

INTERTEXTUALIDADE E *A LITERATURA DE SEGUNDA MÃO*: AS AFRONTAS PASSÍVEIS DE CRIME EM “O BARRIL DE AMONTILLADO” DE EDGAR ALLAN POE E “VENHA VER O PÔR DO SOL” DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dóris Helena Soares da Silva GIACOMOLLI*
Diorgi GIACOMOLLI**

Aos poucos que me amam e os quais amo; aos que sentem, mais do que pensam; aos sonhadores e àqueles que confiam nos sonhos como as únicas realidades. (Poe, 2017).

- **RESUMO:** Este artigo tem como objetivo propor uma análise dos contos “O barril de amontillado”, de Edgar Allan Poe (1846), e de “Venha ver o pôr do sol” (2007), de Lygia Fagundes Telles, a partir da imagem de transcendência textual de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette (2010). Sendo a intertextualidade inevitável, e uma relação que se estabelece entre dois textos, e que uma obra não pode existir sem a influência de outras escritas anteriormente, percebemos que o diálogo de Telles com a prosa de Poe se evidencia em diversos aspectos. Embora não de maneira explícita, é fácil perceber que há um diálogo intenso entre esses dois textos e que a hipertextualidade se faz presente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Genette; Palimpsestos; O barril de amontillado; Venha ver o pôr do sol; Intertextualidade.

Introdução

Na integralidade de um texto podem ser entrevistados vários pontos, colocações e situações de outro texto. Visíveis ou não, apreendidos pelo leitor ou não, perceptíveis ou escondidos, o contato e a composição com outros textos são formados por invisíveis e intermináveis interligações.

Intertexto significa que há uma similaridade entre um texto literário que é anterior a outro, em cuja elaboração influencia direta ou indiretamente. O intertexto se

* Universidade Federal do Rio Grande (UFRGS), Rio Grande – RS – Brasil. Doutora. dorishssg@gmail.com.

** Universidade Federal do Rio Grande (UFRGS), Rio Grande – RS – Brasil. Doutorando. diorgisbs@gmail.com.

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

manifesta como em uma tessitura em que os pontos de uma obra de tapeçaria podem ser vislumbrados em outra. Enfim, através deste entrelaçamento pode-se vislumbrar o entendimento de como uma obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infundável corrente, que é evidente em todos os períodos da literatura. Intertextualidade pode ser uma espécie de conversa entre textos. (Giacomolli, 2014, p. 260).

Podemos dizer que um texto mantém uma relação de intertextualidade com um predecessor quando há vislumbre de similitude entre eles.

Tiphaine Samoyault, em seu livro *Intertextualidade* (2008), indica o conceito de intertexto unido ao de memória, trabalhando como repertório literário que vem a ser uma memória literária. O texto de Lygia Fagundes Telles “Venha ver o pôr do sol” (2007) se relaciona e conversa com o texto de Edgar Allan Poe, “O barril de amontillado” (1846), relembando precisamente Tiphaine Samoyault, quando essa escreve que “os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro” (Samoyault, 2008, p. 22). A autora acentua que assim se alargam a visão e o horizonte intelectual de um leitor, pois vem a fazê-lo recordar dos textos lidos e conhecidos ou buscar conhecê-los. Por conseguinte, para Samoyault, a literatura “se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi.” (Samoyault, 2008, p. 47). Como Samoyault confiou a nós, enquanto leitores, o papel de criação de sentido, percebemos que o discurso de Telles é concebido não isoladamente, mas inserindo-se na conjuntura da escritura de Poe. Despertando o nosso interesse estético, reconhecemos o texto de Poe ali inserido. Na obra está incluída essa memória literária, pois que a autora fez de seu texto parte dessa memória.

