UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA

KARINA KESIA DE LIMA

“O BARRIL DE AMONTILLADO”, DE EDGAR ALLAN POE:
UMA LEITURA PSICANALÍTICA

CAJAZEIRAS
2024

KARINA KESIA DE LIMA

“O BARRIL DE AMONTILLADO”, DE EDGAR ALLAN POE: UMA LEITURA PSICANALÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras - Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande - *Campus* de Cajazeiras, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras - Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves.

Área de Concentração: Estudos Literários.

CAJAZEIRAS

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação -(CIP)

L732b Lima, Karina Kesia de.
"O Barril de Amontillado", de Edgar Allan Poe: uma leitura psicanalítica / Karina Kesia de Lima. – Cajazeiras, 2024.
79f.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP, 2024.

1. Análise literária. 2. Crítica psicanalítica. 3. Sigmund Freud. 4. Edga Allan Poe - vida e obra. 5. Conto - "O Barril de Amontillado". 6. Comportamento de Montresor. 7. Psicanálise Freudiana. 8. Leitura psicanalítica. I. Alves, Francisco Francimar de Sousa. II. Título.

UFCG/CFP/BS CDU – 82.09

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Denize Santos Saraiva Lourenço CRB/15-046

KARINA KESIA DE LIMA

"O BARRIL DE AMONTILLADO", DE EDGAR ALLAN POE:
UMA LEITURA PSICANALÍTICA

Aprovado em: 04 / 11 / 2024

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Francimar de Sousa Alves
Orientador: Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves
UAL/CFP/UFCG

Marcílio Garcia de Queiroga
Examinador 1: Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga
UAL/CFP/UFCG

Izaías Serafim de Lima Neto
Examinador 2: Prof. Dr. Izaías Serafim de Lima Neto
Campus Binacional de Oiapoque/UNIFAP

À minha mãe, que andou sob muito sol, para que hoje eu pudesse estar aqui, na sombra. Com amor, dedico.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que foi meu acalento nas horas difíceis e meu sustento ao longo de toda a graduação.

Agradeço, com todo o meu coração, à minha querida e amada mãe, Maria Francisca da Silva Lima, que, mesmo sem ter tido a oportunidade de seguir nos estudos, não mediu esforços para que eu pudesse seguir com os meus. Mãe, foste tu que cortaste as próprias asas para que eu pudesse ter a chance de voar, e por isso te serei eternamente grata. Tua dedicação e amor fizeram de mim quem sou hoje, e todas as minhas conquistas são também tuas.

Minha caminhada na graduação teria sido muito curta se não fosse pelo meu grande amor, meu noivo Joilson Begner de Oliveira. Obrigada por enfrentar o frio cortante de todas as manhãs para me levar até à Universidade e o sol escaldante das tardes para me trazer de volta para casa. A cada trajeto, você não apenas me acompanhou fisicamente, mas também me deu a força e o apoio necessários para seguir em frente.

Agradeço profundamente à minha irmã, Kamila, por todas as lições que me ofereceu ao longo da vida, mas, sobretudo, pelo presente mais precioso que poderia me dar: meu sobrinho Benjamin. Sua presença, junto com a do pequeno e doce José Gael, trouxe uma nova luz ao meu caminho e encheu de alegria e significado a minha vida.

Agradeço de coração às minhas amigas, Nicolly, Fabíola, Izabel e Ana Beatriz, bem como às minhas adoradas primas, Miriam, Anna Clara e Munnik. Sem a amizade e o companheirismo de vocês, que iluminaram minhas noites e trouxeram alívio nos momentos mais desafiadores, este processo teria sido muito mais árduo.

Não poderia deixar de expressar minha gratidão aos queridos Milena, Núbia, Ricardo, Laryssa, Beatriz e Natália. As conversas, as risadas e os momentos compartilhados ao longo dessa jornada tornaram o caminho mais suave e cheio de significados.

Expresso minha mais profunda gratidão ao Professor Izaías Serafim de Lima Neto, cuja inspiração e incentivo, desde os tempos do Ensino Médio, foram fundamentais para que eu seguisse o caminho das Letras. Sua paixão e entusiasmo pelas palavras sempre me motivaram a buscar o conhecimento. Obrigada por ser uma fonte constante de inspiração e por despertar em mim o amor pela aprendizagem e pela linguagem.

Agradeço a todos professores que contribuíram para a minha formação, em especial ao meu orientador, o Professor Francisco Francimar de Sousa Alves, por toda a paciência e dedicação empenhados neste trabalho, e por ter acolhido a mim e a minhas ideias com tanto carinho. Seus ensinamentos sempre ecoarão em minhas palavras.

RESUMO

A Crítica Psicanalítica constitui uma abordagem interpretativa na análise literária que se vale dos fundamentos teóricos da Psicanálise para desvendar camadas mais profundas do texto literário. Não limitando-se à superfície narrativa, essa forma de crítica literária penetra nas motivações psicológicas que movem personagens e influenciam o desenvolvimento dos enredos, revelando o que se oculta sob a consciência aparente da narrativa e explorando o texto como sendo uma manifestação simbólica de forças psíquicas inconscientes. Sob este viés, esta pesquisa propõe investigar como os processos inconscientes se articulam no comportamento de Montresor, personagem protagonista do conto "O Barril de Amontillado" ("The Cask of Amontillado"), publicado em 1846 pelo escritor, contista e crítico literário norte-americano, Edgar Allan Poe (1809-1849). Dessa forma, este trabalho busca ampliar a compreensão do conto, indo além de sua trama de horror para explorar questões mais profundas relacionadas à psique humana. Para esta pesquisa, a metodologia utilizada é de caráter qualitativo, com base em uma análise interpretativa e descritiva do conto à luz da Psicanálise freudiana. Em suma, é utilizado o aparato teórico-analítico de Freud (2011, 2016, 2019, 2021), Anna Freud (2006), Souza (2005), Dacorso (2010), Todorov (2006), Phillippov (2004), Gotlib (2004), Allen (2021), entre outros, a fim de explorar em profundidade as camadas psíquicas que estruturam a narrativa e conduzem a violência não apenas como uma ação instintiva, mas como um processo meticulosamente calculado e conduzido por desejos inconscientes vinculados à satisfação de impulsos sádicos e ao prazer obtido pela subjugação do outro.

Palavras-Chave: Literatura; Crítica Psicanalítica; Sigmund Freud; Edgar Allan Poe; "O Barril de Amontillado".

ABSTRACT

The Psychoanalytic Criticism constitutes an interpretative approach in literary analysis that draws on the theoretical foundations of Psychoanalysis to uncover deeper layers within the literary text. Rather than limiting itself to the narrative surface, this form of literary criticism delves into the psychological motivations driving characters and influencing plot development, revealing what lies hidden beneath the apparent consciousness of the narrative and exploring the text as a symbolic manifestation of unconscious psychic forces. From this perspective, this research proposes to investigate how unconscious processes are articulated in the behavior of Montresor, the protagonist of the story "The Cask of Amontillado", published in 1846 by the American writer, short-story author, and literary critic Edgar Allan Poe (1809-1849). Thus, this study seeks to deepen the understanding of the story, going beyond its horror plot to explore more profound issues related to the human psyche. For this research, a qualitative methodology is employed, based on an interpretative and descriptive analysis of the story in light of Freudian Psychoanalysis. In sum, the theoretical-analytical framework of Freud (2011, 2016, 2019, 2021), Anna Freud (2006), Souza (2005), Dacorso (2010), Todorov (2006), Phillippov (2004), Gotlib (2004), Allen (2021), among others, is used to deeply explore the psychic layers structuring the narrative and driving violence, not merely as an instinctive act, but as a meticulously calculated process driven by unconscious desires linked to the satisfaction of sadistic impulses and the pleasure obtained from subjugating another.

Keywords: Literature; Psychoanalytic Criticism; Sigmund Freud; Edgar Allan Poe; “The Cask of Amontillado”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **7**
1 O BARRIL DA PSICANÁLISE: UM PANORAMA HISTÓRICO 10
1.1 PSICANÁLISE: ENTRE TEORIAS E CRÍTICAS 11
1.2 PSICANÁLISE: CONCEITOS QUE DESVENDAM A MENTE 18
2 EDGAR ALLAN POE: ECOS DE VIDA E OBRA **32**
2.1 POE: A TRILHA SOMBRIA DE SUA VIDA E OBRA 33
2.2 NAS SOMBRAS DA CRIAÇÃO: A GÊNESE DOS CONTOS DE POE 43
3 "O BARRIL DE AMONTILLADO": UMA LEITURA PSICANALÍTICA **51**
3.1 MONTRESOR E A ARTE DA VINGANÇA: ASPECTOS PSICANALÍTICOS DA MENTE PERSECUTÓRIA 53
3.2 MONTRESOR E OS MECANISMOS DE DEFESA DO EGO: UM OLHAR PSICANALÍTICO 62
CONSIDERAÇÕES FINAIS **71**
REFERÊNCIAS **73**

INTRODUÇÃO

O conto “O Barril de Amontillado” (“The Cask of Amontillado”), publicado em 1846 pelo escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), é uma das narrativas mais intrigantes da literatura norte-americana, permeada por mistério, vingança e uma complexa teia de sentimentos que, sob uma análise superficial, parecem injustificados ou irracionais. No entanto, ao adotar uma perspectiva psicanalítica, a história revela uma profundidade psicológica significativa, em que as ações e motivações dos personagens são impulsionadas por mecanismos inconscientes.

A capacidade de investigar o universo interior da humanidade, por meio dos simbolismos expressos por artistas e escritores, constitui um dos marcos mais significativos, até hoje, no avanço sociológico do conhecimento humano (Souza, 2023). Nesse sentido, a leitura psicanalítica deste conto ilumina os processos psíquicos que guiam as ações de Montresor, o protagonista vingativo.

A escolha por uma leitura psicanalítica de “O Barril de Amontillado” se justifica pela riqueza de simbolismos e nuances psicológicas que Poe insere no comportamento de seus personagens, o que nos permite explorar temas como vingança, culpa e repressão, aspectos fundamentais da experiência humana. Ao examinar esses temas, podemos adquirir uma compreensão mais profunda sobre as motivações humanas, os conflitos psicológicos e os efeitos dessas emoções nas relações sociais e no comportamento individual. Para Sova (2001, p. 41, tradução nossa), “O Barril de Amontillado” é “uma história complexa que combina um estilo confessional com elementos góticos para produzir uma obra de intensidade psicológica”[1]. Nesse sentido, compreendemos que o conto vai além de uma história de vingança; ele explora as profundezas da mente humana, especialmente em relação à inveja, ao ódio reprimido e à destruição. A Psicanálise, ao analisar o inconsciente e os mecanismos de defesa, permite uma interpretação que ultrapassa o enredo aparente, revelando como Montresor age movido por impulsos inconscientes que ele próprio não reconhece de forma clara.

O problema central desta pesquisa reside na tentativa de entender as motivações inconscientes por trás da vingança de Montresor. No conto, o insulto que Fortunato teria cometido nunca é explicitado, e a brutalidade da vingança parece desproporcional à ofensa percebida. Isso levanta a questão: o que realmente motiva Montresor? Quais são os conflitos e

[1] “The Cask of Amontillado” is a complex story that combines a confessional style with gothic elements to produce a work of psychological intensity” (Sova, 2001, p. 41).

os sentimentos reprimidos que o levam a arquitetar uma vingança tão meticulosa e cruel? A hipótese é que Montresor não age apenas por um desejo consciente de vingança, mas que sua raiva e ressentimento são expressões de conflitos mais profundos e inconscientes. Assim, a análise buscará entender de que maneira os processos psíquicos influenciam não apenas sua relação com Fortunato, mas também a construção de sua própria identidade e a maneira como ele enxerga o mundo.

O objetivo geral deste trabalho é investigar os processos inconscientes e os conflitos psicológicos presentes no conto "O Barril de Amontillado", explorando como eles influenciam o comportamento de Montresor e moldam sua relação com Fortunato. Os objetivos específicos incluem: 1) apresentar um panorama da crítica psicanalítica na literatura; 2) discutir os principais conceitos da psicanálise que embasam a leitura do conto; e 3) aplicar esses conceitos na análise do personagem Montresor e suas interações no contexto da narrativa. Para alcançar esses objetivos, o trabalho está estruturado em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado "O barril da Psicanálise: um panorama histórico", é apresentado o desenvolvimento da crítica literária psicanalítica, com ênfase nos conceitos fundamentais da Psicanálise que serão aplicados na análise do conto. Aqui é discutido como a Psicanálise, desde Freud, vem sendo utilizada como ferramenta para interpretar obras literárias, assim como conceitos-chave importantes para a análise da obra em questão.

No segundo capítulo, "Edgar Allan Poe: ecos de vida e obra", é explorada a biografia de Poe e ainda a criação de suas narrativas. Este capítulo contextualiza a vida de Poe, marcada por tragédias pessoais, dificuldades financeiras e uma profunda angústia existencial, elementos que influenciaram sua produção literária. A partir dessa contextualização, o capítulo também examina a gênese dos seus contos, iniciando com uma discussão sobre o conceito de conto, suas origens e sua evolução enquanto gênero literário.

O terceiro e último capítulo, que tem por título "O Barril de Amontillado: uma leitura psicanalítica", é dedicado a uma análise detalhada do conto à luz dos conceitos psicanalíticos previamente discutidos. Neste capítulo, dois eixos principais da análise são explorados. O primeiro eixo, "Montresor e a arte da vingança: aspectos psicanalíticos da mente persecutória", é focado no personagem Montresor, examinando como sua mente opera sob a influência de impulsos destrutivos. O segundo eixo, "Montresor e os mecanismos de defesa do ego: um olhar psicanalítico", busca se concentrar na maneira como Montresor utiliza diversos mecanismos de defesa do ego para justificar e mascarar suas ações vingativas.

A metodologia adotada nesta pesquisa baseia-se na análise qualitativa de conteúdo, uma abordagem que permite a compreensão profunda dos dados por meio da descrição e da

interpretação textual a partir de conceitos da Psicanálise. Logo, são utilizadas, principalmente, as teorias freudianas para interpretar o comportamento dos personagens e as dinâmicas inconscientes que permeiam suas interações. A leitura detalhada do conto permite identificar as estruturas psíquicas subjacentes às ações do personagem Montresor, oferecendo uma compreensão mais profunda das motivações que o guiam. Para isso, nos utilizamos do aparato teórico-analítico de Freud (2011, 2016, 2019, 2021), Anna Freud (2006), Souza (2005), Dacorso (2010), Todorov (2006), Phillippov (2004), Gotlib (2004), Allen (2021).

Por fim, espera-se que este trabalho contribua para o enriquecimento da compreensão do conto “O Barril de Amontillado”, ao revelar as complexidades psicológicas que sustentam a narrativa de vingança. A análise psicanalítica permite destacar a profundidade dos conflitos internos de Montresor, mostrando como Poe constrói personagens complexos, movidos por desejos reprimidos e impulsos inconscientes que tornam a vingança não apenas um ato de violência, mas um reflexo dos conflitos mais profundos da mente humana. Dessa forma, esse estudo poderá contribuir para futuras pesquisas que visam integrar as discussões psicanalíticas em obras literárias, especialmente naquelas que tratam de temas relacionados ao horror psicológico, vingança, sadismo e paranoia.

1 O BARRIL DA PSICANÁLISE: UM PANORAMA HISTÓRICO

> *E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem diante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.*
>
> *(Freud, 1976, p. 18).*

Desde os primórdios da Psicanálise, Sigmund Freud destaca a importância dos escritores criativos como uma fonte vital de conhecimento e compreensão da nossa psique, uma vez que estes possuem uma sensibilidade única para captar e expressar nuances inerentes à experiência humana. Assim, ao considerar as contribuições desses escritores, Freud nos convida a reconhecer o valor da literatura como uma forma de conhecimento que complementa, e até desafia, os limites da ciência. Essa perspectiva é fundamental para a Crítica Psicanalítica, pois oferece um entendimento mais abrangente das motivações e conflitos que permeiam tanto as obras literárias quanto a psique humana, criando um espaço para que a Literatura e a Psicanálise se alimentem mutuamente em sua busca pela verdade.

1.1 PSICANÁLISE: ENTRE TEORIAS E CRÍTICAS

A linguagem é a ferramenta que viabiliza toda e qualquer interação humana, seja na construção de relações, na criação e expressão de identidade pessoal e coletiva, na aquisição de conhecimento, ou como um poderoso agente de transformações sociais e políticas. Nesse sentido, Todorov (2006) pontua que a linguagem constitui todo ser humano, o que possibilita encontrar suas marcas em todas as manifestações por ele feitas, inclusive na Arte. Ao considerarmos a Literatura como uma forma de Arte Verbal, compreendemos a linguagem como sendo a “matéria da obra ou do poeta” (Pereira; Próchno, 2018, p. 3) e enxergamos o lugar especial que a Literatura ocupa, uma vez que ela tem na linguagem tanto o seu ponto de partida quanto o seu destino final. Para Bellemin-Noël (1978, p. 12):

> [...] é só alguma coisa como literatura (mesmo que tenha sido oral nas eras e civilizações sem escrita) que o homem se interroga sobre si mesmo, sobre seu destino cósmico, sua história, seu funcionamento social e mental. Suas concepções "elevadas", sua visão do mundo afirmam-se em contato com as lendas - o que é preciso ler -, depois com os mitos religiosos, com as epopeias profanas, com as

> narrativas exemplares, contos, teatro, romance, com as confidências emocionantes, tanto em prosa como em verso. A fala informa-nos, a escrita *forma-nos* [...]

De encontro as ideias de Bellemin-Noël (1978) acerca da formação do sujeito pela escrita, ressaltamos que por meio da linguagem o ser humano também faz presente a si mesmo ao deixar marcas nas obras literárias produzidas. Essas marcas oferecem uma visão da sua própria realidade, do meio onde ele existe e da forma como ele percebe esse meio, em outras palavras, "cada artista, a sua própria maneira, revela a influência da cultura, da organização social e de sua própria constituição psíquica nas obras que compõem" (Nobre, 2010, p. 208). Conforme a linguagem permite esse olhar sobre aspectos inteiramente humanos presentes nas criações artísticas, voltamos nossa atenção para o entendimento de uma área que, assim como a Literatura, lê o "homem na sua vivência quotidiana tanto quanto no seu destino histórico [...]" (Bellemin-Noël, 1978, p. 13): a Psicanálise.

Antes de mais nada, é importante destacar que a Psicanálise se configura como um campo clínico e teórico fundado pelo renomado neurologista e psiquiatra austríaco Sigmund Freud (1856-1939). Ao estudar pacientes com sintomas físicos inexplicáveis, como dores, convulsões, paralisia de membros e cegueira, Freud começou a investigar as raízes psíquicas desses problemas. Em 1885, ele foi introduzido ao mundo do inconsciente e publicou junto a seu parceiro da época, o respeitado médico vienense Josef Breuer (1842-1925), o artigo inaugural da Psicanálise intitulado *Estudos sobre a histeria*. Nas décadas que se seguiram, Sigmund Freud desafiou e reinventou o pensamento vigente sobre a psique humana, abrindo caminho para a exploração desse campo inédito e misterioso.

