos atores e, em seguida, a descida por **uma grande escada em caracol**. O tema sob essas figuras parece-nos evidente: o fato de Fortunato se **enredar** cada vez mais na trama traçada por Montresor.

Salientemos mais uma vez que o verbo **desce** instaura na diegese o eixo da verticalidade. Até esse momento, a narrativa se desenrolou no plano da horizontalidade (aqui x lá), a partir de agora se instala o eixo da verticalidade (alto x baixo). Os atores deixam o plano da verticalidade superativa (alto/superfície) e adentram o da verticalidade inferativa (baixo, subterrâneo).

Finalmente, o último período do excerto introduz uma figura bastante interessante na construção do sentido do texto. Após a descida, o narrador diz que se encontram nas **catacumbas dos Montresors**. Ora, anteriormente, apenas a figura **cave** fora utilizada para designar o espaço destinatário. Temos então um espaço complexo, caracterizado ao mesmo tempo por figuras que não se conciliam obrigatoriamente: cave e catacumba.

Se pensarmos a partir do ponto de vista de Fortunato, podemos inclusive afirmar que temos nesse momento um oxímoro espacial. Com efeito, o que Fortunato procura é o barril de Amontillado que, para ele, representa o tema da alegria, da satisfação, da festa, do carnaval, enfim, temas que se relacionam com a idéia de /vida/. Assim, ao deparar com a catacumba que, naturalmente, está marcada pelo sema da morte, teremos num mesmo espaço a associação de semas contrários /vida/ e /morte/. Daí o oxímoro espacial.

Voltemos à caracterização desse espaço tão importante da narrativa.

- O barril? - perguntou.

- Está lá mais para diante - disse eu -, mas veja a teia branca de aranha que cintila nas paredes da cave.

Voltou-se para mim e pousou nos meus olhos duas órbitas enevoadas pelos fumos da intoxicação.

- Salitre? - perguntou por fim.

- Sim - respondi. - Há quanto tempo tem essa tosse?

- Cof!, cof!, cof! cof!, cof!, cof! (POE, 1985, p. 87)

A presença da expressão **para diante** é mais que um dêitico. Como afirma Greimas (1993, p. 95), trata-se de um **topológico**, um elemento relacional organizador do espaço. Esse topológico, no caso do conto em análise, sugere mais um deslocamento efetuado pelos atores e novamente temos a oposição /aqui/ vs. /lá/. Note-se que esse segundo deslocamento opõe-se espacialmente ao primeiro: situa-se no plano do baixo, do subterrâneo enquanto que o primeiro se situava no plano da superfície. Pelo trecho acima transcrito, nota-se que, apesar da escassa claridade que predomina no espaço da cave/catacumba, é o gradiente da visão o

principal órgão utilizado na percepção espacial. Nesse caso, temos mais uma referência ao salitre que se espalha pela cave, salientando o tema da umidade que a impregna.

Tinha passado por entre paredes de ossos empilhados, à mistura com barris e barris, nos mais recônditos escaninhos das catacumbas. Parei novamente e desta vez fiz questão de segurar Fortunato por um braço, acima do cotovelo.

- Salitre! - disse eu -, veja como aumenta. Parece musgo nas abóbadas. Estamos sob o leito do rio. As gotas de umidade escorrem por entre os ossos. Venha, vamo-nos embora que já é muito tarde. A sua tosse... (POE, 1985, p.88)