Na epígrafe de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010)¹, do crítico literário e teórico da literatura Gérard Genette (2010, p.7), consta a explicação de que palimpsesto “é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se possa lê-la, por transparência, o antigo sob o novo.” Originalmente, os palimpsestos eram os pergaminhos reutilizados pelos monges copistas na Idade Média. Na obra em questão, Genette utiliza-se da ideia desse tipo especial de documento para significar sua teoria de que textos podem herdar informação de outros textos que vieram antes.

Nessa epígrafe metatextual na página inicial do livro, Gérard Genette compreende no sentido do termo palimpsesto a prática da escrita e à concepção de texto. O texto anterior, removido, mas não completamente invisível, teima em se deixar ver sob o novo. Os textos recém-escritos apresentam, possível de entrever em sua tessitura, vários estratos de escrituras criadas *a posteriori*, a partir das quais se erigiu o novo, sem nunca eliminar completamente os ancestrais. Os textos que já foram escritos nunca se deixam esquecer quando nascem os outros textos, porque eles se mesclam, se influenciam, deixam marcas nos que vão surgindo. Não são cópias simples e diretas, as ideias contidas em um não ressurgem plenas, mas através de um processo atávico, com reentrâncias e sinuosidades,

¹ Título original: *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

caracteres de um ascendente remoto, que muitas vezes, permaneceram latentes por várias gerações. Os textos vêm a parecer um descendente que herdou características psicológicas, intelectuais, comportamentais de um antecedente primordial. Genette chama esse processo de transtextualidade no texto e afirma que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (Genette, 2010, p. 5). O teórico da literatura tem como objetivo tratar da transtextualidade do texto, afirmando que “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 2010, p. 17). Os textos se reescrevem como uma lembrança do que outros foram, através de processos como retomada resgate, reintegração, memória, recordação e reminiscências.

Genette entende cinco tipos de transtextualidade ou de relações transtextuais transitando entre os textos, seguindo uma ordem crescente de abstração e de globalidade. O primeiro deles é a intertextualidade, que se configura através de uma presença efetiva de um texto em outro texto, isto é, a copresença entre dois textos. A seguir, Genette nos apresenta a paratextualidade, representada por sinais que cercam o texto, como o título, subtítulo, prefácio, e assim por diante. A metatextualidade ocupa o terceiro lugar da lista, vista como a relação crítica, por excelência. Ela é a relação de comentário que une um texto a outro texto, ou seja, um texto “fala” de outro texto. Já a arquitextualidade institui uma relação do texto com o código em que ele se inclui e que tornam cada texto único. A hipertextualidade abarca “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (Genette, 2010, p. 19). Deduz-se daí que pode haver um texto B que não discorra nada de A, nem o mencione. Porém, mesmo tendo nunca se referido ao texto A, o texto B não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta e se assemelha. O leitor, ao ler essa operação de transformação, evoca o texto A, pois que o autor do texto B o evocou primeiramente, mesmo que não tenha necessariamente falado dele ou nem sequer o tenha citado. Concluindo, Genette afirma que “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (Genette, 2010, p. 25).

Edgar Allan Poe e “O barril de amontillado”

Segundo Jeanette Rozsas (2012), Edgar Allan Poe, escritor americano, nasceu em 1809, em Boston, em 19 de janeiro. Após ficar órfão, foi acolhido por Frances e John Allan, mas nunca foi adotado oficialmente. Quando a família se mudou para Londres, Edgar passou a estudar num internato. Em 1820, a família Allan retornou aos Estados Unidos e o menino foi matriculado em ótimas escolas. Em 1823, apaixonou-se por Jane Stanard, mãe de seu amigo Robert, e escreveu o poema *Para Helena*, dedicado ao seu primeiro amor. Em 1824, ele organizou seu primeiro livro de poesias. Em 1825, a família recebeu uma grande herança, e se mudou para uma mansão, logo após a morte de Jane, e Poe logo apaixonou-se pela nova vizinha, Elmira Royster. Em 1826, ele ingressou na Universidade da Virgínia, em Charlottesville, e passou a viver uma vida boêmia. Contraíu dívidas de jogo, pagas pelo pai adotivo. Esse, entretanto, se negou a matriculá-lo no ano