Em 1899, Freud concluiu o que viria a ser considerado o texto mais importante da história da psicanálise, *A interpretação dos sonhos* (1900). Nesse texto, além de postular os fundamentos da clínica psicanalítica, Freud propõe uma nova teoria do aparelho psíquico conhecida como primeira tópica. Nessa teoria, ele aborda três instâncias psíquicas chamadas de consciente, pré-consciente e inconsciente. A partir do estudo e análise dos sonhos, a obra em questão apresenta uma longa e original investigação sobre o inconsciente, tema que fascinava Freud.

O papel central da sexualidade na formação dos sintomas de doenças mentais só foi abordado por Freud em 1905, no texto intitulado *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. A partir desse período, a clínica psicanalítica passou a se consolidar e se tornar famosa em vários países, o que levou ao interesse em traduzir as obras de Freud para outras línguas. Por volta de 1910, a Psicanálise já ultrapassa as fronteiras do continente europeu, conquistando discípulos em países, tais como Brasil, Argentina e Estados Unidos. Endo e Sousa (2016, p. 4)

afirmam que, por meio do surgimento da clínica psicanalítica descobriu-se um método capaz não apenas de expor o inconsciente dos pacientes, mas também de reconhecer suas determinações e interferir em seus seguimentos

A segunda teoria do aparelho psíquico é apresentada no texto *O eu e o id*, publicado em 1923. Nessa obra, Freud discorre acerca dos conceitos de ego, id e superego (ou eu, isso e supereu). Ao propor a instância denominada supereu, Freud detalha que a mesma permite um acordo psíquico com a cultura, a civilização, os pactos e leis da sociedade, ao mesmo tempo em que é responsável pelo sentimento de culpa, pelas frustrações e pelas exigências que o indivíduo impõe a si mesmo. Por esse motivo, há um mal-estar que acompanha todo indivíduo e não pode ser completamente superado.

Sigmund Freud, além de pai da psicanálise, foi fundador de uma nova forma de produzir ciência. Atualmente, os trabalhos de Freud acerca do inconsciente são obrigatórios para estudiosos dos mais diversos campos, além de influenciarem várias áreas do saber como Filosofia, Ciência, Artes, Teoria Política, as Neurociências e a Literatura.

A relação entre Psicanálise e Literatura surge com o próprio criador da área, Sigmund Freud. Nos primórdios da psicanálise, ao discutir o famoso caso Elisabeth Von R no já mencionado artigo *Estudos Sobre a Histeria*, Freud destaca que seus casos clínicos sobre histeria se assemelham mais a obras literárias do que a casos descritos na ciência médica. Ele relata o seguinte:

> [...] a mim mesmo ainda impressiona singularmente que as histórias clínicas que escrevo possam ser lidas como *novelas* e, por assim dizer, careçam do cunho austero da cientificidade. Devo me consolar com o fato de que evidentemente a responsabilidade por tal efeito deve ser atribuída à natureza da matéria, e não à minha predileção (Freud, 2016, p. 121).

Face ao exposto, o médico vienense, ao oferecer um novo modelo de compreensão da psique humana, também fundava uma nova ciência, que se distinguia das outras, por possuir uma base carregada de subjetividade, uma vez que o objeto de estudo da Psicanálise, o inconsciente, não poderia ser descrito e relatado objetivamente, e a aproximação com a Literatura foi, por conseguinte, a maneira encontrada por Freud para compreender e tornar compreensível o que pretendia estudar (Nobre, 2010).

Ainda no início do século XX, o interesse e a importância das obras artísticas para a Psicanálise são destacados pelo próprio Sigmund Freud, ao escrever que:

> Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito (Freud, 2006, p. 143).

Tendo como fundamento a citação acima, o efeito que as obras de arte produziam em Freud, associado à sua tentativa de compreender a psique humana, o conduziu à utilização de manifestações artísticas para propor alguns conceitos de sua teoria. A esse respeito, Souza (2005) estabelece que o relacionamento entre psicanálise e literatura existe principalmente porque os conceitos mais fundamentais da psicanálise são definidos por seu referencial a mitos e autores clássicos, "tal é o caso em 'Complexo de Édipo', 'narcisismo', 'masoquismo', 'sadismo" (Souza, 2005, p. 206). Nessa perspectiva, Felman (*apud* Souza, 2005, p. 206) também pontua que "a literatura é a linguagem que a psicanálise usa para falar de si mesma, para dar nome a si. A literatura não está fora da psicanálise, já que motiva e nomeia seus conceitos. É a referência pela qual a psicanálise denomina as suas descobertas".

Como colocado pelos autores acima, a utilização das criações artísticas para fundamentar as teorias freudianas pode ser vista no ensaio *O Delírio e os Sonhos da Gradiva de Jensen* (1907), o primeiro estudo psicanalítico de uma obra literária, no qual Freud analisa o delírio de um jovem apaixonado por uma escultura romana. No texto *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910), o Pai da Psicanálise se utiliza da obra de Da Vinci para interpretar a ternura sublimada no sorriso das mulheres na pintura "A Virgem e o Menino com Santa Ana" (1508-1513). Já em *Dostoiévski e o parricídio* (1928), Freud expõe suas considerações acerca do desejo parricida na obra de Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov* (1927), evidenciando "a própria pulsão assassina, isto é, o caráter universal do desejo parricida: cada um dos três irmãos, com efeito, é habitado pelo desejo de matar realmente o pai" (Roudinesco; Plon, 1998, p. 167).

Souza (2023) pontua que, séculos antes de Freud, a literatura já expressava em suas linhas e entrelinhas "os sintomas da histeria, do ódio ao pai, do amor à mãe, dos desejos reprimidos de vingança, admiração, sublimação, a negação e outras ideias [...]" (Souza, 2023, p. 8). Desde a Grécia Clássica, intelectuais como Sócrates, Platão e Aristóteles realizavam análises profundas acerca das questões que permeavam as obras literárias, porém, ainda de acordo com Souza (2023, p. 9), faltava a esses pensadores um "[...] elemento que servisse

como *leitmotiv*[2] para encadear as concepções e de que forma estas ocorriam no interior do pensamento humano, de onde vinham, para onde iam e como se formavam".

Foi Sigmund Freud o responsável por proporcionar as condições para se explorar os simbolismos e interpretar os pensamentos expressos em obras artísticas, especialmente na literatura, inaugurando o que Villari (2000) chama de um campo de diálogo privilegiado. Ao utilizar a literatura clássica para desenvolver as bases do seu trabalho analítico, Freud, apesar de nunca ter pretendido elaborar uma teoria literária, pautou as bases do que viria a ser chamado de Crítica Psicanalítica, que emergiu como uma resposta ao desenvolvimento e difusão das teorias e práticas psicanalíticas propostas por ele e seus seguidores.

Antes de adentrarmos na Crítica Psicanalítica, faz-se necessário compreendermos o que é a crítica literária em si. Dacorso (2010, p. 147) a define como uma "atividade intelectual, reflexiva, usando raciocínio lógico-formal de acordo com a natureza do fenômeno que estuda, no caso, a obra de arte da linguagem", ou seja, a própria literatura. Rodrigues (2004) esclarece que, ao longo dos anos, a crítica literária voltava-se para aspectos puramente linguísticos e históricos, deixando de lado o fator humano envolvido nos textos produzidos. De encontro as ideias de Rodrigues, Coutinho (1976, p. 148) acrescenta que

> do final do século XIX até o início do século XX, a crítica literária era, em sua maioria, de cunho histórico, sociológico e biográfico, encarando a obra literária de fora, de sua periferia, na sua moldura histórica, no ambiente que a cerca, nas causas externas e elementos exteriores. A obra literária era vista como uma instituição social, um documento de uma raça, uma época, uma sociedade, uma personalidade.

Tadié (1992) explica que a partir do século XX, a crítica literária mostrou desejo em se equiparar às obras por ela analisadas. Isso ocorreu devido a uma modificação sofrida no campo artístico, uma vez que as obras de arte, agora destituídas de seu caráter sagrado, precisavam de intérpretes. Em outras palavras, a crítica literária não se limitava mais a descrever ou julgar as obras; ela passou a se envolver de maneira mais profunda e complexa, refletindo sobre as obras e oferecendo interpretações que poderiam rivalizar em importância com os próprios textos artísticos. Dacorso (2010) destaca que vários críticos se mostraram excelentes escritores como Roland Barthes, Jacques Revière e Maurice Blanchot.

Essa mudança no campo da crítica literária foi impulsionada pelas ideias de Freud, e, uma vez que o pensamento freudiano passou a direcionar a crítica para uma investigação do inconsciente, conceito fundador da Psicanálise e descrito por Souza (2005) como a maior contribuição ao pensamento contemporâneo, não é surpreendente que tenha surgido uma

[2] Termo de origem alemã que significa "motivo condutor".

crítica literária de cunho psicanalítico, ou melhor, “uma crítica assumidamente psicanalítica, estabelecendo seus métodos em bases freudianas” (Souza, 2005, p. 206). Rodrigues (2004, p. 57) torna evidente que, sem negar os valores estéticos e linguísticos, “surge uma crítica literária com base na teoria psicanalítica que, em muito, consegue contribuir para uma leitura mais ampla da obra literária”.

A Crítica Psicanalítica é, de acordo com Souza (2005, p. 206), “de orientação interpretativa, portanto de cunho hermenêutico e fenomenológico, isto é, procura-se captar um sentido irredutível às intenções reveladas pelo autor, para se chegar a uma essência única da compreensão da obra literária [...]”. Uma vez que este trabalho consiste em uma análise de uma obra literária tendo como base os conceitos freudianos, debrucemo-nos sobre os posicionamentos epistemológicos utilizados por Freud quanto à abordagem do texto literário. Rodrigues (2004, p. 58) explica que existem dois posicionamentos: um em que “vê o autor através do texto; e outro, em que vê no texto uma exemplificação da teoria psicanalítica”.

Os posicionamentos mencionados acima por Rodrigues resultam em duas críticas, uma crítica biográfica e uma crítica temática. Na crítica biográfica, o autor é visto através do texto e o texto é visto como uma forma de denúncia dos sintomas e patologias do próprio escritor.

> Os elementos contidos no texto deixam de ser referência em relação a sua própria valorização e coerência interna, para serem usados na elucidação ou ilustração da personalidade do escritor. Nesse caso, o texto passa a explicar o autor, e a relação de coerência não se estabelece intratexto, mas extratexto (Rodrigues, 2004, p. 58).

Sob esse viés, entendemos que na crítica biográfica, os elementos do texto literário não são valorizados ou analisados por sua própria coerência e significado dentro da obra. Em vez disso, esses elementos são usados para entender ou ilustrar a personalidade e as características do autor. A relação de sentido, então, não está dentro do texto (intratexto), mas fora dele (extratexto), na vida do autor. Charles Mauron (1899-1966), o primeiro autor a sistematizar a crítica psicanalítica, se destaca nesse campo ao cunhar o termo *psicocrítica*, método que consiste em analisar a obra literária utilizando informações biográficas do autor para buscar no texto:

> as modificações das estruturas, que designam figuras ou situações de modo a liberar o mito pessoal que reflete a personalidade inconsciente do autor, situação dramática interior modificada, sem cessar, por elementos externos, mas sempre reconhecível e persistente. E procuram-se correspondências com a vida do escritor, o método propõe uma síntese das linguagens inconsciente e consciente, combinando várias lógicas ao mesmo tempo, como o crítico que passa do freudismo para a literatura (Dacorso, 2010, p. 149).

Souza (2005) pontua que o trabalho de Mauron se estabeleceu como parte da nossa paisagem cultural, sendo confrontada com novas teorias, estudos e produções textuais. Já Dacorso (2010) destaca que a análise psicanalítica do autor é um trabalho cheio de conjecturas e que enfrenta várias dificuldades, uma vez que se baseia em suposições e informações biográficas que podem não ser completas e precisas. Além disso, a análise é influenciada pela subjetividade do analista, ou seja, as interpretações podem variar significativamente de acordo com a perspectiva pessoal de quem está fazendo a análise.

Anne Clancier (1976), ao discutir as contribuições de Freud para o campo da crítica literária, esclarece que, através de seus estudos das obras de Dostoiévski e Da Vinci, o Pai da Psicanálise abriu caminho para os estudos centrados no autor e compreensão do próprio processo criativo. Porém, há de se considerar que o campo da crítica literária se expande à medida que Freud apresenta técnicas para "decifrar" os conteúdos latentes (Clancier, 1976). Esse enfoque resulta em uma crítica orientada pela revelação de significados, uma crítica que se dedica a interpretar e desvendar o conteúdo do texto.

Diante dessas considerações, voltemo-nos ao segundo posicionamento epistemológico freudiano, que, apesar de semelhante ao primeiro, é mais compatível com a natureza discursiva da literatura, pois segue os dados da própria construção literária. Na crítica psicanalítica temática ou de conteúdo, o enfoque está no próprio texto e na utilização da teoria psicanalítica. Rodrigues (2004, p. 58) nos esclarece que, nessa abordagem, a "coerência do texto estará na relação que possa ser estabelecida entre ele e o corpo teórico da psicanálise", em outras palavras, a utilização dos conceitos psicanalíticos nesta forma de crítica garante a continuidade da obra dentro do domínio da linguagem.

Ainda no que se refere a perspectiva freudiana, cabe ressaltar a relevância da análise dos elementos intrínsecos do texto. Nesse campo, Rodrigues (2004, p. 59) destaca a contribuição de Freud em três níveis, sendo eles:

> a) o da interpretação dos símbolos, como reveladores de complexos fundamentais, para o indivíduo ou para a sociedade.
> b) o das personagens, ao fornecer elementos novos para a compreensão do comportamento e das relações delas entre si;
> c) o da linguagem, o caminho aberto por Freud é trilhado por Lacan que une o conhecimento lingüístico ao psicanalítico, possibilitando um posicionamento crítico a partir da palavra.

Essas contribuições de Freud permitem uma análise literária mais abrangente e detalhada, utilizando conceitos psicanalíticos para decifrar e interpretar o texto em múltiplos níveis. Por meio dos postulados teóricos freudianos, "é possível extrair da literatura preciosos

aspectos que vêm auxiliar a compreensão a respeito da psique humana" (Nobre, 2010, p. 208), evidenciando as particularidades das obras literárias e demonstrando suas ligações com o mundo simbólico. Para Rodrigues (2004), o mundo simbólico que se forma a partir da fala do narrador, especialmente na descrição dos ambientes, é extremamente relevante para a análise do texto.

> Esse processo de análise tem que levar em consideração não só a fala da personagem, mas também a ação, e, em especial, os elementos simbólicos que aí surgem. Recorrer a depoimentos do autor não deixa de ser um mecanismo redutor e convincente, porém, no propósito do presente trabalho, não seria o caminho mais seguro (Rodrigues, 2004, p. 64-65).

Ao longo deste tópico, ficou evidente que a partir de Sigmund Freud, a crítica literária adquiriu um novo aparato teórico, permitindo uma interpretação e análise mais aprofundada dos textos literários, assim como o estudo de neuroses, psicoses e outros conceitos que ajudam o crítico a entender melhor as personagens e seus comportamentos. Mantendo os valores estéticos e linguísticos, a crítica literária fundamentada na teoria psicanalítica expandiu a leitura das obras literárias, aprofundando a compreensão das manifestações do inconsciente. Birman (1991, p. 106-107) explica que "esta articulação entre saber psicanalítico e tradição literária é um tópico fundamental, uma das condições de possibilidade para que se empreenda a metodologia psicanalítica". Dado que nossa intenção é analisar sintomas psicológicos do personagem Montresor do conto "O Barril de Amontillado", de Edgar Allan Poe, percebemos que o caminho mais adequado para alcançar esse propósito é através do próprio texto e da aplicação dos conceitos e teorias freudianas apresentados no tópico a seguir.

1.2 PSICANÁLISE: CONCEITOS QUE DESVENDAM A MENTE

- A Primeira Tópica do Aparelho Psíquico

Em 1900, ao publicar *A Interpretação dos Sonhos*, Sigmund Freud expôs o que ficou conhecido como a Primeira Tópica ou Primeira Teoria do Aparelho Psíquico. Breviglieri (2018, p. 68) explica que "é comum dentro da comunidade psicanalítica que se tenha a compreensão da primeira tópica do aparelho ou do instrumento psíquico como um aparato dividido em três instâncias ou sistemas: "Inconsciente" (Ics), "Pré-Consciente" (Pcs) e "Consciência" (Cs)". O funcionamento psíquico, de acordo com Freud, é explicado por Joel

Dor (1946-1999), psicanalista e professor-pesquisador da Universidade de Paris no D*icionário Enciclopédico de Psicanálise*: o legado de Freud e Lacan. Dor (1996, p. 265) pontua que:

> O inconsciente (Ics) é circunscrito como um sistema radicalmente separado, pela instância da "primeira censura", do sistema pré-consciente (Pcs), ele próprio dissociado do sistema consciente (Cs) pela "segunda censura". Assim o Pcs, instituído como uma instância tampão entre o Ics e o Cs, parece partilhar sobretudo as propriedades do sistema Cs. Ele constitui, no sentido descritivo da palavra, um inconsciente "segundo", essencialmente provisório, portanto "latente", sempre suscetível de se tornar consciente. Lugar das representações de palavras sujeitas ao funcionamento do processo secundário, o Pcs intervém segundo uma tríplice função. Proibidor, ele bloqueia o acesso direto à consciência dos materiais recalcados no inconsciente. Regulador, sintetiza a transformação da energia psíquica livre em energia ligada. Por fim, permissivo, autoriza, sob certas reservas prescritas pela censura, o retomo de representações inconscientes à atividade consciente do sujeito.

Conforme compreendemos a dimensão dinâmica do aparelho psíquico proposta por Freud, permitimos o aprofundamento de vários aspectos cruciais da psicanálise. Ao considerar a interação entre os sistemas psíquicos, não podemos deixar de evidenciar os conceitos desses sistemas:

- Inconsciente (Ics): Este é o depósito de desejos reprimidos, memórias e impulsos que não estão acessíveis à consciência direta. Esses conteúdos influenciam fortemente o comportamento e os pensamentos, mesmo que a pessoa não esteja ciente deles.
- Pré-consciente (Pcs): Serve como intermediário entre o inconsciente e o consciente. Contém memórias e informações que não estão imediatamente na consciência, mas que podem ser facilmente acessadas.
- Consciente (Cs): Refere-se à parte da mente que contém todos os pensamentos e percepções atuais de uma pessoa. É o que estamos cientes a qualquer momento.

No *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*, Dor (1996) expõe que o inconsciente (Ics) refere-se a tudo o que não é percebido conscientemente por uma pessoa, abrangendo tudo o que escapa à sua consciência imediata e refletida. Embora Freud não tenha sido o criador do conceito de inconsciente, ele lhe atribuiu um novo significado e se empenhou em legitimá-lo. Essa legitimação ocorreu a partir da observação de pequenos tropeços, deslizes, erros e falhas que ocorrem em todas as pessoas, quebrando de maneira inexplicável a continuidade lógica do pensamento e dos comportamentos sociais. A esse respeito, Dor (1996, p. 264) segue apontando os “lapsos, atos falhos, sonhos, esquecimentos e, de modo mais geral, os sintomas compulsivos dos neuróticos” como exemplos de comportamentos e ações que demonstram a existência do inconsciente.