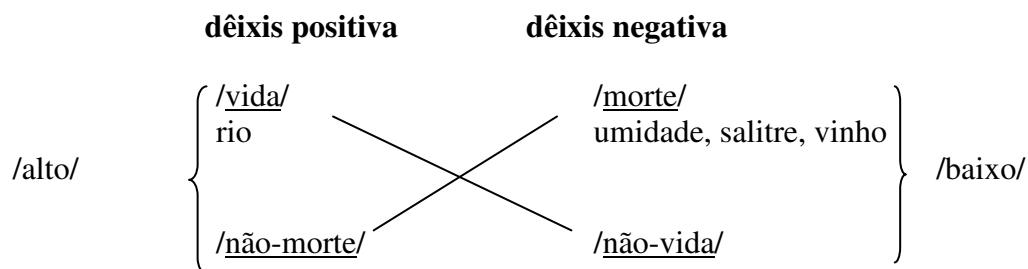
Nesse trecho vemos a caracterização explícita do espaço como catacumba e cave como já apontamos acima. As figuras **ossos** e **barris** caracterizam esse espaço complexo. Outro ponto a notar é a expressão **recônditos escaninhos das catacumbas**. Essas figuras mostram que o deslocamento começa no mais explícito da cave e vai cada vez mais para o escondido.

No segundo parágrafo, temos duas indicações espaciais. A primeira diz respeito à forma da cave/catacumba e sua caracterização. Trata-se de uma forma ovalada e cheia de musgo, mais uma vez salientando a umidade do lugar. Note-se ainda que nesse fazer interpretativo do narrador, há mais uma vez a presença do gradiente da visão, o gradiente sensorial predominante na percepção do espaço nesse conto.

A segunda indicação espacial está evidenciada pelo uso do dêitico **sob**. Com ele reforça-se o eixo da verticalidade anteriormente exposto. No entanto, a articulação /alto/ vs /baixo/ ganha nesse trecho um recobrimento diferente do que já havia sido enunciado. No alto, temos a figura do rio, no baixo, a cave. Aqui se estabelece uma complexa relação **líquida**, por assim dizer, que se desdobra numa axiologia. O alto é marcado, no conto, pelo termo /vida/, figurativizado pelo carnaval. Esse valor estende-se ao rio cuja **água natural** também conota o valor vida. Quando passamos para o eixo vertical inferativo, nota-se também uma transformação desse valor. Primeiramente, a mudança de valor ocorre pela própria mudança da água do rio. Tanto a umidade (vapor d'água) quanto o salitre (solidificação da água) são avatares da água do rio que, no baixo, significam algo deletério à vida, portanto morte. O rio representa o termo /vida/, a umidade e o salitre aparecem como seu contrário /morte/. Essa é inclusive a insistente referência de Montresor a Fortunato. Aquele sempre lembra a este o mal que a umidade pode causar-lhe. Essa relação entre a água do rio e a umidade e o salitre situam-se no plano cosmológico, isto é, no plano do mundo natural (Cf. Greimas, 1993, p. 54; e 2008, p. 106).

No entanto há ainda uma outra **oposição líquida** no texto. Trata-se da oposição entre o líquido natural do rio e o líquido artificial do vinho, ou, fazendo um jogo de palavras, entre a água e a aguardente. Da mesma maneira anterior, a água do rio representa o termo /vida/, o vinho representa o seu contrário /morte/. Com efeito, enquanto caminhavam pela cave/catacumba, Montresor ofereceu a Fortunato duas garrafas de vinho (um Médoc e um De Grave) para que o outro continuasse bêbado e assim facilitasse o seu fazer vingativo. O Amontillado também representa a morte de Fortunato. Nessa última oposição temos também uma relação entre natureza (água) e cultura (vinho).

Assim, se fôssemos representar essas relações no quadrado semiótico, teríamos uma identificação entre a oposição das dêixis positiva e negativa com os termos /alto/ e /baixo/ da categoria espacial da verticalidade.