seguinte. Em 1827, Edgar voltou para casa, revoltado contra John Allan, e logo descobriu que seu pai interceptava cartas que escrevia à amada, e que ela tinha se casado com outro. Após esses acontecimentos, tornou-se impossível o convívio familiar, e Edgar partiu para Boston. Publicou, com dinheiro próprio, o livro *Tamerlão e Outros Poemas*, mas a edição foi um fracasso de vendas e de público. Desanimado, Poe alistou-se no Exército sob o nome de Edgar A. Perry e permaneceu nele até 1829. A seguir, sua mãe adotiva faleceu, e Edgar tentou ingressar em West Point. Foi para Baltimore e continuou a escrever. Registra Jeanette Rozsas (2012), sobre a escritura de Poe:

O texto de Poe possui característica fantástica e misteriosa, Poe definiu as regras a serem observadas na narrativa curta; foi autor não só de ficção em prosa e verso, como também ensaísta e crítico literário, o que lhe valeu grande animosidade de seus pares, já que não costumava ser leniente nem medir palavras ao emitir seu juízo. Com vasta obra, apesar de só ter vivido quarenta anos, deixou marca profunda na literatura universal. (Rozsas, 2012, p. 12).

Em 1846, escreveu o conto “O barril de amontillado”, um dos nossos objetos de análise. Nele, o protagonista/narrador Montresor, revela de imediato seus motivos para agir: “Suportara eu, enquanto possível, as mil ofensas de Fortunato.” (Poe, 1978, p. 31). É somente isso que permite ao leitor saber, ao começar sua narração. Até o final do conto, Montresor não apresenta nenhum motivo válido, se assim o houvesse, para um assassinato. Aparentemente, assassina por futilidades, amor-próprio machucado, alguma piada, talvez algum deboche. Não menciona nunca a gravidade dessas ações, nem procura justificar-se. Só o que podemos supor é que Fortunato talvez nem tivesse tomado consciência do peso dessas ofensas, já que conversa com Montresor sem nenhuma desconfiança, tanto que o segue até profundas catacumbas, inadvertidamente, para verificar a qualidade de barris de vinhos. “Deve compreender-se que nem por palavras, nem por atos, dei motivos a Fortunato para duvidar da minha afeição.” (Poe, 1978, p. 31). Por vezes, ao longo da narração, Montresor ainda se refere à sua vítima como amigo.

Ambos são próximos, já que Montresor sabe da paixão do italiano por vinhos e se vale disso para armar seu ardil. Fortunato não desconfia de nenhum mal possível que viesse dele: “Continuei, como de costume, a fazer-lhe cara alegre, e ele não percebia que meu sorriso agora se originava da ideia de sua imolação.” (Poe, 1978, p. 31). Charmoso e sorridente, seguro de si, fez-se acompanhar até à adega onde guardava os barris de vinho.

Montresor planeja de antemão a vingança, com todos os detalhes, para que saia impune dos atos que se dispõe a praticar:

Afinal, deveria vingar-me. Isso era um ponto definitivamente assentado, mas essa resolução, definitiva, excluía ideia de risco. Eu devia não só punir, mas punir com impunidade. Não se desagrava uma injúria quando o castigo cai sobre o desagravante. O mesmo acontece quando o vingador deixa de fazer sentir sua qualidade de vingador a quem o injuriou. (Poe, 1978, p. 31).

Se viesse a ser penalizado no futuro, não se sentiria vingado. A vingança surge da impunidade do agressor.

Montresor apresenta uma camuflagem, sendo do mesmo círculo social, para esconder suas intenções e seu caráter essencialmente cruel.