Em contrapartida, é importante ter em mente que o inconsciente deve ser entendido pela maneira como ele organiza e processa informações, e não apenas pelo que ele contém. Isso significa que a estrutura e o funcionamento do inconsciente são mais importantes para sua compreensão do que os elementos específicos que ele armazena. É Garcia-Roza (2009) quem argumenta que reduzir o inconsciente a termos biológicos limita nossa compreensão de sua natureza simbólica. Essa natureza simbólica é crucial para a psicanálise e para a crítica psicanalítica, pois é através dos símbolos que o inconsciente comunica seus conteúdos e conflitos.

Por outro lado, o pré-consciente (Pcs), descrito aqui como instância intermediária entre o consciente e o inconsciente, é detalhado por Freud, em sua obra *O ego e o Id* (2011), como o que é latente, mas capaz de consciência, sendo apenas descritivamente inconsciente[3] e estando assim mais próximo do consciente do que do inconsciente. O inconsciente latente, chamado agora de pré-consciente, armazena conteúdos que podem se tornar conscientes com relativa facilidade. Essa distinção é fundamental para entendermos como diferentes tipos de conteúdos inconscientes influenciam o comportamento e as emoções, e como podem ser abordados na crítica psicanalítica.

Ao elaborar o verbete destinado ao conceito de consciência (Cs) no *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*, o professor emérito da Universidade de Paris, Pierre Kaufmann (1916-1995), pontua que, do primeiro ponto de vista "a consciência constitui a camada superficial do aparelho psíquico [...]" (1996, p. 95). O próprio Freud, em *O Eu e o Id*, argumenta o seguinte:

> [...] a consciência é a superfície do aparelho psíquico, isto é, atribuímo-la, como função, a um sistema que espacialmente é o primeiro deste mundo externo. Espacialmente, aliás, não apenas no sentido de função, mas aí também no sentido de dissecção anatômica. Também a nossa investigação deve ter como ponto de partida esta superfície percipiente (Freud, 2011, p. 23).

Diante dessas considerações, percebemos que, para Freud, a consciência funciona como a primeira interface através da qual a mente interage com o mundo exterior. Esta metáfora de "superfície" sugere que a consciência é a camada mais externa do aparelho psíquico, permitindo a percepção e o processamento inicial dos estímulos externos. Nesse sentido, Freud (2011, p. 23) também pontua que desde o início, "o Cs são todas as percepções que vem de fora (percepções sensoriais) e de dentro, as quais chamamos de sensações e

[3] O conceito de inconsciente é então restringido apenas ao que é reprimido.

sentimentos", em outras palavras, a consciência é responsável por capturar as primeiras impressões do mundo ao redor.

Para fins deste trabalho, é pertinente destacar a questão formulada por Freud, que se conecta às suposições feitas na obra *Além do Princípio do Prazer* (1920), em que ele discute que a verdadeira diferença entre uma ideia inconsciente (Ics) e uma ideia pré-consciente (Pcs) consiste em que a primeira é produzida em um material que permanece desconhecido, enquanto a segunda (Pcs) se acrescenta a uma ligação com representações verbais. Esta foi uma primeira tentativa de oferecer para os sistemas Pcs e Ics, traços distintivos que não sejam apenas a relação com a consciência. A questão apropriadamente formulada por Freud é: "como algo se torna pré-consciente?". Ele responde que: "pela ligação com as representações verbais correspondentes [...] Essas representações verbais são resíduos de memória [...]" (Freud, 2011, p. 24).

As representações verbais, portanto, funcionam como um meio de tradução entre o inconsciente e o consciente, permitindo que os pensamentos latentes sejam articulados e compreendidos. Na Crítica Psicanalítica, o processo que envolve a interpretação dos elementos verbais do texto, como metáforas, símbolos e narrativas, pode revelar desejos, traumas e conflitos inconscientes das personagens e até do próprio autor, sendo, então, uma prática comum nesse campo da crítica a decifração das representações verbais.

Em suma, constatamos que a Primeira Tópica Freudiana, ao fornecer uma estrutura básica de consciente, pré-consciente e inconsciente, é um dos principais modelos do aparelho psíquico, tendo revolucionado a forma como os processos mentais eram entendidos. Contudo, é preciso acentuar que, conforme Freud aprofundava sua compreensão sobre a mente humana, ele desenvolvia mais um modelo do aparelho psíquico conhecido como a Segunda Tópica ou Segunda Teoria do Aparelho Psíquico. A transição entre esses dois modelos permitiu uma compreensão mais rica e complexa dos processos psíquicos que continua a influenciar a psicoterapia, a crítica literária e a análise cultural até os dias atuais. Vejamos, a seguir, os principais conceitos desse modelo psíquico.

- A Segunda Tópica do Aparelho Psíquico

Em 1920, a partir da publicação de *Além do Princípio do Prazer*, Freud expôs o novo modelo de concepção do aparelho psíquico conhecido como "modelo estrutural (ou dinâmico), tendo em vista que a palavra "estrutura" significa um "conjunto de elementos que separadamente tem funções específicas, porém que são indissociáveis entre si, interagem

permanentemente e influenciam-se reciprocamente" (Euzébio, 2020, p. 5). Essa concepção estruturalista de Freud, que se consolidou em sua obra *O Ego e o Id*, propõe uma divisão da mente humana em três instâncias distintas denominadas de id, ego e superego. No *Livro da Psicologia* (2012), a professora e psicóloga Catherine Collin *et. al*. (2012, p. 97-98) nos fornecem as seguintes concepções:

> O id (constituído pelos impulsos primitivos) obedece ao Princípio do Prazer, segundo o qual todo desejo deve ser imediatamente satisfeito: o id quer tudo agora [...] o ego atua sob o comando do Princípio da Realidade, segundo o qual não podemos ter tudo o que desejamos, mas devemos considerar o mundo em que vivemos [...] O ego, por sua vez, é controlado pelo superego - a voz internalizada dos pais e do código moral da sociedade. O superego é uma instância de julgamento e a fonte da consciência, da culpa e da vergonha.

Como foi pontuado por Collin *et al.* (2012), obediente ao Princípio do Prazer, "procura a resposta direta e imediata a um estímulo instintivo, sem considerar as circunstâncias da realidade [...]" (Lima, 2010, p. 281). No *Vocabulário da Psicanálise* (1967), os psicanalistas franceses Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis (1991, p. 240) corroboram com as ideias freudianas ao ressaltar que o id constitui o pólo pulsional da personalidade, uma vez que

> [...] seus conteúdos, expressão psíquica das pulsões, são inconscientes, por um lado hereditários e inatos e, por outro, recalcados e adquiridos. Do ponto de vista econômico, o id é, para Freud, o reservatório inicial da energia psíquica; do ponto de vista dinâmico, entra em conflito com o ego e o superego que, do ponto de vista genético, são as suas diferenciações.

Como demonstrado acima, Freud descreve o id como o reservatório inicial da energia psíquica, onde se acumulam os impulsos básicos e as pulsões: "É neste sentido que o id é concebido como "o grande reservatório" da libido (ô) e, mais geralmente, da energia pulsional [...]" (Laplanche; Pontalis, 1991, p. 241). Essa energia é essencialmente a força que impulsiona todos os processos mentais e comportamentais. Diante dessas considerações, é importante frisar que o ego utiliza a energia recolhida desse âmago em comum, principalmente no formato de energia "dessexualizada e sublimada" (Laplanche; Pontalis, 1991). Geneticamente, o ego e o superego se desenvolvem a partir do id, formando-se à medida que a criança cresce e é exposta a influências externas, como a educação e a cultura.

O ego, também chamado de eu, é descrito por Freud (2011, p. 31) como sendo

> a parte do Id modificada pela influência direta do mundo externo, sob mediação do *pcp-cs*[4], como que um prosseguimento da diferenciação da influência do mundo externo sobre o Id e os seus propósitos, empenha-se em colocar o princípio da realidade no lugar do princípio do prazer, que vigora irrestritamente no Id [...]

Conforme mostrado por Freud (2011), o ego desempenha um papel importante na mediação entre o id, o superego e a realidade externa, podendo ser visto como a representação de tudo o que se pode chamar de razão. Face ao exposto, Lima (2010, p. 281) nos explica que a função desempenhada pelo ego é a de "obter controle sobre as exigências das pulsões, decidindo se elas devem ou não ser satisfeitas e adiando essa satisfação para ocasiões e circunstâncias mais favoráveis ou reprimindo parcial ou inteiramente as excitações pulsionais". Dessa forma, fica entendido que o ego, ao ser pressionado pelos desejos do id, pela severidade repressiva do superego, tem a função de tentar conciliar as reivindicações dessas duas instâncias.

É a partir do ego que se desenvolve outra instância psíquica, o superego (Lima, 2010). Em seu livro *O Mal-Estar na Cultura* (1930), Freud (1930, p. 60) afirma que o superego é uma instância descoberta por nós, sendo a forma encontrada pela civilização de controlar "o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como uma guarnição numa cidade conquistada". Em consonância com essas ideias, Bolina (2020, p. 57) descreve o superego como sendo:

> uma instância sádica, que atormenta o Eu[5] evidenciando suas falhas ao compará-lo a um ideal, cuja efetivação satisfatória seria necessariamente impossível, o que pode ser afirmado porque, segundo Freud, quanto mais eticamente uma pessoa age, mais ela sofre por questões econômicas – a libido, que não encontra recurso de expressão no mundo, continua em circulação no psiquismo que a originou [...]

Sob o ponto de vista prático, o superego atua como um modelo ideal que o ego deve seguir, paralelamente censurando-o por não atingir esse ideal. Nesse sentido, o psicanalista frânces Bernard Leimagre (1996, p. 510) pontua que o superego "constituirá, como tal, um modelo ideal para o eu e deverá ser levado em consideração em todas as formas de doença psíquica", isso porque o superego inscreve na psique do indivíduo as marcas de suas relações objetais, refletindo a influência do mundo externo e as vicissitudes da alteridade. Esses objetos relacionais são, primeiramente, os pais, mas Freud dissocia isso de um entendimento simplista e familiar (Leimagre, 1996). Essas marcas psíquicas são fundamentais para o

[4] Pré-consciente-Consciente.
[5] Ou Ego.

desenvolvimento de uma consciência moral e ética, mas também podem ser a fonte de conflitos internos e sofrimento, especialmente quando há uma dissonância entre os desejos inconscientes e as expectativas internalizadas.

Na crítica literária psicanalítica, os conceitos de id, ego e superego são ferramentas relevantes para a análise e interpretação de textos literários. Esses componentes da mente fornecem uma estrutura para explorar as motivações inconscientes das personagens, a dinâmica dos conflitos internos e a representação simbólica dos desejos e impulsos humanos. Como observa Souza (2023, p. 11), "pode-se compreender assim, que o fato de poder dialogar com as obras e suas nuances psíquicas mais profundas é algo que surge a partir desta porta aberta pelo Mestre de Viena e seus seguidores, tendo como fundamento a arte da Psicanálise [...]".

- O Ego e os Mecanismos de Defesa

No trabalho intitulado *As Neuropsicoses de Defesa* (1894), Sigmund Freud descreve, pela primeira vez, a luta do ego contra os impulsos do id e as exigências do superego, luta essa que pode trazer ao indivíduo diversos conflitos, dores e angústias. Seguidamente, ele reformula o conceito de repressão, que, como Campos (2019) pontua, ocorreria devido à angústia e se manifesta simbolicamente em sonhos, atos falhos e sintomas neuróticos. Laplanche e Pontalis (1991) discorrem acerca da substituição do conceito de repressão pelo conceito de defesa, ponto que também é abordado por Kaufmann (1996, p. 111) no *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*: "Ele [o termo defesa] deve designar, de fato, de maneira geral, todas as técnicas de que o eu se serve em seus conflitos, que podem eventualmente levar à neurose. O termo recalcamento é mantido, contudo, ficando reservado a uma dessas defesas em particular [...]".

A necessidade de ampliar o sentido do termo "defesa" surgiu, principalmente:

> para englobar, além do processo de recalcamento histérico, outros processos que manifestam a mesma tendência proteger o eu contra as exigências pulsionais. Em particular, a adoção desse ponto de vista torna possível caracterizar cada um dos diferentes tipos de afecção pela especificidade do processo de defesa que ela aciona (Kaufmann, 1996, p. 111).

Como enfatiza o psiquiatra e professor americano George Vaillant, em sua obra *Ego Mechanisms of defense: A guide for clinicians and researchers* (1992), os mecanismos de defesa são processos inconscientes que protegem a mente de sentimentos e pensamentos

difíceis de lidar, ou de impulsos carregados de desejo que o ego considera perigosos ou em conflito com as exigências do superego. Freud introduziu muitos dos conceitos básicos sobre mecanismos de defesa em suas obras, identificando diversos tipos, como repressão, negação, projeção, racionalização e deslocamento. No entanto, foi com a contribuição de sua filha, a psicanalista Anna Freud (1895-1982), que o estudo dos mecanismos de defesa se aprofundou ainda mais, particularmente em sua obra *O Ego e os Mecanismos de Defesa* (1936).

Anna Freud sistematizou e expandiu o entendimento desses mecanismos, detalhando como eles se desenvolvem desde a infância e como podem se manifestar de forma saudável ou patológica. Seu trabalho destacou a importância desses processos na formação da personalidade e na adaptação ao ambiente social. Laplanche e Pontalis (1991, p. 278) explicam que o trabalho de Anna Freud, ao partir de exemplos concretos, descreve "a variedade, a complexidade e a extensão dos mecanismos de defesa, mostrando principalmente [...] como a defesa pode incidir não apenas em reivindicações pulsionais, mas em tudo o que pode suscitar um desenvolvimento de angústia: emoções, situações, exigências do superego, etc [...]". Em *O Ego e os Mecanismos de Defesa* a psicanalista formula uma estrutura mais organizada para entender como o ego lida com conflitos internos e externos:

> A esses nove métodos de defesa, que são muito conhecidos na prática e foram exaustivamente descritos nos trabalhos teóricos de psicanálise (regressão, recalcamento, formação reativa, isolamento, anulação, projeção, introjeção, inversão contra o ego e reversão), devemos acrescentar um décimo método, que pertence mais ao estudo da mente normal do que ao da neurose: a sublimação ou deslocamento dos anseios pulsionais (Freud, 2006, p. 38).

Face ao exposto, é importante destacar a contribuição significativa de Anna Freud para a compreensão dos mecanismos de defesa, aprofundando e expandindo as ideias inicialmente propostas por seu pai, Sigmund Freud. Enquanto ele identificou alguns mecanismos de defesa, sua filha sistematizou e detalhou esses processos, destacando seu papel no funcionamento do ego. Assim sendo, esses mecanismos e outros conceitos da psicanálise serão discutidos mais detidamente no Capítulo 3, para fundamentar a análise do conto "O barril de Amontillado", foco principal desta pesquisa.

Como visto acima, os mecanismos de defesa são processos psicológicos inconscientes que ajudam a proteger o indivíduo de emoções e pensamentos difíceis ou ameaçadores. A forma como um indivíduo utiliza esses mecanismos pode revelar muito sobre sua personalidade, resiliência emocional e modos de enfrentamento. Esses mecanismos podem também fornecer pistas sobre os conflitos internos de uma pessoa, como o equilíbrio entre impulsos instintivos, as demandas da realidade e as normas morais ou sociais. Na crítica

psicanalítica, os mecanismos de defesa são ferramentas valiosas para interpretar personagens, narrativas e temas. Analisar como as personagens em uma obra literária utilizam esses mecanismos pode revelar aspectos profundos de suas personalidades e motivações inconscientes, bem como os conflitos internos e externos que enfrentam.

- Outros Conceitos Importantes

Para fins deste estudo, faz-se necessário abordar outros conceitos psicanalíticos essenciais para fundamentar a análise do conto "O Barril de Amontillado", de Edgar Allan Poe, tais como: pulsão, sadismo, vingança, paranoia e orgulho. A compreensão dessas fragilidades inerentes ao ser humano oferece ferramentas adicionais para entender a complexidade dos personagens analisados, as dinâmicas narrativas e os temas centrais e subjacentes da obra literária em questão.

Em 1905, com a publicação dos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud recorreu pela primeira vez à palavra pulsão. Num trecho acrescentado em 1910, ele forneceu uma definição geral que, em sua essência, não sofreria nenhuma modificação:

> Por pulsão, antes de mais nada, não podemos designar outra coisa senão a representação psíquica de uma fonte endossomática de estimulações que fluem continuamente, em contraste com a estimulação produzida por excitações esporádicas e externas. A pulsão, portanto, é um dos conceitos da demarcação entre o psíquico e o somático (Freud *apud* Roudinesco; Plon, 1998, p. 629).

A partir dessa concepção, Roudinesco e Plon (1998, p. 628) definem a pulsão como sendo a "carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem". Desde a publicação dos T*rês Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud traz à tona principalmente o conceito de pulsão sexual, cuja definição revolucionou a visão predominante da sexualidade. Para Freud, a pulsão sexual não se limita às atividades sexuais usuais categorizadas por seus objetivos e objetos.

Ao publicar *A Concepção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão* (1910), Freud enuncia seu primeiro dualismo pulsional (Roudinesco; Plon, 1998). Neste trabalho, ele distingue dois tipos de pulsão: a já mencionada pulsão sexual, que é alimentada por energia libidinal e a pulsão de autoconservação, que visa a preservação do indivíduo. Com a publicação de *Além do Princípio do Prazer* (1920), Freud introduziu a noção de *pulsão de morte* ou *Tanatos*, num registro considerado por Laplanche e Pontalis (1991) como

especulativo, contudo, foi a partir desse registro que Freud buscou identificar as suas implicações na prática.

Em obras posteriores, Freud frequentemente se refere à pulsão de destruição, o que lhe permite definir com mais precisão o objetivo das pulsões de morte. Como essas pulsões trabalham em silêncio e só podem ser percebidas de maneira tangível quando se manifestam externamente, a expressão "pulsão de destruição" é utilizada para qualificar seus efeitos mais perceptíveis e evidentes. Laplanche e Pontalis (1991, p. 398) definem a pulsão de destruição como sendo a denominação usada por Freud para

> designar as pulsões de morte numa perspectiva mais próxima da experiência biológica e psicológica. Às vezes a sua extensão é a mesma da expressão "pulsão de morte", mas na maior parte dos casos qualifica a pulsão de morte enquanto orientada para o mundo exterior. Neste sentido mais específico, Freud usa também a expressão "pulsão de agressão".

Assim, compreendemos que a utilização da expressão pulsão de destruição serve para descrever uma forma mais acessível e evidente das pulsões de morte, especialmente quando elas se manifestam no mundo exterior. Laplanche e Pontalis (1991) acrescentam que a p*ulsão de morte* se desvia da própria pessoa devido ao investimento desta pela libido narcísica e volta-se para o mundo exterior por intermédio da musculatura. Em *O Ego e o Id*, Freud pontua que essa pulsão "se manifestaria então - mais provavelmente só em parte - como *instinto de destruição*[6] voltado para o mundo exterior e outras formas de vida" (Freud, 2011, p. 51).