No trecho a seguir, fica claro que o deslocamento dentro da cave se dá também no eixo vertical. Assim, enquanto no primeiro deslocamento os atores percorrem o eixo da horizontalidade, nesse segundo, não apenas descem a escada, mas o próprio espaço da cave/catacumba é inclinado. Montresor e Fortunato deslocam-se cada vez para o mais baixo, cada vez para o mais escuro, o subterrâneo. É o que comprova a seguinte citação:

Continuamos o nosso caminho em procura do amontillado. Passamos por uma série de arcos baixos, descemos, atravessamos outros, descemos novamente e chegamos a uma profunda cripta na qual a rarefação do ar fazia com que os archotes reluzissem em vez de arderem em chama. (p. 89)

A repetição da figura **descemos** marca o plano inclinado em que se faz o deslocamento. Os dois deslocamentos dentro da narrativa são: deslocamento 1 → chegada a casa = eixo horizontal; deslocamento 2 → chegada à cripta = eixo vertical.

No parágrafo acima citado, chama-nos a atenção o uso da figura **cripta**. É a primeira vez que aparece na narrativa, e parece-nos que o uso dessa figura antecipa o que irá ocorrer. Utilizando a terminologia proposta por Genette, poderíamos afirmar que temos aqui uma prolepse espacial, ou seja, a espacialidade antecipa a narrativa. A figura cripta explicita o que irá acontecer com o ator Fortunato: morte e sepultamento.

Pelo excerto, percebemos igualmente que os atores se aprofundam no espaço até um ponto em que o próprio ar se faz raro, tanto que os archotes quase não sustentam a chama. Portanto a visibilidade, que já era pouca no início da descida, torna-se agora pior. Esse fato foi premeditado e será explorado por Montresor. E a premeditação fica patente na descrição minuciosa que o narrador faz do espaço final:

No ponto mais afastado da cripta havia uma outra cripta menos espaçosa. As paredes tinham sido forradas com despojos humanos, empilhados até à abóbada, à maneira das grandes catacumbas de Paris. Três das paredes desta cripta interior estavam ainda ornamentadas desta maneira. Na quarta parede, os ossos tinham sido derrubados e jaziam promiscuamente no solo, formando num ponto um montículo de certo vulto. Nessa parede assim exposta pela remoção dos ossos, percebia-se um recesso ainda mais recôndito, com um metro e vinte centímetros de fundo, noventa centímetros de largo e um metro e oitenta a dois metros e dez de alto. Parecia não ter sido construído com qualquer fim específico, constituindo apenas o intervalo entre dois dos colossais suportes do teto das catacumbas, e era limitado, ao fundo, por uma das paredes circundantes em granito sólido.

Foi em vão que Fortunato, levantando o seu tábua archote, tentou sondar a profundidade do recesso. A enfraquecida luz não nos permitia ver-lhe o fim. (POE, 1985, p. 89)

A premeditação fica evidente pela descrição do narrador que é precisa, inclusive citando as medidas da cripta que, de tão escura, não permitia a Fortunato enxergar-lhe o fim. Por isso não viu a corrente presa na parede que serviria para Montresor prendê-lo.

- Continue - disse eu -, o amontillado está aí dentro. Quanto a Luchesi...

- É um ignorante - interrompeu o meu amigo, enquanto avançava, vacilante, seguido por mim. Num instante atingira o extremo do nicho, e vendo que não podia continuar por causa da rocha, ficou estupidamente desorientado. Um momento mais e tinha-o agrilhado ao granito. Havia na parede dois grampos de ferro, distantes um do outro, na horizontal, cerca de sessenta centímetros. De um deles pendia uma pequena corrente e do outro um cadeado. Lançar-lhe a corrente em volta da cintura e fechá-la foi obra de poucos segundos. Ficara demasiado surpreendido para oferecer resistência. Retirei a chave e recuei. (POE, 1985, p. 89)

Nesse momento, revela-se toda a intenção de Montresor. Assim, dentro do esquema das modalidades veridictórias, a mentira (parecer + não-ser), de que Montresor fora o destinador, agora se revela. Fortunato, apesar de bêbado, começa a perceber o **logro** de que foi objeto. Para Greimas e Courtés (2008)

Diferentemente da camuflagem, que visa a deslocar o destinatário da posição cognitiva do verdadeiro para o secreto, o **logro** tende a conduzi-lo do verdadeiro ao mentiroso: corresponde, assim, à configuração discursiva que é a prova deceptiva. (p.298)