- Os Montresors eram uma família rica e numerosa — respondi.
- Não me lembro quais são suas armas.
- Um enorme pé humano dourado em campo blau; o pé esmagando uma serpente rastejante cujos comilhos se lhe cravam no calcanhar.
- E qual é a divisa?
- *Nemo me impune lacessit.* (Ninguém me ofende impunemente. N.T.)
- Bonito! — disse ele. (Poe, 1978, p. 33).

A frase em latim pode ser lida como um indício, uma possibilidade do que está por vir. A insígnia poderia ter feito a vítima suspeitar que Montresor se vingaria de uma ofensa, já que esse é um lema de família. Porém, Fortunato não desconfia, nem mesmo quando seu futuro assassino lhe diz ser maçom e lhe mostra uma colher de pedreiro escondida debaixo do capote. Poderia parecer insólito que alguém escondesse algo assim sob uma capa larga, mas, descuidado, incauto e bêbado, Fortunato não se dá conta de nada, até que é levado a uma profunda cripta, onde é agrilhoado:

Um momento mais e ei-lo acorrentado por mim ao granito. Na sua superfície havia dois anéis de ferro, distando um do outro cerca de sessenta centímetros, horizontalmente. De um deles pendia curta cadeia e do outro um cadeado. Passei a corrente em torno da cintura e prendê-lo, bem seguro, foi obra de minutos. Estava por demais atônito para resistir. Tirando a chave saí do nicho. (Poe, 1978, p. 34).

O personagem escapa impunemente do ato que decide narrar por necessidade pessoal a alguém de confiança, talvez um parente, a natureza de sua alma.

O narrador de “O barril de amontillado” revela, ao narrar, que não sente nenhum remorso, apenas orgulho por ter se vingado do amigo sem que ninguém soubesse.

Lygia Fagundes Telles e “Venha ver o pôr do sol”

O Acadêmico Suênio Campos de Lucena (2018) escreve sobre Telles: “Lygia jamais escreveu preocupada em separar ficção e fato. Pelo contrário, a autora costuma escrever narrativas que não fazem distinção entre fatos imaginários e lembranças.” (Lucena, 2018, p.35). O autor escreve ainda que Telles prefere digressionar sobre a dualidade existente em todo ser humano:

Lygia segue utilizando nesses livros os mesmos elementos que a colocaram entre os grandes ficcionistas da nossa língua: vocabulário rico, nunca repetitivo, rara

adjetivação, abordagem voltada para os relacionamentos, digressões sobre a dualidade do ser humano — de um lado, a crueldade e, do outro, os gestos mais nobres. Enfim, Lygia não separa ficção da realidade porque, em ambas, lhe interessa a condição humana, com suas paixões, dores, iras, ciúmes. Além da reflexão em torno da efemeridade das coisas. E da morte. (Lucena, 2018, p.37).

Lygia, em sua ficção, procura deixar ao leitor o trabalho de concluir se deve acreditar fielmente no que leu ou se esses relatos são totalmente oriundos de suas lembranças, tendo elas sido transformadas, reconstruídas, reinventadas por pequenos ajustes, por conta da ausência de pequenos detalhes, ou até mesmo do acréscimo de fatos que sequer estavam no texto.

Entretanto, em “Venha ver o pôr do sol”, Lygia Fagundes Telles não confunde fatos e lembranças, certamente. Ela cria uma história macabra, misturando terror e suspense. Inspira-se em Edgar Allan Poe e procura despertar a catarse em seus leitores, seguramente quase a mesma que pode ela própria ter sentido ao ler “O barril de amontillado”.