O termo sadismo foi originalmente criado por Richard von Krafft-Ebing em 1886, inspirado pelo escritor francês Donatien Alphonse François, conhecido como Marquês de Sade (1740-1814). Krafft-Ebing usou o termo para descrever uma perversão sexual que envolve a obtenção de prazer a partir de atos de agressão, humilhação física ou moral, e infligindo dor aos outros. No entanto, a Psicanálise expandiu o conceito de sadismo além dessa definição inicial, identificando suas numerosas manifestações, inclusive em comportamentos menos óbvios, particularmente na infância (Roudinesco; Plon, 1998), contudo, Laplanche e Pontalis (1991, p. 465) estabelecem que "a psicanálise estende a noção de sadismo para além da perversão descrita pelos sexólogos, reconhecendo-lhe numerosas manifestações mais encobertas, particularmente infantis, e fazendo dele um dos componentes fundamentais da vida pulsional".

---

[6] Referido anteriormente como Pulsão de Destruição.

Freud, em sua terminologia, geralmente reserva o termo "sadismo" para referir-se à associação entre sexualidade e a violência infligida a outra pessoa. Isso é evidente em obras como *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidad*e (2016), em que ele explora o conceito de "sadismo propriamente dito", caracterizando-o como uma expressão de satisfação sexual que depende do sofrimento ou da submissão de outrem. Essa distinção é importante na psicanálise para entender como o sadismo pode manifestar-se em contextos em que a agressão e o prazer sexual estão intrinsecamente ligados. Assim, compreendemos o sadismo como uma manifestação de satisfação sexual derivada do ato de infligir dor, humilhação ou submissão a outra pessoa.

O professor Walter Trinca, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, se utiliza da seguinte definição para a palavra “inveja”: para ele, a inveja é “o ódio que afeta o homem de tal modo que ele se entristece com a felicidade de outrem e, ao contrário, se alegra com o mal de outrem” (Trinca, 2009, p. 51). Houaiss e Villar (2009) corroboram com essa definição, explicando que a inveja é o desejo de possuir ou desfrutar o que outra pessoa possui ou desfruta. Não se trata apenas de querer algo semelhante, mas de desejar exatamente o que o outro tem, refletindo uma carência ou insatisfação com o que se possui.

O termo “inveja” foi introduzido pela psicanalista austríaca Melanie Klein (1882-1960), em 1924, para designar um sentimento primário e inconsciente de avidez em relação a um objeto que se quer destruir ou danificar (Roudinesco; Plon, 1998). Klein (1964), em sua obra *Fontes do Inconsciente*, afirma que a pessoa invejada é tida como possuidora daquilo que é mais desejado: um objeto bom, sendo que o impulso invejoso visa tomá-lo ou estragá-lo. Acerca da contribuição de Melanie Klein para a Psicanálise, é oportuno frisar o seguinte:

> Como quase todos os termos do vocabulário kleiniano, inveja opõe-se a um outro: gratidão. Na concepção freudiana clássica, a inveja só é estudada no contexto da gênese da sexualidade feminina e na categoria de inveja do pênis. Ora, Melanie Klein deu-lhe extensão bem maior e central na história da relação de objeto. Assim, o domínio do ódio, da morte, da destruição e, sobretudo, da agressividade primária é repensado de maneira mais arcaica, mais radical e mais interna ao sujeito do que no freudismo clássico (Roudinesco; Plon, 1998, p. 397).

Para fins deste trabalho, fez-se necessário afastar-nos brevemente da concepção freudiana clássica, que limita a inveja ao contexto da sexualidade feminina e à diferença anatômica entre os sexos, e explorarmos os pressupostos significativos de Melanie Klein, que vê a inveja como uma força destrutiva que pode se manifestar desde cedo, afetando a maneira como o indivíduo se relaciona com os outros e consigo mesmo. Para ela, a inveja é uma

emoção que leva o indivíduo a desejar possuir ou destruir o que é visto como bom ou desejável em outro, resultando em sentimentos de ódio e destruição.

Para Freud, a *paranoia* é uma forma de distúrbio mental no qual indivíduo desenvolve ideias delirantes de perseguição ou grandeza. Laplanche e Pontalis (1991) pontuam que o termo paranoia é uma palavra grega que significa loucura, desregramento do espírito, definindo-a da seguinte forma:

> Psicose crônica caracterizada por um delírio mais ou menos bem sistematizado, pelo predomínio da interpretação e pela ausência de enfraquecimento intelectual, e que geralmente não evolui para a deterioração. Freud inclui na paranoia não só o delírio de perseguição, como a erotomania, o delírio de ciúme e o delírio de grandeza (Laplanche; Pontalis, 1991, p. 334).

Freud e outros teóricos psicanalíticos exploraram esses delírios como manifestações de conflitos inconscientes, frequentemente relacionados a desejos reprimidos, medo de castração, ou defesa contra sentimentos de inferioridade.

Outro conceito relevante para a presente discussão é o de vingança. Na psicanálise, a vingança pode ser entendida como uma resposta emocional complexa que envolve uma tentativa de reequilibrar ou restaurar o ego após uma experiência de ofensa, humilhação ou injustiça percebida.

No texto intitulado *Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Histéricos: Comunicação Preliminar* (1893), Freud e Breuer introduzem suas primeiras considerações sobre o fenômeno da vingança, abordando-o como uma forma de liberar um afeto intenso. Ao destacarem a importância da necessidade de uma reação diante de um trauma, eles qualificam esse momento como experiência capaz de provocar um afeto aflitivo, como "susto, angústia, vergonha, dor física (Freud e Breuer, 2021, p. 2)".

> Quando a reação[7] é reprimida, o afeto permanece vinculado à lembrança. Uma ofensa revidada, mesmo que apenas com palavras, é recordada de modo bem diferente de outra que teve que ser aceita. A linguagem também reconhece essa distinção, em suas conseqüências mentais e físicas; de maneira bem característica, ela descreve uma ofensa sofrida em silêncio como "uma mortificação" |"Kränkung", literalmente, um "fazer adoecer"|. – A reação da pessoa insultada em relação ao trauma só exerce um efeito inteiramente "catártico" se for uma reação adequada – como, por exemplo, a *vingança* (Freud; Breuer, 2021, p. 4).

[7] "Pelo termo "reação" compreendemos aqui toda a classe de reflexos voluntários e involuntários – das lágrimas aos atos de vingança – nos quais, como a experiência nos mostra, os afetos são descarregados (Freud; Breuer, 2021, p. 3)".

Freud e Breuer (2021, p. 4) argumentam ainda que a linguagem pode agir como uma substituta para a ação direta, oferecendo um meio eficaz para a "ab-reação"[8] dos afetos. Em outras palavras, ao verbalizar um afeto ou experiência emocional, um indivíduo pode aliviar, ou "ab-reagir", o impacto emocional de maneira semelhante à ação física ou emocional direta. Com isso, podemos compreender que a vingança está intimamente ligada ao sentimento de ressentimento, uma vez que a mesma pode ser vista como uma forma de lidar com um afeto aflitivo reprimido, em outras palavras, a vingança torna-se uma necessidade psíquica que só se manifesta quando o indivíduo não foi capaz de reagir à situação que lhe causou sofrimento.

A psicanalista brasileira Maria Rita Kehl, em sua obra *Ressentimento* (2020), esclarece que o ressentimento não é um conceito psicanalítico formal, mas sim uma categoria do senso comum, usada para descrever a incapacidade de esquecer ou superar um agravo. Para Kehl, "o ressentido não é alguém incapaz de esquecer ou perdoar; é um que não quer esquecer, ou que quer não esquecer, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou" (Kehl, 2020, p. 6).

Kehl desenvolve suas considerações sobre o ressentimento com base nos pressupostos teóricos do filósofo alemão Max Scheler. Scheler (1994 *apud* Kehl, 2020) argumenta que o ressentimento é uma constelação afetiva composta por rancor, desejo de vingança, raiva, maldade, ciúmes, inveja e malícia. Esta combinação de emoções negativas, com o desejo de vingança em destaque, reflete a natureza do ressentimento como uma reação que nunca foi plenamente expressa. Se a raiva ou frustração tivesse sido manifestada, mesmo que apenas verbalmente, o sentimento de injúria teria sido aplacado. Entretanto, ao invés de expressar diretamente esses sentimentos, o indivíduo pode reprimi-los. Essa repressão não elimina as emoções, mas as internaliza, permitindo que se acumulem ao longo do tempo, transformando-se em ressentimento.

Vandenbos (2010, p. 948) apresenta, no *Dicionário de Psicologia da APA* (American Psychological Association) a definição da palavra orgulho. Ele a define como sendo uma:

> emoção autoconsciente que ocorre quando um objetivo é alcançado e a conquista de alguém é reconhecida e aprovada por outros. Difere da alegria e da felicidade porque essas emoções não requerem a aprovação de outras pessoas para serem vivenciadas. O orgulho também tem reações expressivas que diferem da alegria, como estufar o peito e direcionar a atenção para os outros ou para o público. O falso orgulho pode se tornar grandiosidade se a sensação de realização não for merecida ou a reação for excessiva (Vandenbos, 2010, p. 948, tradução nossa)[9].

---

[8] Processo de liberar ou descarregar emoções reprimidas ou intensas por meio da expressão verbal.

[9] self-conscious emotion that occurs when a goal has been attained and one's achievement has been recognized and approved by others. It differs from joy and happiness in that these emotions do not require the approval of others to be experienced. Pride also has expressive reactions that differ from joy, such as puffing up of the chest and directing attention to others or an audience. False pride can become grandiosity if the sense of accomplishment is not deserved or the reaction is excessive (Vandenbos, 2010, p. 948).

Finalmente, podemos concluir que o orgulho, em suas duas formas, autêntico e arrogante (ou hubris), tem implicações importantes tanto no comportamento dos personagens quanto na maneira como eles são percebidos no contexto de uma obra literária. O orgulho autêntico está associado ao reconhecimento legítimo do esforço e da habilidade, enquanto a arrogância reflete uma percepção exagerada de si mesmo. Na obra *Handbook of Emotions*, o professor Michael Lewis define o orgulho como a "consequência de uma avaliação bem sucedida de uma ação específica (Lewis, 2016, p. 805)". Diferente de outras emoções, o foco do orgulho está diretamente relacionado a um comportamento específico que levou ao sucesso. Nesse contexto, o "eu" e o objeto da ação estão separados, semelhante ao que ocorre na culpa, e a pessoa se concentra no comportamento que resultou em sucesso.

Tracy e Robins (2007) estudaram a emoção orgulho e aumentaram nossa compreensão da diferença entre o que eles chamam de orgulho autêntico e arrogância (hubris), fazendo a distinção entre eles. Eles destacam que, enquanto o orgulho autêntico está ligado à satisfação por uma tarefa bem executada, a arrogância se refere a um sentimento de superioridade exagerado. Como a língua inglesa não possui termos distintos para essas duas formas de orgulho, o termo "hubris" é usado para descrever o orgulho arrogante, aquele que "precede a queda".

Dessa forma, compreendemos que a arrogância ocorre quando alguém assume um foco exagerado em si mesmo, acreditando que seu sucesso reflete uma superioridade intrínseca e global, sem levar em conta o esforço ou circunstâncias externas. A arrogância, então, é uma emoção auto-recompensadora e extremamente positiva para quem a sente (Lewis, 2016, p. 806), contudo, pessoas arrogantes tendem a se sentir "cheias de si", e são percebidas pelos outros como convencidas, insolentes ou até desdenhosas, e, em casos extremos, essa forma de orgulho está associada à grandiosidade ou ao narcisismo[10].

O doutor Alexander Steiner, em seu estudo intitulado *Orgulho: agente dificultador da autoevolução* (2017), discute o que ele denomina de faceta negativa do orgulho. Nesse contexto, o orgulho pode adquirir um caráter patológico quando o sentimento de realização não é genuíno ou quando a reação a esse sucesso é desproporcional. Ele introduz conceitos importantes como o de jactância, que ocorre quando o indivíduo projeta uma imagem de si mesmo maior do que realmente acredita ser, tentando exibir um status que supera sua

[10] Característica de um indivíduo de ter um foco exagerado em si mesmo, no próprio valor e na própria imagem. Isso pode se manifestar como uma necessidade constante de admiração e validação dos outros, bem como uma sensação de grandiosidade e importância pessoal.

autoestima real. Termos como falso orgulho, imodéstia, ostentação, vanglória, exibicionismo e sabe-tudo estão associados a essa ideia. Steiner também menciona o desprezo, que surge quando o indivíduo se sente superior aos outros, refletindo uma autoestima inflada em relação à imagem que tem das demais pessoas (Steiner, 2017).

Na análise literária, esses conceitos são usados para entender a psicologia de personagens que exibem comportamentos paranoicos ou delírios, ajudando a revelar os temas subjacentes e as motivações ocultas nas narrativas. O capítulo seguinte discutirá acerca da vida e obra de Edgar Allan Poe, que também serão fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

2 EDGAR ALLAN POE: ECOS DE VIDA E OBRA

> *Não fui, na infância, como os outros e nunca vi como os outros viam. Minhas paixões eu não podia tirar das fontes igual à deles; e era outro o canto, que acordava o coração para a alegria. Tudo o que amei, amei sozinho.*
>
> *(Versos 1 a 4 do poema "Alone" – Poe, 1829, tradução nossa)*[11].

No trecho do poema "Alone", escrito em 1829, Poe oferece uma profunda reflexão sobre a experiência de solidão e a percepção única que ele tinha da vida e das emoções, revelando não apenas sua subjetividade em relação à sua infância e às suas emoções, mas também antecipando temas recorrentes em sua obra, como a solidão, a alienação e a busca por um significado mais profundo na experiência humana, que refletem não apenas suas inquietações pessoais, mas também uma visão profunda da condição humana. Essa análise inicial nos ajuda a entender melhor a psique do autor e como suas experiências pessoais se traduzem em sua escrita, ressoando fortemente na crítica psicanalítica e nas interpretações literárias. Este exame da gênese dos contos de Poe nos permitirá apreciar ainda mais a complexidade de sua obra e sua capacidade de transcender o mero entretenimento literário, tornando-se uma análise perspicaz das sombras da psique humana.

2.1 POE: A TRILHA SOMBRIA DE SUA VIDA E OBRA

Edgar Poe, filho biológico dos atores de teatro itinerante, David e Elizabeth Poe, nasceu em Boston, Massachusetts, no dia 19 de janeiro de 1809. Os primeiros anos da sua vida foram marcados por perdas significativas, como a morte da sua mãe por tuberculose quando ele tinha apenas 2 anos. O pai de Poe teria abandonado a família quando o mesmo contava com apenas 1 ano de idade, desaparecendo por completo após a morte de sua esposa, em dezembro de 1811. Nesse período, Poe e seus dois irmãos, Henry e Rosalie, foram

[11] From childhood's hour I have not been
As others were—I have not seen
As others saw—I could not bring
My passions from a common spring—
From the same source I have not taken
My sorrow—I could not awaken
My heart to joy at the same tone—
And all I lov'd—*I* lov'd alone— (Poe, 1829).

separados e deixados à mercê da caridade de familiares e da companhia de teatro na qual Elizabeth trabalhava.

Após a morte de sua mãe, não demorou para que o jovem Edgar Poe fosse acolhido por uma família rica de comerciantes, os Allan, da empresa Ellis & Allan, em Richmond, Virgínia. O sobrenome Allan foi adicionado ao seu nome (Thomas; Jackson, 1987), embora Poe nunca tenha sido oficialmente adotado pela família. A esse respeito, o biógrafo estadunidense Arthur Hobson Quinn (1875-1960), em seu livro *Edgar Allan Poe: A Critical Biography* (1941), descreve o seguinte:

> Os Allan não tinham filhos e o menino, cujo encanto precoce atraiu a Sra. Allan, aparentemente tinha certeza não apenas das vantagens materiais, mas também do amor e da simpatia que os pais adotivos devem a uma criança pela qual assumem voluntariamente a responsabilidade (Quinn, 1941, p. 51, tradução nossa)[12].

Graças aos Allan, Poe pode desfrutar de uma infância materialmente estável e de uma boa educação. Enquanto crescia em Richmond, ele frequentou escolas particulares onde se destacou academicamente. Em 1815, a família Allan se mudou temporariamente para a Inglaterra, onde Poe estudou em escolas tradicionais britânicas. Essa experiência no exterior ampliou seus horizontes culturais e literários, expondo-o a uma variedade de influências que mais tarde se refletiram em sua obra.

> Poe é único entre os grandes escritores americanos de sua geração a ter passado parte de sua infância na Inglaterra. Este período de sua vida é importante porque pela primeira vez podemos traçar uma influência definida em sua ficção posterior a partir das cenas em que ele se movia, pensava e sentia (Quinn, 1941, p. 65, tradução nossa)[13].

No que concerne ao período vivido na Inglaterra, Edgar Allan Poe frequentou a Manor House School, uma escola de prestígio dirigida pelo reverendo John Bransby, localizada em Stoke Newington, nos arredores de Londres. Essa escola é de singular interesse para os estudiosos de Poe, como observado por Quinn (1941), porque as experiências que ele teve ali influenciaram significativamente sua obra literária: “Em sua história de “William Wilson” Poe descreveu em termos de ficção não apenas o lugar, mas também seu mestre, a quem deu seu

[12] The Allans were childless and the little boy, whose early charm had attracted Mrs. Allan, was apparently sure not only of material advantages, but also of that love and sympathy which foster-parents owe to a child for whom they voluntarily assume the responsibility (Quinn, 1941, p. 51).

[13] Poe is unique among the great American writers of his generation in having spent a portion of his childhood in England. This period of his life is important because for the first time we are able to trace a definite influence in his later fiction from the scenes in which he moved and thought and felt (Quinn, 1941, p. 65).

nome verdadeiro de Bransby, com o acréscimo de um "Doutor" ao qual o reverendo cavalheiro parece não ter direito (Quinn, 1941, tradução nossa)"[14].

Em conformidade com as ideias de Quinn, o crítico Hervey Allen, em um texto publicado originalmente em agosto de 1927 intitulado *Vida e Obra de Edgar Allan Poe*, também discute a importância das lembranças que Poe adquiriu em seus cinco anos na Europa. Para ele, esse período foi extremamente marcante e continuou a influenciá-lo ao longo de sua vida. Allen (2021) descreve o autor como sendo um jovem precoce e orgulhoso, que se comportava como um verdadeiro cavalheiro e que possuía uma boa relação com seus pais adotivos: "não pode haver a menor dúvida de que, naquela ocasião, o Sr. Allan o olhava como filho" (Allen, 2021, p. 16).

Em julho de 1820, a família Allan retorna aos Estados Unidos após cinco anos na Europa, chegando a Richmond no dia 2 de agosto. Esse retorno marcou o fim da fase europeia da vida de Edgar Allan Poe e o início de um novo capítulo em sua juventude. Ao voltar à América, o autor enfrentou as complexidades crescentes de sua relação com John Allan. Conforme pontuado por Quinn (1941, p. 81, tradução nossa), "com esse segundo período em Richmond na vida de Poe, ele entra em um momento de estresse emocional, complicado por eventos na casa dos Allan, por sua primeira paixão ideal e por sua primeira história de amor"[15]. Em sentido a essas considerações, Perna e Laitano (2009, p. 8) corroboram o seguinte:

> Em Richmond, Poe frequenta a academia de Joseph Clarke, onde se revela um excelente aprendiz de latim e grego. Nessa época, o relacionamento entre ele e seu pai adotivo não era dos melhores. Segundo Kennedy[16], Allan frequentemente reclamava que seu filho adotivo não demonstrava nenhum afeto nem gratidão para com ele.