Dessa maneira, na medida em que Montresor se apresenta pelo que não é (plano do ser), ou seja, amigo de Fortunato, ele pode ser qualificado também como um destinador deceptor. Ele exerce um fazer persuasivo cognitivo cujo destinatário é Fortunato. O ator Montresor assume um papel temático que organiza a axiologia da narrativa. Tal axiologia revela-se contrária aos valores que circulam em nossa sociedade de base cristã, na medida em que a narrativa defende o tema da vingança. (Cf. Greimas e Courtés, p. 298)

Após prender Fortunato, Montresor empareda-o.

Mal tinha colocado a primeira fiada de pedras quando descobri que a embriaguez de Fortunato tinha em grande parte desaparecido. A este respeito, o primeiro indício foi-me dado por um longo gemido vindo da profundidade do recesso. Não era o gemido de um ébrio. Sucedeu-se um prolongado e obstinado silêncio. Pus a segunda fiada de pedras, a terceira e a quarta. Em seguida ouvi as vibrações furiosas da corrente. O ruído prolongou-se por alguns minutos, durante os quais, para me ser possível ouvi-lo com maior satisfação, suspendi a minha tarefa e sentei-me no montículo de ossos. Quando finalmente cessou o tilintar, retomei a colher de pedreiro e completei sem interrupção a quinta, a sexta e a sétima fiadas. A parede estava agora quase ao nível do meu peito. (POE, 1985, p. 90)

Nesse processo de emparedamento temos uma alteração do espaço. Montresor, sujeito do fazer, altera o espaço para que ele sirva a seus propósitos: emparedar Fortunato. Outro item

interessante é a oposição que se estabelece entre silêncio e som. À medida que a embriaguez de Fortunato vai passando, ele tenta escapar de seu estado de prisioneiro e, com isso, produz sons: **gemido, tilar das correntes e dos guizos, gritos, risadas**. Muitos desses sons também são produzidos por Montresor que, no intuito de escarnecer Fortunato, imita-o. Em seguida, segue-se o silêncio. Essa é a única passagem do texto em que o gradiente sensorial da audição é utilizado na percepção do espaço.

Montresor cumpre seu programa narrativo. No início, era um sujeito virtual modalizado pelo querer fazer. Sabendo como se vingar e podendo fazê-lo, passa para a ação e sua performance é bem sucedida. De sujeito virtual, passa a sujeito realizado no final da narrativa.

Continuei sem resposta. Meti um archote pela pequena abertura e deixei-o cair lá dentro. Em resposta ouvi apenas um tilar de guizos. Senti o coração oprimido, dada a forte umidade das catacumbas. Apressei-me a pôr fim à minha tarefa. Forcei a última pedra no buraco, e fixei-a com a argamassa. De encontro a esta nova parede tornei a colocar a velha muralha de ossos. Durante meio século nenhum mortal os perturbou. In pace requiescat! (POE, 1985, p. 91)

5. A programação espacial

Greimas e Courtés (2008) propõem a seguinte definição:

Em semiótica discursiva, entende-se por programação espacial o procedimento que consiste em organizar, após a localização espacial dos programas narrativos, o encadeamento sintagmático dos espaços parciais. (p.391)

No conto *O barril de Amontillado*, alguns espaços são explicitados. O primeiro é o espaço do encontro, que não é detalhado pelo narrador. Depois, temos o caminho que é percorrido entre esse primeiro espaço e a casa de Montresor. Dentro da casa, os atores percorrem diversos cômodos, que também não são detalhados, até chegar à entrada da cave. Descem uma escada e se encontram dentro da cave, que também aparece como catacumba. Esse é o espaço mais explorado pela narrativa, sendo abundantemente mostrado. Dentro dele, após percorrerem a cave, os atores se encontram na profundidade e chegam a uma cripta, espaço final da narrativa. Graficamente podemos apresentar a programação espacial do conto da seguinte maneira:

Lugar do encontro → caminho percorrido → casa → cave → cripta

Do ponto de vista de Fortunato, o espaço inicial da narrativa se mostra eufórico, ele não é oprimido pelo lugar. No entanto, o espaço final se apresenta completamente diferente, disfórico. Trata-se de um espaço opressor, é o espaço da prisão e da morte. O espaço inicial é caracterizado pelos semas da alegria, da liberdade, da vida. Contrariamente, o espaço final se apresenta como os semas da tristeza, da prisão e da morte.