No transcorrer de nove páginas do conto publicado originalmente em 1970, na coletânea *Antes do Baile Verde*, vamos tomar conhecimento de um último encontro entre dois personagens que, de um traumático relacionamento do passado, culmina em um crime perverso. A protagonista, Raquel, vai encontrar-se com o ex-namorado, Ricardo, para conversar pela última vez e ver o pôr-do-sol em um lugar único em sua beleza. A surpresa dela dá-se ao descobrir que o local costumava ser um cemitério abandonado: “Podia ter escolhido um outro lugar, não? — Abrandara a voz. — E que é isso aí? Um cemitério?” (Telles, 2007, p. 135). O local causa desgosto, mas ela não suspeita de nada, a princípio. Raquel entra pelo portão enferrujado, rindo desdenhosamente de um ex-namorado que parece somente disposto a implorar-lhe uma segunda chance: “Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr-do-sol num cemitério...” (Telles, 2007, p. 135). Ricardo parece apelar para o lado vaidoso da ex-companheira ao elucubrar sobre como fazê-la ir sozinha ao local escolhido, sem contar a ninguém. Até mesmo o táxi em que viera, não saberia relatar para onde ela teria ido após sair do carro: “Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.” (Telles, 2007, p. 135). Decerto, ao analisar intensamente o assunto, de modo a evitar testemunhas, Ricardo parece ter antecipado que um carro não subiria até o cemitério.

Raquel está segura de si mesma, mergulhada em seu amor-próprio acariciado pelo antigo namorado que certamente, a quer de volta. Se estivesse alerta, teria percebido pequenas indicações de que aquele que está a sua frente não é tão inocente como aparenta. O narrador nos dá, enquanto leitores, esses avisos:

Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. — Você fez bem em vir. (Telles, 2007, p. 136).

Para incautos leitores, que esperam uma história de amor, o reavivar de uma antiga chama em um local solitário, sem testemunhas, a voz do narrador lança aqui e ali pequenos indícios de tragédia.

A mulher subestima a capacidade vil do homem que, intencionalmente, esconde a sagacidade por meio de um jeito aparentemente encabulado, tímido, inferior: “Ele riu também, afetando encabulamento como um menino pilhado em falta. — Raquel, minha querida, não faça assim comigo.” (Telles, 2007, p. 136). Ele usa a camuflagem social que lhe cabe, que Raquel confere a ele: alguém que fora abandonado, desprezado, e que está prestes a suplicar pelo amor que lhe fora negado.

O conto é “uma forma arrebatadora de sedução.” (Telles, 1998, p. 29) como que um espaço de encantamento, de encontro entre leitor e os personagens. O narrador vai seduzindo o leitor, enquanto Ricardo seduz Raquel. Ela continua a seguir ele, até que ambos param dentro de uma tumba. Ele parece afirmar que não esperava nada dela, muito menos uma traição: “você está sendo fidelíssima.” (Telles, 2007, p. 137). Estaria aí uma sugestão do motivo do crime cruelmente premeditado, ainda que o narrador não o esclareça ao leitor. Outras pistas da intenção perversa de Ricardo vão sendo espalhadas pelo conto, tais como, Raquel mostrando desagrado pelo lugar e pela experiência do relacionamento com Ricardo, desdenhando o tempo que ficaram juntos no passado: “Que ano aquele! Quando penso, não entendo como aguentei tanto, imagine, um ano!” (Telles, 2007, p. 137). Enquanto isso, o narrador vai nos dando mostras do quanto ele está incomodado, contraído e endurecido: “Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão.” (Telles, 2007, p. 137). Há momentos em que ele louva a morte, o esquecimento que a morte dá às pessoas, num prenúncio do crime violento: “Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido. — Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos.” (Telles, 2007, p. 138).

Segundo Markendorf (2017, p. 39), “a experiência emocional do horror encontra sua forma prototípica nas ficções do século XVIII, [...] pela tradição do relato noturno em histórias que estimulam o medo.” Essa descrição, que remete diretamente às obras de Poe, também parece descrever o que acontece no conto da Lygia. Não há pessoas vivas naquele lugar desolador, além do ex-casal. Disso, Ricardo se certifica muito antes do fatídico encontro, e levou Raquel de forma premeditada para dentro de uma catacumba. “As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta.” (Telles, 2007, p. 138). O lugar é de um isolamento completo, lugar de morte, lugar de pó, escolhido criteriosamente.