Paralelamente, Hervey Allen (2021) descreve que, na escola, o jovem Poe destacou-se em línguas, oratória, atuações teatrais e realizou impressionantes feitos na natação. Seu talento chamou a atenção tanto de seus professores quanto dos colegas mais velhos, embora ele se mantivesse um tanto distante da maioria dos companheiros. Desde muito cedo, Poe começou a escrever poesia, com seus primeiros versos datando de quando ele tinha apenas 13

---

[14] In his story of "William Wilson" Poe described in terms of fiction not only the place, but also its master, to whom he gave his right name of Bransby, with the addition of a "Doctor" to which the reverend gentleman seems not to be entitled (Quinn, 1941, p. 38).
[15] "With this second Richmond period in Poe's life, he enters a time of emotional stress, complicated by events in the Allan household, by his first ideal passion, and by his first love story" (Quinn, 1941, p. 81).
[16] KENNEDY, G. ***A historical guide to Edgar Allan Poe***. Oxford: Oxford University Press, 2001.

anos, entretanto, ele é desencorajado por Clarke e Allan em suas tentativas de publicar um volume de poemas (Thomas; Jackson, 1987).

Concernente a época citada acima, Phillippov (2004) escreve que, em 1824, além de decidir escrever seus primeiros poemas, Poe também passou pela “primeira decepção amorosa – a mãe de um colega, pela qual se sentia atraído, morre. No ano seguinte, comprometeu-se com uma vizinha, mas o namoro foi proibido” (Phillippov, 2004, p. 31). Esses eventos podem ser vistos como influências precoces em sua vida emocional e literária, que mais tarde se refletiriam em sua obra.

Quinn (1941) pontua que, de acordo com o depoimento de colegas de classe, Poe permaneceu como aluno na academia de Joseph Clarke até que o plano de o mandar para a Universidade exigisse uma preparação mais especial. Em 14 de fevereiro de 1926, ele ingressou na recém fundada Universidade da Virginia, onde permaneceu até dezembro do mesmo ano. Acerca desse período da vida de Poe, biógrafos apontam que, após o primeiro semestre, “a vida de Edgar Allan Poe começa a tomar outros rumos, diferentes daqueles inicialmente estabelecidos pela família Allan” (Phillippov, 2004. 32). Esses novos rumos incluíram sua crescente independência em relação à família adotiva, especialmente em termos financeiros, o que o levou a enfrentar dificuldades econômicas significativas. Poe também se envolveu em atividades como jogos de azar e consumo de álcool, que agravaram ainda mais sua situação financeira e o afastaram dos objetivos acadêmicos e sociais que sua família tinha para ele.

Ainda de acordo com Phillippov (2004), Edgar Allan Poe foi forçado a abandonar a Universidade da Virgínia no final de 1826, devido a dívidas acumuladas e à pressão de seu pai adotivo, John Allan, que se recusou a pagar os custos de sua estadia na universidade. Para escapar de sua situação financeira desesperadora, Poe alistou-se no exército sob o nome falso de Edgar A. Perry. Durante os dois anos em que serviu como soldado, ele desempenhou suas funções com diligência e competência, chegando a subir ao posto de sargento-major, a mais alta patente que um suboficial poderia alcançar.

Apesar de sua dedicação ao serviço militar, Poe não abandonou seu interesse pela literatura e com a ajuda dos recursos que conseguiu arrecadar entre seus colegas de farda, ele publicou, em 1827, seu primeiro livro de poemas, *Tamerlane and Other Poems*. A obra foi lançada de forma anônima, creditada apenas a "um bostoniano", e passou despercebida pelo público e pela crítica na época. Acerca desse período da vida de Poe, Thomas e Jackson (1987, p. 67, tradução nossa) observam o seguinte:

> Seu batalhão é ordenado a Fort Moultrie, Carolina do Sul, e mais tarde a Fortress Monroe, Virgínia. Poe se reconcilia com John Allan após a morte de Frances Allan, obtém uma dispensa honrosa do Exército e publica *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (Baltimore, 1829). Com a assistência de Allan e as recomendações de outros, Poe recebe uma nomeação para West Point. Em outubro de 1830, enquanto Poe é cadete em West Point, John Allan se casa pela segunda vez.[17]

A reconciliação entre Poe e John Allan durou pouco tempo. Apesar do breve período de aparente paz doméstica em 1830, Allen (2021) pontua que o novo casamento de John Allan excluía qualquer perspectiva de herança para Poe, e o relacionamento entre eles deteriorou-se novamente. Sentindo-se traído e desiludido pela clara deserção do pai, Poe decidiu se insubordinar deliberadamente em relação às ordens dos oficiais, com o objetivo de ser expulso da academia. Como resultado, ele foi submetido a uma corte marcial em 1831 e, consequentemente, expulso de West Point. No mesmo ano, Poe publicou *Poems: Second Edition*, uma coletânea de poemas que inclui alguns dos mais conhecidos, como "To Helen" e "Israfel". Essa edição foi financiada em parte por seus colegas de West Point, que admiravam seu talento literário.

Em fevereiro de 1831, após sua expulsão de West Point, Poe partiu para Nova York em uma situação extremamente precária. Sem dinheiro e mal vestido, ele enfrentou dificuldades severas ao chegar à cidade. Durante esse período, sua saúde deteriorou-se rapidamente e ele quase sucumbiu a um “resfriado”. Essa fase de sua vida foi marcada por grande sofrimento físico e emocional, agravado pela falta de apoio financeiro e pela constante luta por reconhecimento literário.

Após sua chegada a Nova York em fevereiro de 1831, Poe tentou, sem sucesso, obter cartas de apresentação do Coronel Thayer, comandante de West Point, para o General Lafayette. Poe pretendia juntar-se aos patriotas poloneses, que haviam se revoltado contra a Rússia, mas seus esforços foram em vão. Desiludido, ele deixou Nova York e viajou para Filadélfia, antes de seguir para Baltimore.

Allen (2021) acrescenta que Poe chegou a Baltimore no final de março de 1831 e passou a morar com sua tia Maria Clemm e sua prima Virgínia Clemm. A situação familiar era difícil, especialmente devido à condição crítica de saúde de seu irmão, William Henry Poe[18], que estava seriamente doente e em fase terminal, em grande parte devido ao

---

[17] “His battalion is ordered to Fort Moultrie, South Carolina, and later to Fortress Monroe, Virginia. Poe becomes reconciled with John Allan after the death of Frances Allan, obtains an honorable discharge from the Army, and publishes Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems (Baltimore, 1829). With the assistance of Allan and the recommendations of others Poe receives an appointment to West Point. In October 1830, while Poe is a cadet at West Point, John Allan marries a second time” (Thomas e Jackson, 1987, p. 67).

[18] William Henry Poe faleceu em 1 de agosto de 1831.

alcoolismo. Esse período na casa da família Clemm foi marcado por constantes viagens em busca de emprego e pela luta para sustentar a si mesmo e sua família.

Com o mercado editorial e os leitores da época exigindo conteúdos mais acessíveis e populares, Poe foi forçado a deixar de lado, por um tempo, seu sonho de escrever e publicar coletâneas de poemas. Em busca de meios para sobreviver, ele diversificou suas atividades literárias, explorando diferentes gêneros e formatos. Conforme Phillippov (2004, p. 33) destaca, Poe "Tenta, assim, o romance folhetim, o diário imaginário, a crítica literária, a resenha de publicações ficcionais ou não, enfim, formas diversas de agradar leitor e editor [...]".

Quinn (1941) considera o ano de 1831 como um período marcante na vida de Poe, destacando não apenas a publicação de seu volume de poemas[19], que representou um avanço significativo em relação a seus esforços anteriores, mas também o início da produção de seus primeiros contos. Assim, Poe agora passa a se dedicar ao envio de diversos contos para revistas da época e a participação em concursos literários. Esse período foi marcado por uma produção literária intensa, embora irregular, com altos e baixos na aceitação de suas ideias e na publicação de suas obras. Um dos momentos mais significativos dessa fase ocorreu em outubro de 1833, quando Poe venceu um concurso literário promovido pelo *Baltimore Saturday Visiter* com seu conto "MS. Found in a Bottle", que foi premiado com 50 dólares.

Através da indicação de amigos, Poe começou a trabalhar como redator do *Southern Literary Messenger*, um periódico literário de Richmond, Virgínia. Nesse jornal, Poe encontrou uma oportunidade valiosa para desenvolver sua carreira e ganhar visibilidade no meio literário. Ele escreveu diversas críticas literárias, ganhando a reputação de um crítico perspicaz e, muitas vezes, implacável. Além disso, o trabalho no *Southern Literary Messenger* permitiu que Poe publicasse alguns de seus próprios textos, incluindo poemas e ensaios críticos.

A década de 1830 também foi palco para a publicação de alguns dos seus contos mais famosos. Em 1835, ele publicou três contos notáveis: "Berenice"; "Morella" e "The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall". Nessa mesma década, ocorreu um dos aspectos mais discutidos e intrigantes da vida pessoal de Poe: seu casamento com Virgínia Clemm, sua prima em primeiro grau. Eles se casaram em 16 de maio de 1836, quando Poe tinha 27 anos e Virgínia apenas 13. O casamento ocorreu em Richmond, Virgínia, e, apesar da jovem idade de Virgínia, "uma carta de Poe para a Sra. Clemm, escrita em 29 de agosto de 1835, que aparece pela primeira vez em uma biografia, deixa claro que Edgar Poe amava sua jovem prima não

[19] *Poems: Second Edition.*

apenas com a afeição de um irmão, mas também com a devoção apaixonada de um amante e um futuro marido" (Quinn, 1941, p. 218, tradução nossa)[20].

Poe era um talento brilhante, mas sua natureza inquieta e avessa a subordinações o tornava inadequado para cargos de menor responsabilidade. Hervey Allen (2021, p. 25) relata que durante seu período no *Southern Literary Messenger*, o proprietário do jornal, Thomas W. White, foi notavelmente paciente com Poe, reconhecendo seu potencial. No entanto, a relação entre os dois não foi fácil, com White enfrentando dificuldades para lidar com o comportamento imprevisível de Poe. No outono de 1836, a situação entre eles se agravou, pois, há evidências de que Poe voltou a beber ocasionalmente[21], apesar de suas promessas a White de se manter sóbrio. Além disso, ele começou a se sentir insatisfeito com sua posição no jornal, percebendo que precisava de novos desafios e oportunidades. Allen (2021, p. 26) destaca o seguinte:

> Em consequência, em janeiro de 1837, [Poe] liquidou seus negócios com o *Southern Literary Messenger* e com o Sr. White e, levando a família consigo, partiu para Nova York. Parece que ali chegaram mais ou menos em fins de fevereiro de 1837 e se alojaram na esquina da Sexta Avenida com a Praça Waverly, partilhando um andar com um tal William Gowans, livreiro, que prestou consideráveis serviços a Poe.

Essa mudança marcou o início de uma nova fase na vida de Poe, enquanto ele continuava a buscar afirmação como escritor em um ambiente literário competitivo. Em 1837, o escritor começou a publicar os primeiros capítulos de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* em formato de folhetim. A obra acompanha as aventuras e infortúnios de Arthur Gordon Pym, um jovem que se esconde como clandestino em um navio baleeiro chamado *Grampus*. O romance combina elementos de aventura, horror e sobrenatural, explorando temas como sobrevivência, depravação humana e o desconhecido.

Quinn (1941, p. 266, tradução nossa) nos informa que "os únicos contos publicados durante esta estadia em Nova Iorque foram 'Von Jung, the Mystific' e 'Siope — A Fable' ("Silence"), ambos incluídos nos anteriores *Tales of the Folio Club* [...]"[22]. Dando continuidade a trajetória do autor, sabemos que "Em algum momento do verão de 1838, Poe levou sua família para Filadélfia [...]" (Quinn, 1941, p. 266, tradução nossa).[23]

---

[20] "a letter from Poe to Mrs. Clemm, written on August 29, 1835, which appears for the first time in a biography, makes clear that Edgar Poe loved his little cousin not only with the affection of a brother, but also with the passionate devotion of a lover and a prospective husband (Quinn, 1941, p. 218)".

[21] Poe já enfrentava problemas de alcoolismo desde os seus primeiros conflitos com o seu pai adotivo.

[22] "The only short stories published during this stay in New York were "Von Jung, the Mystific"and "Siope — A Fable" ("Silence"), both included in the earlier *Tales of the Folio Club*" (Quinn, 1941, p. 266).

[23] "Sometime in the summer of 1838 Poe took his family to Philadelphia" (Quinn, 1941, p. 266).

Assim que chegou a Filadélfia, Poe assumiu dois importantes projetos literários: a edição de um compêndio sobre conchas e a publicação de uma coletânea de seus contos escolhidos, que havia sido adiada por um tempo. Esse projeto, apesar de ser um empreendimento significativo para Poe na época, foi essencialmente um trabalho mercenário, distante dos seus esforços literários originais e artísticos (Allen, 2021).

Em 1838, o contista lançou a versão integral de T*he Narrative of Arthur Gordon Pym*, seu único romance, e também publicou "Ligeia", que se tornou um de seus contos mais aclamados. No ano seguinte, em 1839, ele avançou ainda mais em sua carreira ao publicar sua primeira coletânea de contos intitulada *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Esta coletânea, que consistia em vinte e cinco contos, incluía histórias notáveis como "William Wilson" e "The Fall of the House of Usher", além de outros contos que já haviam sido publicados anteriormente em revistas e jornais.

No ano de 1840, Poe publicou os seis primeiros capítulos de *The Journal of Julius Rodman*, um romance que ficou inacabado devido ao rompimento de Poe com o editor da *Burton's Magazine*. Apesar dessa ruptura, Poe continuou a contribuir com essa e outras revistas, enviando criptogramas e publicando contos renomados, como "The Man of the Crowd". Em 1841, Edgar Allan Poe publicou outros contos importantes, incluindo "The Murders in the Rue Morgue", que é amplamente considerado o primeiro conto de detetive da literatura, e "A Descent into the Maelström", uma narrativa que explora temas de terror e sobrevivência.

No ano seguinte, em 1842, Poe escreveu uma resenha marcante sobre o livro *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, uma crítica fundamental para a compreensão de sua teoria estética, que abordava a importância da unidade de efeito e da precisão narrativa. Ainda em 1842, Poe publicou mais dois contos notáveis: "The Masque of the Red Death", uma alegoria sombria sobre a inevitabilidade da morte, e "The Pit and the Pendulum", uma história de suspense e horror psicológico que descreve as angústias de um prisioneiro durante a Inquisição Espanhola. Phillippov (2004, p. 34) acrescenta que:

> Se a década de 1832-1842 pode ser vista como momento de ascensão gradual de Poe no mercado editorial, 1842 parece simbolizar o início de seu declínio editorial e físico, com os primeiros sinais de tuberculose em Virginia. De fato, a penúria de seu cotidiano, a falta constante de emprego, a figura assertiva e, por vezes, ousada do Poe crítico podem ser consideradas como causas de sua decadência sócio-econômica e aceleração na doença de sua mulher [...]

A partir de 1842, o escritor mergulhou em uma busca intensa e frequentemente infrutífera por maior reconhecimento, recursos financeiros e oportunidades de trabalho. Phillippov (2004) relata que sua situação era crítica, pois tanto sua carreira quanto a saúde de sua esposa, Virginia, estavam em jogo. Em 1843, ele tentou, sem êxito, obter um cargo no governo em Washington, mas conseguiu se reinventar como leitor de suas próprias obras em eventos públicos. Essas leituras em voz alta eram eventos populares na sociedade letrada das grandes cidades dos Estados Unidos no século XIX.

Nesse mesmo ano, ele alcançou um importante reconhecimento ao vencer um concurso literário organizado pelo *Dollar Newspaper* de Filadélfia com o conto "The Gold-Bug", que lhe rendeu um prêmio. Além disso, 1843 foi também o ano em que Poe publicou dois de seus contos mais icônicos: “The Tell-Tale Heart”, uma obra-prima de horror psicológico, e “The Black Cat” que explora temas de culpa, insanidade e o sobrenatural.

Em busca contínua de novas oportunidades para publicação e edição, Edgar retornou a Nova York em 1844. Nesse ano, ele publicou o primeiro capítulo de *Marginalia*[24] na *Democratic Review* e lançou onze contos em vários periódicos, incluindo “A Tale of the Ragged Mountains”, “The Premature Burial” e “The Purloined Letter”. Em 1845, Poe alcançou um grande sucesso com a publicação de seu poema mais célebre, “The Raven”.

Seu poema “The Raven” se destaca por sua atmosfera sombria, ritmo melancólico, e pelo uso de simbolismo profundo, consolidando a reputação de Poe como um mestre do macabro e do gótico. Ainda em 1845, Poe publicou duas importantes coletâneas: *Tales* e *The Raven and Other Poems*. Nesse ano, ele também lançou contos memoráveis como “The System of Doctor Tarr and Professor Fether”, que explora a tênue linha entre sanidade e loucura e “The Imp of the Perverse”, que aborda temas como culpa, confissão e a irresistível compulsão de fazer o que é errado simplesmente porque é errado.

No inverno de 1846, o contista enfrentou uma das fases mais sombrias de sua vida, tendo em vista a débil saúde de sua esposa, Virginia Clemm, que estava em declínio irreversível. Além da dor emocional, Poe também sofreu com a amarga realidade de sua pobreza, que o impediu de proporcionar a Virginia um final digno e pacífico (Quinn, 1941). Diante dessa situação desesperadora, Poe mudou-se com sua família para um chalé simples e precário nos arredores de Nova York, em um lugar chamado Fordham.

---

[24] *Marginalia* é uma série de escritos e reflexões que Poe publicou ao longo de sua carreira, a partir de 1844, em diversas revistas literárias. Esses textos eram fragmentos de comentários, críticas, reflexões filosóficas, e observações sobre literatura, arte e cultura, que Poe escrevia de maneira livre e sem uma estrutura formal rígida, daí o nome "marginalia" — inspirado nas anotações que alguém poderia fazer nas margens de um livro.

Apesar das adversidades, Poe escreveu “The Cask of Amontillado” (objeto de análise desse estudo), publicado em 1846 e um dos contos mais célebres de sua carreira, que explora temas de vingança, orgulho e morte com uma intensidade sombria. Nesse mesmo ano, Poe conseguiu publicar seu famoso ensaio “The Philosophy of Composition”, no qual analisa detalhadamente o processo criativo de seu poema mais icônico, “The Raven”. Com a chegada do ano 1847, Poe lida com um dos momentos difíceis de sua vida: a morte de sua esposa, descrita abaixo por Quinn (1941, p. 528, tradução nossa):

> Virginia morreu em 30 de janeiro de 1847, no pequeno quarto do primeiro andar. Ela estava vestida com os “lençóis de linho fino” que davam tanto conforto à Sra. Clemm, e enterrada no jazigo pertencente aos Valentines, os donos do chalé. Anos mais tarde, o corpo de Virginia foi levado para Baltimore e agora repousa ao lado do marido que ela adorava [...][25]

Após a morte de Virginia, Poe entrou em colapso, seguido por um longo período de depressão e doenças, além do alcoolismo. A publicação mais importante do poeta, em 1847, foi “Ulalume”, um de seus poemas originais e marcantes, publicado anonimamente na *American Review* em dezembro desse ano, como “To ——. Ulalume, A Ballad”.