Para Montresor, tanto o espaço inicial quanto o final são eufóricos. No espaço inicial, Montresor se mostra feliz por encontrar Fortunato e perceber a oportunidade de executar seu plano de vingança. No final, com o sucesso de sua performance, Montresor também se mostra satisfeito.

Percebemos também que as caracterizações dos espaços inicial e final são bastante diferentes. O espaço inicial situa-se no eixo da horizontalidade, é **aberto, vasto e claro**. Já no espaço final, a cripta aparece no eixo da verticalidade e se caracteriza, entre outros itens, por ser **fechada, restrita e escura**. Essa transição espacial homologa a performance de Montresor. O direcionamento espacial propicia a vingança planejada pelo narrador.

De acordo com a proposta de Greimas e Courtés (2008, p. 525) todos esses espaços podem ser chamados de utópicos, pois é neles que o ator Montresor realiza sua performance. Isso ocorre porque o conto é centralizado nessa fase do esquema narrativo, estando pressuposta a fase da aquisição de competência de Montresor. Por isso, não aparece o espaço paratópico nessa narrativa. Com efeito, quando a narrativa se inicia, percebemos que o ator Montresor sincretiza os papéis actanciais de destinador e destinatário do querer (fase da manipulação). Ele mesmo decide vingar-se.

Suportei o melhor que pude as mil e uma injúrias de Fortunato; mas quando começou a entrar pelo insulto, jurei vingança. Vós, que tão bem conheceis a natureza da minha índole, não ireis supor que me limitei a ameaçar. Acabaria por vingar-me; isto era ponto definitivamente assente, e a própria determinação com que o decidi afastava toda e qualquer idéia de risco. (POE, 1985, p. 85)

A fase de aquisição da competência não está explícita, mas é naturalmente pressuposta pela performance de Montresor. Fica evidente que ele sabe e pode fazer (fase da competência).

Finalizando, podemos afirmar que, na construção dos efeitos de sentido produzidos pelo enunciado, o espaço contribui de maneira intensa, ele é o grande propiciador das ações e homologa portanto o programa de base de Montresor.

Salientemos ainda que nosso objetivo era abordar o espaço da narrativa, razão pela qual vários itens importantes da construção dos sentidos do texto foram deixados de lado. No entanto, vale lembrar que esses outros sentidos já foram bem explorados pela crítica, ao contrário da categoria espacial.

Referências bibliográficas

- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura – introdução à topoanálise**. 1ª. ed. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007. 178p.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. 242p.
- CARRETER, Fernando Lázaro e LARA, Cecília de. **Manual de explicação do texto**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, (19--). 200p.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. 9ª. ed. Petrópolis: vozes, 2003. 351p.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 1ª. ed. São Paulo: Ática, 1996. 318p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **MAUPASSANT – A semiótica do texto: exercícios práticos**. 1ª. ed. Florianópolis: UFSC, 1993. 258p.
- _____ e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008. 543p.
- OSTROWETSKY, Sylvia. Logiques du lieu. In **Sémiotique de l'espace – architecture, urbanisme, sortir de l'impasse**. Paris: Denoël/Gonthier, 1979. p. 155-173.

CASA, Vol.7 n.1, julho de 2009

POE, Edgar Allan. **Contos escolhidos**. 1^a. ed. Porto Alegre: Globo, 1985. 256p.