Ao passo que o feminicídio de Raquel se aproxima, o narrador continua com suas pistas macabras: “Um pássaro rompeu cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.” (Telles, 2007, p. 138). O grito do pássaro e o estremecimento servem de presságio do mal; mas, ainda assim, passam despercebidos. Quando Ricardo finalmente a prende dentro de um jazigo, ele demonstra frieza, deboche, desprezo: “— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo.” (Telles, 2007, p. 139).

A ironia, o escárnio dos últimos momentos com Raquel revelam o sangue-frio e o orgulho por trás do plano concebido e executado. “Do lado de fora, ele imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo.” (Telles, 2007, p. 139). Ricardo usa a ofensa como pretexto para satisfazer-se contra o desprezo sofrido. Para para certificar-se de que tudo esteja conforme planejara, para dar tempo a ela de acreditar, de olhá-lo sem a piedade e condescendência com que o tratara até ali. E ela compreende: “Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. — Não, não...” (Telles, 2007, p. 139). Então, e somente então, é que a morte, iminente, se confirma; ela ficará presa ali, e aquele será uma das suas últimas oportunidades de ver o pôr do sol.

“Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora, qualquer chamado.” (Telles, 2007, p. 139). Tinha cometido o crime perfeito. Ninguém a acharia. “Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira.” (Telles, 2007, p. 139). Displícite, sem remorso, Ricardo não olha para trás, não voltará para soltá-la, apenas a deixa trancafiada em um espaço escuro e triste, que lhe servirá de túmulo, onde ela morrerá aos poucos, em agonia. O personagem desce a ladeira e assim escapa, impunemente. O corpo não seria achado. Em tempo nenhum, nunca, alguém procuraria um cadáver em um lugar construído para abrigar cadáveres. O novo lar de Raquel, “no decorrer dos dias se perceberá [...] como prisão – um lar falso positivo – porque serve menos para proteção e mais para a libertação do caos e o enclausuramento dos novos inquilinos” (Markendorf, 2017).

A intertextualidade

Através de um exercício de estilo, Lygia Fagundes Telles, em 1970, parece ter se inspirado e emulado o conto de Poe de 1846. Frente às teorias de Genette (2010) evocadas aqui, pode-se considerar que “Venha ver o pôr do sol” (2007), por conta da semelhança de segmentos, personagens, modo de assassinato, motivação do crime, entre outras características, é um hipertexto do conto “O barril de amontillado” (1846), conferindo a este o papel de hipotexto.

Não obstante terem sido lançados em datas muito distantes, os contos são bastante próximos. Telles (2007) não situa sua narrativa no mesmo espaço temporal em que Poe descreve as ações de “O barril de amontillado”. Ela nem mesmo usa personagens iguais, mas, segundo Genette (2010), todas as características de um texto não estarão em outro, bastando correlações gerais para se identificar o hipertexto e o hipotexto.

Primeiramente, se evidencia o motivo fútil dos crimes. Embora vingança sugira um motivo forte e violento, aparentemente não é disso que se trata. O motivo é tão fraco, as causas talvez conhecidas e sentidas pelo próprio narrador já nos dois contos as vítimas continuam se relacionando com o algoz, nem chegando a suspeitarem deles.

Em ambos os contos, a vaidade, o orgulho e amor próprio das vítimas são sentimentos já conhecidos e explorados pelos algozes para conseguir que esses os seguissem até o local do crime.