Poe começa o ano de 1848 trabalhando em seu tratado cosmológico, “Eureka”, e seguia vivendo um período de grande turbulência emocional e instabilidade. Ainda profundamente afetado pela morte de Virginia, Poe lutava contra a depressão e o alcoolismo, que já haviam comprometido sua saúde física e mental. Phillippov (2009, p. 35) acrescenta que, na tentativa de retomar sua carreira e sua vida, tenta se casar novamente, “de forma descrita por vários amigos e biógrafos como desesperada, em busca de uma ‘tábua de salvação’: flerta com diversas mulheres, entre elas sua primeira namorada, agora viúva e a poeta Sarah Whitman [...]”.

O relacionamento de Poe com Sarah Whitman incluía uma proposta de casamento que foi inicialmente aceita, mas acabou sendo desfeita, em parte devido às preocupações de Whitman com o comportamento instável de Poe e seu vício em álcool (Thomas; Jackson, 1987). Esse período inspirou Poe a escrever os poemas de amor “Annie” e “To Helen”. Perna e Laitano (2009) relatam que, menos de um ano após o término com Whitman, Poe declarou seu amor por Annie Richmond e, posteriormente, pediu a mão de Sarah Shelton. Esse

[25] “Virginia died on January 30, 1847, in the tiny bedroom on the first floor. She was clad in the “fine linen sheets” which gave Mrs. Clemm such comfort, and buried in the vault belonging to the Valentines, the owners of the cottage. Years later Virginia's body was taken to Baltimore and rests now beside the husband she adored [...]” (Quinn, 1941, p. 528).

tumultuado período foi marcado por excessos alcoólicos, uma overdose de láudano e episódios de alucinações.

Além dos desafios pessoais, 1848 também foi um ano de produção literária importante para Poe. Ele publicou “Eureka: A Prose Poem”, uma obra que ele descreveu como uma mistura de ciência e filosofia, expondo suas ideias sobre a origem e o destino do universo. Apesar de sua visão inovadora e de ambição literária demonstrada em “Eureka”, Poe continuava a viver em condições financeiras precárias e seus esforços para melhorar sua situação, incluindo a tentativa de lançar uma revista própria, “The Stylus”, que não se concretizou.

Em 1849, o último ano da vida de Poe, ele continuou a lutar com problemas de saúde e os efeitos de sua batalha contra o alcoolismo. Durante esse tempo, ele também estava envolvido em palestras sobre poesia e literatura, tentando reerguer sua carreira. Suas últimas publicações foram “Hop Frog”, “Landor´s Cottage”, os poemas “For Annie” e “Eldorado” e, postumamente, “Annabel Lee” e “The Bells”.

Em julho de 1849, Poe voltou a Richmond e passou algum tempo com Sarah Shelton. Em setembro desse ano, ele deixou Richmond e começou sua jornada de volta para Nova York, onde pretendia se casar com Shelton e, posteriormente, iniciar uma nova revista literária. Poe desapareceu durante este período, e seu paradeiro é desconhecido até o dia 3 de outubro, quando foi encontrado em estado de delírio nas ruas de Baltimore, usando roupas que não eram suas. Quinn (1941, p. 639, tradução nossa)[26] pontua que

> O que levou Poe a essa condição ainda é uma questão de conjectura. Houve uma eleição na quarta-feira, 3 de outubro, para membros do Congresso e da Câmara dos Delegados, e o fato de Poe ter sido encontrado em ou perto de um local de votação deu origem a imagens vívidas, todas problemáticas, de ele ter sido drogado, levado de um local de votação para outro para ser votado como um “repetente” e abandonado quando sua utilidade acabou. Não há dúvida de que tais práticas eram frequentes naqueles dias, mas que Poe foi vítima delas não foi totalmente estabelecido [...]

O escritor foi levado para o Washington College Hospital, onde seguiram-se muitos dias de delírio, com apenas poucos intervalos de lucidez parcial. Chamava repetidamente por um tal "Reynolds" e revelava todos os indícios de extremo desespero. Às três horas da manhã

[26] “What had brought Poe into this condition is still a matter of conjecture. There was an election on Wednesday, October 3rd, for Members of Congress and House of Delegates, and the fact that Poe was found in or near a polling place has given rise to vivid pictures, all problematical, of his having been drugged, taken from one polling place to another to be voted as a “repeater,” and abandoned when his usefulness was over. There is no doubt that such practices were frequent in those days, but that Poe was made a victim of them has not been fully established” (Quinn, 1941, p. 639).

do domingo, 7 de outubro, Poe enfraqueceu e pareceu descansar. Por volta das cinco horas, ele respirou uma curta prece: “Deus ajude minha pobre alma!” E, em seguida, uma “febre chamada vida foi finalmente vencida”. Por fim, “[...] o poeta que tinha visto mais longe na região obscura ‘fora do espaço, fora do tempo’ partiu em sua última jornada, sozinho” (Quinn, 1941, p. 641, tradução nossa)[27]. Um de seus biógrafos, Hervey Allen (2021), descreve que Poe morreu da mesma maneira como vivera: em grande miséria e tragicamente.

A causa da morte de Edgar Allan Poe ainda permanece um mistério, com teorias variando entre intoxicação por álcool, doenças médicas e envenenamento. Em 2003, uma pesquisa da Johns Hopkins University encontrou substâncias químicas venenosas em fios de cabelo de Poe, possivelmente devido ao uso de lampiões, sugerindo que o acúmulo dessas toxinas poderia ter contribuído para sua morte.

2.2 NAS SOMBRAS DA CRIAÇÃO: A GÊNESE DOS CONTOS DE POE

A gênese dos contos de Edgar Allan Poe pode ser compreendida através de vários fatores que influenciaram sua criação literária. Poe foi um mestre na construção de atmosferas sombrias e perturbadoras, e sua obra é marcada por temas como morte, loucura, vingança, culpa e o sobrenatural. No entanto, antes de aprofundarmos o estudo da criação literária de Poe, especialmente no que diz respeito à elaboração de seus contos, é pertinente estabelecer uma compreensão clara do que é o conto literário.

O conto não é considerado um gênero de fácil definição. Machado de Assis, grande expoente da literatura brasileira, citado por Gotlib (2004, p. 7) em sua *Teoria do Conto*, conclui em 1813, que o conto “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade”. O escritor e tradutor argentino Julio Cortázar (1914-1984), corrobora com essa ideia, expondo em sua obra *Válise de Cronópio* (1974) que esse gênero é: “[...] 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, 2006, p. 149).

Cortázar (2006) expõe a necessidade de chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto. No entanto, essa tarefa se torna desafiadora porque, ao tentar definir ou teorizar sobre o conto, corremos o risco de torná-lo abstrato e distante de sua vitalidade original. Apesar disso, essa é uma luta que vale a pena enfrentar, uma vez que:

---

[27] “[...] and the poet who had seen farthest into the dim region ‘out of space, out of time’ went on his last journey, alone” (Quinn, 1941, p. 641).

> se não tivermos uma idéia 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 for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo 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 a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (Cortázar, 2006, p. 150).

Julio Cesares (*apud* Cortázar, 2006, p. 123) estabelece três acepções da palavra conto, sendo elas: "'Relato de um acontecimento./Narração, oral ou escrita, de um acontecimento falso./Fábula que se conta às crianças para diverti-las'". Gotlib (2004) esclarece que todas essas acepções possuem um ponto comum, uma vez que são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas. Contudo, ela também nos explica que o conto não se refere apenas ao acontecido, não tendo nenhum compromisso com o evento real.

> [...] A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo [...] Há, pois, diferença entre um simples relato, que pode ser um documento, e a literatura. Tal como o tamanho, literatura não é documento. É literatura. Tal qual o conto, pois. O conto literário (Gotlib, 2004, p. 8).

Conforme Gotlib explica, enquanto um relato pode se preocupar em ser um documento factual, o conto literário se dedica a ser arte. Ele não está preso à necessidade de ser um reflexo exato da realidade, mas sim de expressar, representar e até inventar de maneiras que estimulam a imaginação e proporcionam ao leitor uma experiência estética e emocional. Assim, com base nesses pressupostos teóricos, podemos compreender o conto como sendo uma narrativa breve e concentrada, que busca capturar um momento significativo ou uma situação particular com máxima intensidade, tornando-se, dessa maneira, uma forma literária que exige precisão e habilidade para transformar uma pequena situação em uma experiência intensa e memorável.

À medida que abarcamos compreender o que é o conto literário, é igualmente importante voltarmos nossa atenção para as origens desse gênero e as condições que permitiram seu surgimento. Sabemos que após a Revolução de 1776, os Estados Unidos passaram por uma expansão territorial significativa, diminuindo os laços com a Europa e fortalecendo o sentimento de nacionalismo. Peter B. High (1995) destaca que, com o crescimento da literatura americana, os escritores mais influentes conseguiram fundir as melhores qualidades das tradições literárias tanto do Velho Mundo quanto do Novo Mundo,

contudo, foi só a partir de 1820 que uma nova forma de literatura americana começou a emergir, marcada por um forte sentimento de nacionalismo e um esforço consciente para se distanciar e se tornar independente das influências literárias britânicas.

Com a expansão das instituições de ensino, o número de leitores aumentou, impulsionado também pelo avanço das técnicas de impressão e comunicação. Nova York e Boston se destacaram como centros literários, com figuras como a dos transcendentalistas Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. O Romantismo americano, influenciado por poetas ingleses, como William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, ganhou contornos nacionalistas, refletindo a crescente consciência nacional. Nesse sentido, Bellin (2011) acrescenta que essa influência inglesa pode ser vista em Poe, principalmente no que se refere a Coleridge. Assim, a fim de identificar a gênese nos contos do escritor, é importante destacar que tipo de influência Coleridge pode ter tido sobre ele.

> Os poemas de Coleridge são retratados em lugares distantes e misteriosos, se referindo muitas vezes a um passado medieval, que é uma das preferências dos poetas românticos. Ele se interessava por magia, ocultismo, misticismo e hipnotismo, explorando os desvios da mente humana e as atmosferas pesadelares que eram características do consumidor de ópio, já que o próprio Coleridge consumia esta droga. Assim como o poeta inglês, Poe acreditava que o objetivo da poesia era falar de beleza, e com isso acaba "rompendo com todas as tendências moralistas e filosóficas da América do Norte, escarnecendo as especulações poéticas dos transcendentalistas" [...] (Taylor, 1956, p. 118).

Bellin (2011) esclarece que Poe rejeita a visão de que a literatura deve ser moralizante, ensinando valores éticos e religiosos. Para ele, a literatura deve focar na beleza e proporcionar prazer, oferecendo ao leitor uma fuga da realidade para um mundo sobrenatural e imaginário. Neste sentido, o contista apoia a ideia de "suspensão da descrença" de Coleridge, na qual o leitor aceita as premissas do mundo ficcional, por mais fantásticas que sejam. Por essas razões, Poe ocupava uma posição excêntrica em relação à literatura de sua época.

Ainda acerca desse período da história norte-americana, o escritor americano H.P Lovecraft (1890-1937) pontua que "nos anos 30 do século XIX ocorreu um alvorecer literário que afetou diretamente não só a história do conto fantástico, mas a da ficção curta em geral também" (Lovecraft, 2008, p. 61). Esse alvorecer literário mencionado por Lovecraft em sua obra *O Horror Sobrenatural em Literatura* (1927) também é destacado por Bellin (2011), ao enfatizar a importância do surgimento da ficção curta, uma vez que, ao mesmo tempo em que evidenciava a originalidade de Poe, confirmava uma tendência que estava ganhando forma no mercado editorial norte-americano.

Segundo a crítica literária Mary Louise Pratt, em seu texto *The Short Story: the long and the short of It* (1994), o surgimento do conto americano representou uma ruptura significativa com os modelos literários ingleses que prevaleciam até então nos Estados Unidos. A literatura americana, anteriormente dominada por padrões ingleses, retratava as massas populares de maneira desdenhosa, usando-as apenas como um contraste para destacar as virtudes do herói que seguia o ideal britânico. Esse cenário, conforme observado por Harte, (1899 *apud* Pratt, 1994), começou a mudar com a ascensão do conto americano.

> Na década de 1850, as revistas norte-americanas publicavam um número enorme de contos, de quatro a cinco por edição. Eles se popularizaram devido ao grande público leitor, constituído principalmente por mulheres. Mas como ainda era forte a presença do romance, a ficção curta não apresentava um estatuto literário consolidado, firmando-se como um campo de experimentação artística no mundo anglo-americano. Ela foi usada não só para explorar temas fantásticos como também para introduzir novas regiões, temas e personagens, expressando novas visões de mundo e/ou a própria desordem social (Bellin, 2011, p. 45).

Autores como Edgar Allan Poe foram fundamentais nesse processo de transformação, pois utilizaram o conto não só para explorar temas fantásticos, mas também para dar voz a novas perspectivas e refletir a desordem social da época. Ao se afastarem dos modelos ingleses, esses autores ajudaram a estabelecer uma identidade literária americana mais autêntica e independente, que reconhecia e valorizava as experiências e realidades locais. Lovecraft (2008) acrescenta ainda que Poe fez o que nenhum outro escritor havia feito ou poderia ter feito, e é a ele que devemos a forma final e aprimorada da moderna história de horror.

O'Connor (2004, p. 18) observa que a excentricidade e o desequilíbrio emocional dos personagens de Poe contribuem para a associação das formas ficcionais curtas com a exploração do universo psicológico dos personagens e a investigação de mundos oníricos que ultrapassam a compreensão humana. Poe usava o conto como um meio de mergulhar profundamente nas mentes de seus personagens, revelando as profundezas de sua loucura, obsessões e medos, evidentes em contos como "The Tell-Teller Heart", "The Black Cat", "The Cask of Amontillado" e "The Masque of the Red death".

Em "The Tell-Tale Heart", por exemplo, o narrador, embora afirme ser completamente racional, revela uma paranoia crescente que culmina em homicídio, refletindo um distúrbio mental profundo. Já em "The Black Cat", o narrador sucumbe a uma espiral de culpa e violência, novamente ilustrando a fragilidade psicológica. No conto "The Cask of Amontillado", a busca por vingança e a manipulação cruel evidenciam uma mente distorcida,

enquanto “The Masque of the Red Death” explora a inevitabilidade da morte e o terror existencial.

Dessa forma, o conto se mostra propício para retratar personagens considerados *outsiders*, pois o formato permite a exploração de figuras que desafiam as normas sociais. Essas características fazem dos contos de Poe uma ferramenta poderosa para explorar os aspectos mais sombrios e complexos da condição humana, em que o equilíbrio psicológico é constantemente desafiado, e os limites entre a sanidade e a loucura são sutilmente borrados. A habilidade de Poe em criar essas narrativas curtas, mas impactantes, solidificou sua reputação como um mestre do conto psicológico e do horror.

Lovecraft (2008, p. 62) evidencia que, antes de Poe, a maioria dos escritores de literatura fantástica carecia de uma compreensão profunda da psicologia por trás do horror. Eles seguiam convenções literárias rígidas, como finais felizes e lições morais simplistas, refletindo valores populares da época. Essas limitações restringiam o potencial do horror psicológico, fazendo com que as histórias atendessem mais às expectativas sociais do que a uma exploração verdadeira da complexidade humana. Neste aspecto ele relata que:

> Poe, ao contrário, percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artífice, e sabia que a função da ficção criativa é apenas expressar e interpretar acontecimentos e sensações como eles são, indiferentemente de para o que eles tendem ou o que provam - bem ou mal, atrativo ou repulsivo, estimulante ou deprimente [...] Ele via com clareza que todas as fases da vida e do pensamento são temas igualmente propícios para o escritor, e inclinado que era, por temperamento, à estranheza e à melancolia, resolveu ser o intérprete daqueles poderosos sentimentos e frequentes ocorrências que acompanham a dor e não o prazer, a decadência e não o progresso, o terror e não a tranquilidade, e que são, no fundo, adversos ou indiferentes aos gostos e aos sentimentos superficiais ordinários da humanidade [..] (Lovecraft, 2008, p. 62).

Poe reconhecia que todos os aspectos da vida e do pensamento humano, desde os mais luminosos até os mais sombrios, eram temas válidos para a literatura. Essa abordagem permitiu que ele criasse obras que ressoam pela sua intensidade emocional e sua exploração da escuridão que muitas vezes habita a mente humana. Além disso, vale ressaltar que, ao atuar como crítico literário e editor, Poe também foi o pioneiro em refletir sobre o conto, especialmente através de suas resenhas sobre *Twice-Told Tales*, uma coleção de contos escrita por Nathaniel Hawthorne, publicada originalmente em 1837.

Em seu texto intitulado “Review of *Twice-Told Tales*”, de 1842, Poe expôs uma característica central da gênese de seus contos: sua teoria da “unidade de efeito”. Ele acreditava que cada elemento de um conto, da linguagem ao enredo, deveria trabalhar em conjunto para produzir um único efeito emocional no leitor. Isso levou à criação de narrativas

intensamente focadas, em que a construção do clima e a manipulação das expectativas do leitor são primordiais. Para ele,

> um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada [...] (Poe *apud* Gotlib, 2004, p. 3).

Dessa forma, compreendemos que as ideias estabelecidas acima, embora pareçam representar uma visão racional e metódica sobre a criação literária, na verdade refletem a consciência profunda de Poe acerca das técnicas necessárias para construir uma narrativa curta de forma eficaz. Poe acreditava que todos os elementos de um conto devem ser subordinados a um único efeito ou impressão. Gotlib (2004, p. 19) reitera ainda que "a teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa", de outra forma, destaca-se aqui a brevidade do conto como elemento essencial para manter a unidade de efeito, permitindo que a leitura seja feita em uma única "assentada".

Em quase todas as formas de composição literária, a criação da unidade de efeito ou impressão é fundamental. Poe acreditava que uma obra literária deve provocar um efeito particular no leitor, seja um estado de "excitação" ou uma "exaltação da alma". Essa unidade de efeito é essencial para que a narrativa tenha um impacto emocional e intelectual consistente, garantindo que a experiência de leitura seja memorável e poderosa. Cada elemento da composição deve, portanto, ser cuidadosamente planejado para contribuir com essa impressão única e singular.

Apesar de não ter sido o fundador do conto gótico ou do fantástico, conforme aborda Alves (2014), em sua tese de Doutorado intitulada *Os Paratextos das antologias brasileiras de Edgar Allan Poe no século XX*I, Edgar Allan Poe permanece como o maior dos representantes do gênero sobrenatural, "que adaptou o conto de mistério e horror à sua genialidade artística e inovou o conto daquele século" (Alves, 2014, p. 19). A originalidade de Poe está em sua capacidade de combinar temas macabros com uma profunda exploração psicológica de seus personagens, criando atmosferas densas e introspectivas.