Perante a lei, a premeditação não é vista como circunstância qualificadora do homicídio e graças a isso, não se justificaria o agravamento da pena visto que o entendimento é de que premeditar um crime demonstraria uma maior resistência do agente aos impulsos criminosos; o ato criminoso não seria praticado não obedecendo puramente a instintos. Entretanto, nos contos analisados, a premeditação do que os assassinos intentam fazer é pensada em pormenores, com detalhes de crueldade:

Nos contos “O Barril de Amontillado” de Edgar Allan Poe e “Venha ver o pôr-do-sol” de Lygia Fagundes Telles temos duas narrativas dramáticas com enfoques sádicos de vingadores que a bel-prazer se deleitam em premeditarem o chamado crime perfeito. O primeiro conto “O Barril de Amontillado” escrito no início do século XIX, o narrador em primeira pessoa conta os fatos, ao que tudo indica, como uma espécie de confissão. Na fase terminal da vida. (Matos; Machado, 2011, p. 3).

A vítima é pega desprevenida e vai ao local do crime sem a menor suspeição. Mais ainda, ela vai movida pela vaidade despertada pelo algoz:

Em ambos os contos as facetas dos personagens são relatadas pelas circunstâncias em que os sujeitos, ou seja, personagens ativas, os vingadores premeditam e colocam em prática com sucesso o plano de vingarse de seus desafetos. (Matos; Machado, 2011, p. 3- 4).

A descrição de uma pessoa tranquila, quase que impassível, gentil, faz com que a vítima confie em segui-la. Nada de mal pode se passar; mais ainda, o mal está além do limiar dos acontecimentos, incognitável, esquecido. Nada o traz aos pensamentos, ele não está ali.

O quase assassino é dissimulado, tem o sangue frio, inalterado. Preparou sua armadilha de antemão para atrair a vítima, mas nada o trai. O local escolhido é, em aparência, totalmente inocente. Em “Venha ver o pôr do sol” até causa certa estranheza, sensação de ridículo. “É em um lugar assim que ele vai tentar me persuadir a voltar para ele”, poderia ter pensado a vítima. Mas disse: “— Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia!” (Telles, 2007, p. 135), preocupada com seus sapatos.

Em “O barril de amontillado”, é o assassino quem menospreza o local escolhido e dissimuladamente tenta dissuadir o escolhido a segui-lo: “A adega está de uma umidade intolerável. Suas paredes estão incrustadas de salitre.” Somete para obter a resposta já calculadamente esperada: “— Não tem importância, vamos. Um resfriado à toa.” (Poe, 1978, p. 3).

Os dois assassinos, Montresor e Ricardo, deram pistas de que não estavam no espírito que fingiam. Montresor pela frase latina, *Nemo me impune lacessit*, afirmando que não seria impunemente ofendido; Ricardo quando deixou entrever as inúmeras rugazinhas se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados, e quando afirmou que morrer ali, no jazigo, seria a morte perfeita, pois não restariam nem lembranças, nem saudades e nem mesmo o nome daquele que ali viesse a ficar.

Alguns dos principais elementos que unem os dois textos são os gritos de surpresa, a incredulidade, e as súplicas das vítimas. Em ambos os casos, há o inesperado diante do encarceramento, já que os dois algozes, em ambos os contos, gozam da confiança das vítimas, as quais são cercadas de sorrisos e gentilezas. Da mesma maneira, os pedidos de libertação não causam qualquer tipo de piedade ou empatia em seus antagonistas. Além disso, a crueldade se duplica nos personagens criminosos pela escolha de cenários, à medida que os dois crimes se aproximam no aspecto lúgubre – um mausoléu e uma cripta. Lugares de ossos e cinzas, úmido e escuro onde ocorre o isolamento das vítimas, tornando possível que peçam por ajuda, com a certeza de que esta nunca virá.

Por fim, ambos os contos partilham a noção de que quase tudo aquilo que é anunciado em um deles faz parte do que já tinha sido narrado anteriormente. A falta de remorso, visto que os antagonistas se afastam tranquilamente do local, seguros de que cometeram o crime perfeito, é quase idêntica em ambas as histórias. Montresor e Ricardo escapam impunemente de seus atos vis e inesperados, protegidos por suas máscaras sociais convincentes.