> O terror, o suspense, o medo e a morte, permeiam o universo literário de Edgar Allan Poe. Faz sentido afirmar que os seus contos mórbidos têm alguma relação com sua conturbada vida pessoal – álcool, ópio, perda de pessoas amadas, desilusões, desentendimentos [...] seus cenários são sombrios e seus personagens são geralmente estranhos e psicologicamente desequilibrados (Alves, 2014, p. 20).

Em sentido às ideias de Alves, consideramos que os trágicos eventos da vida de Poe, abordados anteriormente, como a morte prematura de sua mãe biológica, o abandono por parte de seu pai, e a perda de sua esposa, Virginia Clemm, vencida pela tuberculose, parecem ter influenciado sua visão sombria da vida e da morte. Essas experiências de luto e dor provavelmente alimentaram a criação de personagens obsessivos e perturbados, que lutam contra seus próprios demônios interiores. A constante busca de Poe por algum tipo de consolo ou sentido em meio à tragédia se reflete em seus cenários decadentes e claustrofóbicos, onde a morte é uma presença inevitável e esmagadora.

Em resumo, Phillippov (2004) observa que a obra de Poe, alinhada com a produção dos românticos norte-americanos, também buscou liberar a imaginação criativa ao expressar os conteúdos latentes do inconsciente. Sob esse viés, Alves (2014) acrescenta que esse terror não se limita apenas a aterrorizar o leitor, ele é "muito mais psicológico", ele "investiga o interior do ser humano e sua capacidade de praticar atos que poderiam ser considerados tortos, terríveis, grotescos, mas que, para aqueles que os executam, tornam-se necessários, vitais" (Alves, 2014, p. 146).

Poe aprofunda-se nas motivações internas dos personagens, expondo como o medo, a culpa e a obsessão podem corromper a mente e levá-los a extremos inescapáveis. Em contos como "O Barril de Amontillado", o ato de vingança e o impulso irracional emergem de uma mente perturbada, mas são apresentados com uma lógica distorcida que torna esses atos grotescos uma necessidade quase existencial, como veremos de forma detalhada no terceiro capítulo desse estudo. O terror psicológico em Poe transcende o horror superficial, explorando a ambiguidade moral e a fragilidade da sanidade humana. Ele nos força a confrontar não apenas o medo do desconhecido, mas também o desconhecido dentro de nós mesmos.

A gênese dos contos de Edgar Allan Poe está profundamente ligada à sua visão única da literatura, marcada por uma combinação de influências pessoais, filosóficas e culturais. Poe foi um pioneiro na exploração do lado sombrio da mente humana, e seu interesse por temas como a morte, a loucura, o terror e o mistério foram fundamentais para moldar seus contos. Em suma, Poe acreditava que a literatura deveria provocar um efeito emocional intenso no leitor, assim, ele usava a ficção curta para criar narrativas concentradas, em que cada detalhe contribuía para construir uma atmosfera de suspense e inquietação. Ao ser "o primeiro

escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística" (Kiefer, 2009, p. 11-12 *apud* Alves, 2014, p. 19), Poe é apontado por alguns estudiosos como "um dos maiores representantes do romantismo norte-americano do século XIX, sendo hoje considerado um dos mais importantes escritores da literatura mundial, e ainda um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas" (Alves, 2014, p. 19). O capítulo seguinte traz uma análise psicanalítica do conto "O Barril de Amontillado", explorando os aspectos inconscientes que permeiam as ações e motivações do personagem principal e narrador da história, Montresor.

3 “O BARRIL DE AMONTILLADO”: UMA LEITURA PSICANALÍTICA

> *Para Poe, não são os seres sobrenaturais que as pessoas devem temer; o verdadeiro horror está no que os próprios seres humanos são capazes de fazer.*
>
> *(Sova, 2001, p. 42, tradução nossa)*[28].

A frase de Dawn B. Sova encapsula uma das temáticas mais profundas e inquietantes na obra de Edgar Allan Poe: a ideia de que o verdadeiro horror não é encontrado em entidades sobrenaturais ou forças além da compreensão humana, mas sim nas ações e capacidades que os próprios seres humanos possuem. Em suas narrativas, Poe frequentemente ilustra personagens que enfrentam seus próprios demônios internos, sendo o verdadeiro terror a luta contra os instintos mais primitivos e as consequências de suas ações. Essa perspectiva sugere que os medos mais profundos da humanidade estão enraizados nas ações e escolhas que os indivíduos podem tomar, muitas vezes motivados por sentimentos como a vingança, a culpa e a loucura. É o caso de contos como “O Gato Preto”, “O Coração Delator” e "O Barril de Amontillado", nos quais os protagonistas se tornam os arquitetos de seu próprio destino sombrio, revelando a brutalidade e a complexidade da psique humana.

Este capítulo será dedicado à análise psicanalítica do conto "O Barril de Amontillado", de Edgar Allan Poe. Através da lente da psicanálise, será possível explorar os aspectos mais profundos da obra, como os impulsos inconscientes, a estrutura das relações e as camadas de simbolismo que permeiam o conto, revelando os conflitos internos e as dinâmicas psicológicas presentes na narrativa. No primeiro subtópico, exploraremos o personagem Montresor, protagonista do conto em questão, e a complexidade psicanalítica que envolve sua busca por vingança.

Dessa forma, a escolha de "O Barril de Amontillado" para uma análise psicanalítica é rica e justificável por várias razões: este conto oferece uma exploração profunda das complexidades da mente humana e dos impulsos inconscientes, elementos centrais na psicanálise e amplamente abordados por Poe em suas obras. Poe cria uma atmosfera claustrofóbica e psicológica que remete ao inconsciente, explorando as fronteiras da racionalidade, da moralidade e do instinto. É nesse sentido que a obra em questão se torna exemplar para uma análise psicanalítica, pois mergulha no que Freud descreveu como as

[28] “For Poe, it is not supernatural beings that people should fear; the real horror lies in what human beings themselves are capable of” (Sova, 2001, p. 42).

forças inconscientes que moldam o comportamento humano, muitas vezes de maneira perturbadora.

"O Barril de Amontillado" ("The Cask of Amontillado") foi publicado pela primeira vez em 1846 na revista *Godey's Lady's Book* e integra diversas coletâneas do autor, como *Tales of Edgar Allan Poe* e *The Works of Edgar Allan Poe*. Entre os principais tradutores destaca-se Charles Baudelaire, que traduziu a obra para o francês na coletânea *Histoires Extraordinaires* (1856), sendo responsável por popularizar Poe na Europa. "O Barril de Amontillado" aparece em diversas coletâneas em português, como *Histórias Extraordinárias*, organizada por Baudelaire, e *Contos de Imaginação e Mistério*, com tradução de José Paulo Paes, ambas consolidando o impacto de Poe em diversas culturas.

Em "O Barril de Amontillado", Poe constrói uma história que se passa em uma época de festividades carnavalescas, criando um contraste sombrio entre o clima de celebração no início da história e a traição mortal que ocorre nas profundezas das catacumbas da família Montresor. O narrador da história, Montresor, inicia o conto declarando que foi injustiçado por Fortunato, um homem a quem ele considera responsável por "mil insultos". Embora Montresor nunca explique exatamente o que Fortunato fez para merecer tamanha vingança, ele deixa claro que sua intenção é puni-lo sem ser punido.

Para colocar seu plano em prática, Montresor se aproveita do vício e da vaidade de Fortunato em relação ao vinho. Durante o carnaval, Montresor finge encontrar Fortunato por acaso e menciona que comprou um barril de Amontillado, um vinho raro. Fingindo incerteza sobre a autenticidade do vinho, Montresor manipula Fortunato, sabendo que seu desejo de provar sua expertise no assunto o levaria a aceitar o macabro convite. Ao longo do caminho até as catacumbas, na casa de Montresor, Fortunato está visivelmente embriagado e Montresor continua a agir como um amigo, mostrando preocupação pela saúde de Fortunato enquanto, ao mesmo tempo, o incentiva a continuar descendo. O ambiente das catacumbas é descrito de maneira opressiva, com ossos de esqueletos nas paredes, sugerindo um lugar de morte e decomposição.

Quando chegam ao fundo da catacumba, Montresor leva Fortunato a um nicho apertado, onde rapidamente o acorrenta à parede. Fortunato, confuso e inebriado, não percebe imediatamente o que está acontecendo. Montresor então começa a emparedá-lo, construindo uma parede de tijolos para selá-lo vivo. Durante a construção, Fortunato aos poucos percebe o destino que o aguarda, passando de uma atitude inicialmente incrédula para o desespero, gritos e súplicas por sua vida. Montresor, implacável em sua vingança, termina a parede e deixa Fortunato ali para morrer. A história termina com Montresor revelando que ninguém

nunca descobriu o crime, e que o corpo de Fortunato permaneceu selado na tumba por mais de cinquenta anos.

A seguir, analisaremos como os principais conceitos freudianos e da crítica psicanalítica em geral podem ser identificados no personagem Montresor. Exploraremos como esses conceitos contribuem para a construção psicológica desse personagem e influenciam na dinâmica narrativa da obra. Em particular, examinaremos como as motivações inconscientes, os mecanismos de defesa e as complexidades da psique humana, conforme descritos por Freud e outros teóricos psicanalíticos, discutidos no Capítulo 1, moldam as ações e destinos dos personagens, oferecendo uma visão mais profunda da trama e das interações entre Montresor e Fortunato.

3.1 MONTRESOR E A ARTE DA VINGANÇA: ASPECTOS PSICANALÍTICOS DA MENTE PERSECUTÓRIA

Inicialmente, faz-se necessário retomarmos a primeira teoria do aparelho psíquico de Freud, também conhecida como primeira tópica freudiana, esmiuçada no Capítulo 1 desse estudo. Recobremos que essa teoria divide a mente humana em três sistemas ou níveis: consciente (cs), pré-consciente (pcs) e inconsciente (ics). Cada um desses níveis tem uma função específica no processamento dos pensamentos, desejos e impulsos (Freud, 1900). Nesse sentido, essa teoria pode ser aplicada à análise do conto “O Barril de Amontillado”, uma vez que nos dedicaremos a explorar as motivações dos personagens e suas ações, especialmente no que diz respeito à psique de Montresor.

Conforme vimos no referido capítulo, o pré-consciente serve como intermediário entre o inconsciente e o consciente. Contém memórias e informações que não estão imediatamente na consciência, mas que podem ser facilmente acessadas. Em "O Barril de Amontillado", o plano detalhado de Montresor para assassinar Fortunato, provavelmente existe em um estado pré-consciente, em que ele conscientemente organiza suas ações, mas os motivos subjacentes permanecem obscuros para o leitor. Montresor não revela diretamente suas razões ao longo da narrativa, mas há indícios de que seu desejo de vingança se encontra em um nível pré-consciente, uma vez que ele não acessa as memórias de forma consciente, como vemos a seguir: “Eu aguentara as incontáveis injúrias de Fortunato da melhor forma possível, mas quando ele se atreveu a me insultar jurei vingança [...]” (Poe, 2012, p. 29).

Ao acreditar que Fortunato o insultou de maneira grave e irreparável, embora nunca explique claramente qual foi essa ofensa, Montresor passa a enxergar Fortunato como um

inimigo que deve ser eliminado a qualquer custo, o que dá lugar a outro traço psicológico importante nesse personagem: a paranoia. Descrita por Freud como uma forma de distúrbio mental em que o indivíduo desenvolve ideias delirantes de perseguição ou grandeza, a paranoia é explorada por ele e outros teóricos psicanalíticos como uma forma de manifestação de conflitos inconscientes, frequentemente relacionados a desejos reprimidos, medo de castração, ou defesa contra sentimentos de inferioridade.

A falta de provas concretas de que Fortunato tenha realmente cometido uma ofensa tão grave faz com que a paranoia de Montresor reflita suas próprias inseguranças e medos. Essa desconfiança exagerada do outro, sem evidências concretas, pode ser entendida como um estado paranoico em que Montresor vê o mundo e as ações de Fortunato como ataques pessoais, mesmo que elas não tenham tal intenção.

Dessa forma, estabelecemos o seguinte: ao justificar a ação dizendo que Fortunato o ofendeu, Montresor nunca especifica a natureza da ofensa, sugerindo que o verdadeiro motivo pode estar em camadas mais profundas de seu psiquismo. Paralelamente, o conto também pode ser visto como uma exploração de como pensamentos e sentimentos pré-conscientes podem guiar ações sem serem totalmente articulados na mente consciente do personagem, ou seja, assim como as ofensas de Fortunato podem estar neste nível pré-consciente, uma vez que ele pode se lembrar de eventos específicos, a intensidade de sua raiva e desejo de vingança pode vir de algo mais profundo e reprimido, que ele não reconhece plenamente.

O inconsciente é descrito por Dor (1996), no *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*, como tudo aquilo que não é percebido conscientemente por uma pessoa, abrangendo tudo o que escapa à sua consciência imediata e refletida. Como frisado anteriormente, a razão para Montresor nunca revelar ao leitor o motivo exato de sua vingança pode sugerir que suas verdadeiras motivações são inconscientes e não totalmente compreendidas por ele. Além disso, sua vingança pode ser impulsionada por sentimentos inconscientes de inveja ou ódio reprimido, os quais ele nunca reconhece abertamente. Relembremos que o sentimento de inveja é definido pelo professor Walter Trinca do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como sendo “o ódio que afeta o homem de tal modo que ele [...] se alegra com o mal de outrem” (Trinca, 2009, p. 51), e, de maneira ainda mais aprofundada, é descrito por Melanie Klein como uma emoção que leva o indivíduo a desejar possuir ou destruir o que é visto como bom ou desejável em outro, resultando em sentimentos de ódio e destruição. Vejamos o trecho abaixo:

> [...] vamos voltar; sua saúde é preciosa. O senhor é rico, respeitado, admirado e amado; é feliz, como eu também outrora fui. Um homem que vai deixar saudades. O

> que viemos fazer aqui não tem a menor importância. Vamos voltar; de outro modo o senhor vai adoecer, e eu não quero ser o responsável. Além disso, Luchesi pode… [...] (Poe, 2012, p. 32).

Nesta passagem, o sentimento de inveja de Montresor em relação a Fortunato é perceptível de forma implícita nas palavras que ele escolhe. Quando Montresor afirma: ″O senhor é rico, respeitado, admirado e amado; é feliz, como eu também outrora fui″, ele revela que reconhece e destaca as conquistas e o status de Fortunato, evidenciando uma comparação entre as suas próprias condições e as do outro. Essa comparação revela uma inveja latente. Montresor não apenas reconhece que Fortunato desfruta de privilégios e uma posição social elevada, mas também sugere, ao dizer "como eu também outrora fui", que ele próprio, em algum momento no passado, teve esses mesmos benefícios. A inveja se manifesta no fato de que Montresor, em vez de simplesmente aceitar as circunstâncias, sente ressentimento pela felicidade e prosperidade de Fortunato. Ele parece lamentar a própria queda em status ou felicidade, e isso contribui para a sua motivação de vingança.

Conforme Scheler (1994 *apud* Kehl, 2020), o ressentimento é uma constelação afetiva composta por rancor, desejo de vingança, raiva, maldade, ciúmes, inveja e malícia. Esta combinação de emoções negativas, com o desejo de vingança em destaque, reflete a natureza do ressentimento como uma reação que nunca foi plenamente expressa. Montresor personifica essa definição com precisão, pois seu desejo de vingança contra Fortunato surge de um sentimento profundo de injúria que nunca foi diretamente confrontado ou manifestado de maneira construtiva. A repressão desses sentimentos permite que eles fermentem e se transformem em um rancor silencioso, nutrido ao longo do tempo. Essa repressão não elimina as emoções, mas as internaliza, permitindo que se acumulem ao longo do tempo, transformando-se em ressentimento. No final, o ato de vingança de Montresor é uma expressão final de um ressentimento que nunca foi verdadeiramente processado ou resolvido. Ao encerrar sua narrativa anos depois, Montresor revela que seu ressentimento nunca desapareceu completamente, mesmo após a morte de Fortunato

De acordo com Freud (2011, p. 23), “[...] a consciência é a superfície do aparelho psíquico, isto é, atribuímo-la, como função, a um sistema que espacialmente é o primeiro deste mundo externo [...]”. Assim, voltamos a pontuar que “o Cs são todas as percepções que vem de fora (percepções sensoriais) e de dentro, as quais chamamos de sensações e sentimentos” (Freud, 2011, p. 23). O consciente em “O Barril de Amontillado” refere-se à parte da mente de Montresor que está plenamente ciente de suas ações e intenções ao longo do conto. No nível consciente, Montresor afirma claramente sua intenção de buscar vingança

contra Fortunato. O narrador demonstra saber exatamente o que está fazendo e age de forma deliberada e controlada em cada passo de sua vingança. Ele se preocupa em criar um ambiente onde sua vingança será efetiva e permanente, garantindo que "nenhuma punição" recaia sobre ele, indicando que ele está completamente consciente das consequências e precauções que precisa tomar, como vemos no trecho a seguir: "Eu não desejava apenas puni-lo, mas puni-lo com impunidade. Um mal não se repara quando a injustiça volta-se contra o justiceiro [...]" (Poe, 2012, p. 29).

Como vemos acima, Montresor reflete sobre a importância de não ser descoberto, mostrando que sua mente está atenta tanto ao ato quanto ao que vem depois, evidenciando uma consciência focada nos resultados. Assim, o consciente em Montresor é representado pela clareza com que ele concebe e executa seu plano de vingança, enquanto oculta suas verdadeiras intenções de Fortunato e da sociedade. Ele está ciente do que quer e como alcançar seus objetivos, embora, como visto nos níveis inconscientes e pré-conscientes, existam motivações mais profundas que ele não reconhece ou escolhe ignorar.

A primeira teoria do aparelho psíquico nos permite entender como, em "O Barril de Amontillado", a vingança de Montresor não é apenas o resultado de uma ofensa consciente, mas também o produto de um conflito mais profundo, inconsciente, que o move a cometer um assassinato. A frieza e a precisão com que ele executa seu plano são influenciadas por forças inconscientes que controlam seu comportamento, apesar de sua consciência superficial de seus próprios atos. Assim, a psicanálise freudiana nos permite ver Montresor como um personagem complexo, cuja violência deriva de camadas profundas e não resolvidas de seu inconsciente.

Partindo para a segunda teoria do aparelho psíquico, ou segunda tópica freudiana, que oferece uma compreensão mais rica e complexa dos processos psíquicos, Freud propõe a divisão da mente em três instâncias: id, ego e superego. Essa estrutura permite um entendimento mais profundo de como o inconsciente, o pré-consciente e o consciente interagem. A análise psicanalítica de Montresor pode ser feita com base nesses conceitos freudianos, uma vez que eles ajudam a explicar os comportamentos e motivações dos personagens, nos auxiliando a compreender como essas forças psíquicas se manifestam em Montresor ao longo da narrativa.

Ao retomar as considerações feitas pela professora e psicóloga Catherine Collin *et. al.* (2012, p. 97-98), recordemos que a instância psíquica denominada "id (constituída pelos impulsos primitivos) obedece ao Princípio do Prazer, segundo o qual todo desejo deve ser imediatamente satisfeito: o id quer tudo agora [...]". De outra forma, o id representa os desejos

inconscientes e primitivos, e está ligado aos instintos mais básicos, como agressão e vingança. No caso de Montresor, seu desejo profundo de vingança contra Fortunato pode ser entendido como uma expressão de seu id. “A vingança viria no momento certo; quanto a isso eu estava decidido [...]” (Poe, 2012, p. 29).