Conclusão

Observamos a relação de intertextualidade entre esses dois textos, o evidente exemplo de palimpsesto sobre o qual conjecturava Genette na relação entre os dois textos e a presença efetiva de um texto no outro. Ainda que o leitor não tenha apreendido a correlação entre os dois textos, que não tenha alcançado a explicitude das informações contidas neles, isso não os torna menos evidente ou completamente inexistente. Pode-se considerar “Venha ver o pôr do sol” (2007), o hipertexto de “O barril de amontillado” (1846), o qual é seu hipotexto, por meio de seus segmentos, personagens, modo do assassinato, motivação do crime, e até mesmo elementos macabros que evocam o medo.

Um texto adentra em outro; “Venha ver o pôr do sol” (2007), mesmo não falando expressamente de “O barril de amontillado” (1846), dialoga diretamente com ele através de uma série de referências textuais. O texto de Lygia sequer o menciona, porém, tem com ele uma analogia hipertextual a partir do momento em que deixa transparecer inúmeras correlações com o mesmo, deixando claro que uma relação de hipertextualidade não se constrói única e exclusivamente de maneira maciça.

GIACOMOLLI, D. H. S. S.; GIACOMOLLI, D.² Intertextuality and Second-hand literature: offenses liable to crime in Edgar Allan Poe’s *The cask of amontillado* and Lygia Fagundes Telles’ *Come see the sunset*. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 43-53, 2023.

² Universidade Federal do Rio Grande (UFRGS) – Rio Grande – RS – Brasil – Doutora – dorishssg@gmail.com.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FURG) – Porto Alegre — RS – Brasil – Doutorando—diorgisbs@gmail.com

- **ABSTRACT:** *This article proposes an analysis of Edgar Allan Poe's *The cask of amontillado* (1846) and Lygia Fagundes Telles' *Come see the sunset* (2007), based on the theory of textual transcendence from Gerard Genette's *Palimpsests: second-hand literature* (2010). As a relationship established between two texts, intertextuality is inevitable, and in that line of thought a work cannot exist without the influence of other writings previously written. Under that light, there is evidence that – although not explicitly – Telles' short story dialogues with Poe's in several aspects, which allows us to perceive the presence of hypertextuality.*
- **KEYWORDS:** *Genette; Palimpsests; The cask of amontillado; Come see the sunset; Intertextuality.*

REFERÊNCIAS

- GENETTE, G. I. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- GIACOMOLLI, D. Memória e Intertextualidade em *Mãos de Cavalo e Reparação*. **Millenium**, Viseu, Portugal, n.46A (19), n. esp. temático sobre Literatura, p. 260-272 nov. 2014.
- LUCENA, S. C. de. **Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- MARKENDORF, M. A espacialidade gótica como dimensão do horror. *In:* ZANINI, C.; ROSSI, C. (org.). **Vertigo:** Vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 39-55.
- MATOS, E. F, MACHADO, M. A. Lygia Fagundes Telles: a outra face de Edgar Allan Poe na contemporaneidade. **Revista Athena**, Cáceres, v. 1, p. 1-12, 2011.
- POE, E. A. **Eureca:** um ensaio sobre o universo material e espiritual. Tradução de Paulo Otávio Barreiros Gravina. Rio de Janeiro: Gravina, 2017. *E-book*.
- POE, E. A. O Barril de Amontillado. *In:* POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Trad. B. Silveira *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.1- 448.
- SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- TELLES, L. F. **Venha ver o pôr-do-sol e outros contos**. 20 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- TELLES, L. F. Entrevista: A Disciplina do Amor. **Cadernos de literatura brasileira**, São Paulo, n.5, p. 27-43, mar. 1998.
- ROZSAS, J. **Edgar Allan Poe, o Mago do Terror:** romance biográfico. São Paulo: Melhoramentos, 2012.