Montresor sente uma necessidade quase irracional de punir Fortunato pelas ofensas que acredita ter sofrido, e age de forma calculada para satisfazer esse impulso destrutivo. Enquanto isso, vemos o ego, “que atua sob o comando do Princípio da Realidade, segundo o qual não podemos ter tudo o que desejamos, mas devemos considerar o mundo em que vivemos [...]” (Catherine Collin *et. al.,* 2012, p. 97-98), agir de forma calculada, planejando o crime de modo a satisfazer o id sem sofrer consequências externas, como ser descoberto ou punido pela sociedade. Isso é evidente no modo como Montresor escolhe o momento ideal para atrair Fortunato – durante o Carnaval, uma época de caos e disfarces, o que facilita sua ação sem levantar suspeitas: “Uma tarde, durante a louca época de carnaval, encontrei meu amigo. Ele se aproximou de mim tomado de exaltação, pois já bebera um bocado [...]” (Poe, 2012, p. 30).

Montresor também aproveita a vulnerabilidade de Fortunato, que está embriagado e confiante, e utiliza as catacumbas, um local isolado e perfeito para cometer o crime sem testemunhas. Além disso, Montresor cuida para que ninguém perceba seu plano, garantindo o silêncio dos servos ao assegurar que estivessem fora da casa, como podemos observar abaixo.

> Os criados não estavam em casa; haviam-se todos abalado para os festejos. Eu avisara que não estaria de volta antes do amanhecer e dera ordens expressas para que não deixassem a casa. Essas ordens, eu bem sabia, garantiriam o desaparecimento imediato de cada um deles assim que eu lhes virasse as costas [...] (Poe, 2012, p. 31).

Assim, percebemos que em Montresor o ego se manifesta na forma metódica e fria com que ele planeja e executa sua vingança. Ele sabe que matar Fortunato diretamente ou de forma impensada traria problemas, então elabora um plano detalhado e engenhoso, utilizando o conhecimento das fraquezas de Fortunato e as circunstâncias sociais para garantir que sua vingança seja bem-sucedida sem levantar suspeitas. O ego, portanto, permite que ele controle seus impulsos agressivos e canalize-os de uma maneira estratégica para, enfim, satisfazer os desejos de seu id.

Ainda conforme Catherine Collin *et. al.* (2012, p. 97-98), “[...] o ego, por sua vez, é controlado pelo superego - a voz internalizada dos pais e do código moral da sociedade. O superego é uma instância de julgamento e a fonte da consciência, da culpa e da vergonha”. O

superego representa a internalização das normas morais e sociais, sendo responsável pelo sentimento de culpa ou vergonha que surge quando alguém viola essas normas. Em Montresor, o superego parece estar bastante enfraquecido ou até ausente, ele não demonstra remorso pelo assassinato de Fortunato:

> Eu mal havia terminado de assentar a primeira linha de tijolos quando descobri que a embriaguez de Fortunato havia-se, em boa parte, dissipado. A primeira indicação disso veio na forma de um grito grave e lamentoso que se fez ouvir no interior do recesso. Não era o grito de um bêbado. Seguiu-se um silêncio longo e obstinado. Assentei a segunda linha, a terceira e logo a quarta, então ouvi as vibrações furiosas da corrente. O barulho durou vários minutos, durante os quais interrompi meu trabalho e sentei-me sobre as ossadas para *ouvir com mais satisfação* [...] (Poe, 2012, p. 36-37).

Este trecho sugere um desequilíbrio psíquico no qual o superego praticamente não exerce sua função de conter os impulsos destrutivos e violentos de Montresor, revelando a natureza patológica de sua vingança. Nesse personagem, há uma clara falta da regulação moral, uma vez que ele continua sua vingança de forma fria e calculada, mesmo diante dos sinais de sobriedade e desespero de Fortunato. Diante do exposto, sugerimos que Montresor exibe claros traços de sadismo, termo originalmente criado por Richard von Krafft-Ebing para descrever uma perversão sexual que envolve a obtenção de prazer a partir de atos de agressão, humilhação física ou moral. Em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidad*e (2016), Freud explora o conceito de "sadismo propriamente dito", caracterizando-o como uma expressão de satisfação sexual que depende do sofrimento ou da submissão de outrem. Esse conceito nos leva a compreensão de que o sadismo consiste em uma manifestação de satisfação sexual derivada do ato de infligir dor, humilhação ou submissão a outra pessoa.

Montresor não apenas mata Fortunato, mas o faz de uma maneira profundamente cruel e calculada. Desde o início, ele engana sua vítima com cordialidade e simpatia, levando-o gradualmente ao seu destino mortal. O prazer que Montresor encontra ao enterrar Fortunato vivo e ao ouvir seus gritos é uma demonstração clara de sadismo: prazer derivado do sofrimento alheio. A natureza meticulosa do plano, como o ato de encurralar Fortunato em um local isolado e a satisfação que Montresor sente ao selar a parede, sugere que ele está ativamente buscando controlar e subjugar a vítima por meio de sua dor, o que demonstra a ausência de culpa ou remorso que o superego normalmente imporia. Ele não sente nenhuma empatia ou hesitação moral em seus atos, o que indica que seu superego foi suprimido ou ignorado, permitindo que o id e suas pulsões destrutivas dominem seu comportamento.

Dessa forma, é possível constatar que o superego de Montresor opera de maneira distorcida ou enfraquecida, uma vez que, nesse personagem, vemos uma moralidade deturpada, que parece obedecer a um código de honra pessoal rígido, mas completamente desconectado da empatia ou da ética tradicional. Observemos o trecho abaixo:

> — Essa cave é muito extensa — disse ele.
> — Os Montresors eram uma família grande e numerosa.
> — O brasão me escapa a memória.
> — É um enorme pé dourado em campo cerúleo, pisando em uma serpente feroz, que está com as presas enterradas no calcanhar.
> — E o lema?
> — *Nemo me impune lacessit* (Poe, 2012, p. 33).

Esta divisa, traduzida como "Ninguém me fere impunemente", exibe o princípio moral distorcido de Montresor. Ele vê a ofensa como algo imperdoável e justifica a vingança com base nessa divisa. Esse senso de justiça pessoal é o que parece guiar sua moralidade, mas o faz de uma maneira implacável e fria. Em vez de agir de acordo com os padrões morais comuns, que incluem misericórdia e compaixão, Montresor se orienta por uma lógica vingativa e sádica. Ele sente que a punição de Fortunato é moralmente justificada e demonstra uma ausência quase completa de culpa ou arrependimento, ou seja, o superego, embora presente na forma de um código de honra, não atua como uma consciência plena que impede o ato de vingança. Em vez disso, sua moralidade é distorcida pelo ressentimento e pela inveja, que, embora reprimidos, permitem que ele cometa um assassinato de maneira premeditada e cruel.

Conforme pontuamos acima, o senso inflado de orgulho e honra de Montresor motivam a trama. Ele sente que sua honra foi ferida por Fortunato, e isso é inaceitável para ele. Ao analisarmos essa característica, podemos identificar traços que se conectam ao orgulho patológico, conforme descrito por Lewis (2016) e Steiner (2012). Montresor exibe um orgulho arrogante, ou "hubris", que é caracterizado por um sentimento de superioridade exagerada e desproporcional em relação a Fortunato.

Ao longo do conto Montresor não apenas busca punir Fortunato por uma suposta ofensa, mas também exibe um desprezo, que, de acordo com Steiner (2012), surge quando o indivíduo se sente superior aos outros, refletindo uma autoestima inflada em relação à imagem que tem das demais pessoas. Esse desprezo é uma expressão clara de uma autoestima inflada, que, segundo Steiner, reflete o desejo de exibir uma superioridade que não é genuína, mas sim uma construção de sua mente. Ele se sente diminuído pela felicidade e prosperidade de Fortunato, o que alimenta seu desejo de vingança e afirmação de sua "superioridade". Em

resumo, o orgulho arrogante de Montresor se expressa através do desprezo, da necessidade de superioridade e do desejo de vingança. Ele não busca apenas restaurar sua honra, mas afirmar uma imagem distorcida e exagerada de si mesmo, revelando um orgulho patológico que guia suas ações até o fim do conto.

Ao nos desviarmos do conceito de orgulho patológico e explorarmos o orgulho como sendo apenas a "consequência de uma avaliação bem sucedida de uma ação específica (Lewis, 2016, p. 1540)", veremos que o orgulho de Montresor também se manifesta na satisfação que ele sente ao realizar sua vingança sem ser descoberto, o que ele interpreta como um triunfo pessoal. Esse orgulho pode ser identificado no seguinte trecho: "[...] pus a última pedra em posição e cimentei-a. Por fim, recobri a parede com as velhas ossadas. Passado meio século nenhum imortal as perturbou. *In pace requiescat*![29] [...]" (Poe, 2012, p. 38). Montresor avalia sua vingança como um triunfo pessoal porque conseguiu concluir sua missão sem ser descoberto, mantendo o segredo por cinquenta anos. O orgulho patológico não parece central nesse momento, mas sim o prazer meticuloso de um ato finalizado com precisão, o que reflete a ideia de controle e sucesso ao longo do plano vingativo.

No personagem Montresor, podemos observar um forte domínio do id, representado pelo desejo profundo de vingança, e do ego, que utiliza a razão para planejar a vingança de forma eficiente e estratégica. O superego, responsável pela moralidade, é quase inexistente, permitindo que ele execute seu plano sem qualquer sentimento de culpa ou remorso. Essa estrutura psíquica explica por que Montresor é capaz de cometer um ato tão brutal com tanta calma e frieza. Essa dinâmica entre id, ego e superego em Montresor torna sua mente um campo fértil para uma análise psicanalítica, revelando as camadas profundas de seu comportamento e o conflito entre seus impulsos destrutivos e sua capacidade de ação racional.

Ainda de acordo com a teoria freudiana, o comportamento humano é impulsionado por forças denominadas pulsões, sendo divididas principalmente em pulsões de vida (Eros) e de morte (Thanatos). No caso de Montresor, sua pulsão dominante parece ser a pulsão de morte e destruição, que, segundo Laplanche e Pontalis (1991), desvia-se da própria pessoa devido ao investimento desta pela libido narcísica e volta-se para o mundo exterior por intermédio da musculatura. Em *O Ego e o ID*, Freud pontua que essa pulsão "se manifestaria então - mais provavelmente só em parte - como *instinto de destruição,* voltado para o mundo exterior e outras formas de vida" (Freud, 2011, p. 51).

A pulsão de morte, ou Thanatos, é claramente um dos principais motores do comportamento de Montresor. Ele não apenas deseja a morte de Fortunato, mas quer que esta

[29] Latim para "Descanse em paz!"

seja lenta, dolorosa e envolta em um contexto de terror e desespero. O desejo de enterrar Fortunato vivo e ouvir seus gritos de agonia exemplifica a pulsão de destruição. Assim, a vingança de Montresor pode ser vista como uma expressão de uma força destrutiva interior que se sobrepõe a qualquer pulsão de vida, transformando seu comportamento em uma busca pela morte simbólica e literal.

A vingança abordada por Freud e Breuer (1893) como uma forma de liberar um afeto intenso que foi reprimido é o fio condutor da narrativa e da psique de Montresor. Ele enxerga a vingança como uma necessidade absoluta e justificada, planejando-a com frieza e precisão ao longo do tempo. Para Montresor, a vingança não é apenas uma questão de justiça, mas uma forma de restaurar seu orgulho e honra. A necessidade de realizar a vingança sem que ele seja punido mostra um senso exacerbado de orgulho e superioridade. Sua mente obsessiva cria um plano em que a satisfação só será plena quando Fortunato pagar com sofrimento e morte. Para esse personagem, a vingança é um ato inevitável e pessoal, sem espaço para redenção ou reconciliação.

Em resumo, os conceitos de pulsão de morte, sadismo, ressentimento, vingança, paranoia e orgulho, abordados ao longo desse estudo, funcionam juntos para criar o retrato de um personagem que é movido por impulsos destrutivos e uma visão distorcida de si mesmo e do outro. A mente de Montresor está dominada pela busca de destruição e controle, seja para satisfazer suas próprias pulsões sádicas, seja para restaurar um orgulho ferido que ele não consegue lidar de maneira madura. Ele possui uma mentalidade profundamente obcecada por vingança, caracterizada por sentimentos de perseguição, ressentimento e paranoia. Para ele, qualquer ofensa percebida deve ser corrigida com uma retribuição drástica, e ele sente que foi insultado por Fortunato de uma maneira que exige vingança extrema.

Essa mentalidade persecutória faz com que Montresor se veja como a vítima de uma série de afrontas que precisam ser expiadas, mesmo que os insultos que ele menciona sejam vagos e não claramente definidos. Tal característica é um reflexo de uma mente dominada pela perseguição e pela necessidade de retribuição, sugerindo uma psicose latente ou um distúrbio paranoico que o impede de perceber qualquer possibilidade de reconciliação ou perdão.

Em suma, Montresor é um personagem cuja psique é uma colcha de retalhos de ressentimento, paranoia e orgulho, todos canalizados através de impulsos destrutivos que culminam em seu ato final de vingança. Esses elementos psicanalíticos ajudam a entender sua motivação e a frieza com que ele executa seus planos, revelando uma mente atormentada por forças inconscientes que o empurram inexoravelmente para a violência.

3.2 MONTRESOR E OS MECANISMOS DE DEFESA DO EGO: UMA ANÁLISE PSICANALÍTICA

Um ponto central na análise psicanalítica de Montresor são os mecanismos de defesa do ego. Em *As Psiconeuroses de Defesa*, Freud explora como o ego lida com impulsos do id e as demandas do superego, gerando conflitos internos. Segundo o psiquiatra George Vaillant (1992), os mecanismos de defesa são processos inconscientes que protegem a mente de emoções ou desejos que o ego considera ameaçadores. Como vimos, Freud identificou mecanismos como repressão, negação, projeção e racionalização, enquanto sua filha, Anna Freud, aprofundou o estudo desses processos, analisando como eles moldam o comportamento humano.

Laplanche e Pontalis (1991) destacam que o trabalho de Anna Freud, ao utilizar exemplos concretos, revela a complexidade dos mecanismos de defesa, mostrando como a defesa não se limita aos impulsos pulsionais, mas também abrange emoções, situações e exigências do superego que geram angústia. Em *O Ego e os Mecanismos de Defesa*, Anna Freud organiza uma estrutura para compreender como o ego lida com conflitos internos e externos, identificando nove métodos de defesa comuns, sendo eles: “regressão, recalcamento, formação reativa, isolamento, anulação, projeção, introjeção, inversão contra o ego e [...] a sublimação ou deslocamento dos anseios pulsionais” (Freud, 2006, p. 38).

Vejamos então como alguns dos mecanismos de defesa do ego moldam as atitudes e justificam os comportamentos do personagem Montresor ao longo da trama. Em primeira análise, podemos perceber a utilização do recalcamento, também conhecido como repressão, descrito por Freud como o processo inconsciente pelo qual pensamentos, desejos, memórias ou impulsos, que são inaceitáveis ou ameaçadores para o indivíduo, são mantidos fora da consciência. Esses conteúdos são "reprimidos" ou seja, são banidos para o inconsciente, onde continuam a existir, mas de maneira inacessível ao consciente. Essa repressão pode ser vista em Montresor na ausência de explicações concretas sobre o suposto insulto de Fortunato. O ódio que Montresor sente por Fortunato parece desproporcional e obscuro, sugerindo que os verdadeiros motivos são inconscientes e reprimidos. No estudo intitulado *The Burial of Ambivalence in Edgar Allan Poe’s The Cask of Amontillado*, os pesquisadores turcos Günday e Birlik (2022) também destacam o fato de Montresor nunca explicitar o motivo por trás de sua vingança.

> [...] O narrador se considera um especialista em degustação de vinhos, e o único rival genuíno para ele é Fortunato. Outro elemento que sugere uma possível rivalidade é, como seu nome indica, sua posição de sorte na vida. Fortunato representa o melhor em todos os sentidos do termo [...] em outras palavras, Fortunato representa a imagem glorificada no espelho que faz Montresor se sentir inferior a ele. Por causa de seu ódio por Fortunato devido a uma ofensa que ele nunca explicita, Montresor quer se vingar dele e pede que ele vá com ele para provar um barril de Amontillado [...] (Günday; Birlik, 2022, p. 230, tradução nossa)[30].

Montresor enterra esses sentimentos de inferioridade e rivalidade, mantendo-os fora da consciência porque são inaceitáveis para ele. O que resta é uma sensação vaga, mas intensa, de que sua honra foi violada, o que justifica a vingança. Através de um olhar atento para as conotações do nome Fortunato, podemos lançar mais luz sobre as implicações existentes entre ele e Montresor. Scott (2004, p. 87, tradução nossa) pontua que seu nome significa "afortunado, rico, feliz ou, mais genericamente, por causa de sua derivação do verbo *fortunare*, abençoado pela deusa Fortuna ou destino aleatório"[31]. Fortunato apresenta um modelo de perfeição para Montresor, o que o faz adotar uma atitude mutável em relação a seu amigo: "Ele não apenas expressa admiração por Fortunato e sente uma vontade irresistível de matá-lo por sua perfeição insultuosa, mas também sugere sua vacuidade" (Günday; Birlik, 2022, p. 231, tradução nossa). Vejamos como ele expressa essa admiração, ao mesmo tempo em que sugere que Fortunato era pretensioso e enganador:

> [...] Fortunato, ainda que em outros aspectos fosse um homem respeitável e até mesmo temível, tinha uma fraqueza. Sentia muito orgulho de seus talentos como *connaisseur* de vinhos. Poucos italianos são conhecedores das artes. Seu entusiasmo, em geral, conforma-se à ocasião e à oportunidade; e assim que defraudam milionários britânicos e austríacos. Em relação à pintura e às pedras preciosas, Fortunato, como seus conterrâneos, não passava de um charlatão; mas seu conhecimento de vinhos era legítimo [...] (Poe, 2012, p. 29-30).

Em seu ensaio *A negação*, Freud (2014, p. 10) explica que "o conteúdo da representação ou do pensamento reprimido pode abrir caminho até a consciência, com a condição de ser negado", em outras palavras, a negação ocorre quando o conteúdo reprimido, seja uma ideia ou uma imagem, consegue chegar à consciência, mas é imediatamente negado pela pessoa, permitindo que o indivíduo se torne ciente do conteúdo reprimido sem, no entanto, aceitá-lo plenamente. Günday e Birlik (2022) afirmam que, comparando-se a

[30] The narrator regards himself as an expert in wine tasting, and the only genuine rival to him is Fortunato. Another element that hints at a possible rivalry is, as his name implies, his lucky standing in life. Fortunato represents the best in every sense of the term [...] In other words, Fortunato represents the glorified mirror image that makes Montresor feel inferior to him. Because of his hatred for Fortunato due to an offense that he never makes explicit, Montresor wants to take revenge on him and asks him to come with him to sample a cask of Amontillado (Günday e Birlik, 2022, p. 230).

[31] "fortunate, wealthy, happy, or more generally, because of its derivation from the verb fortunare, blessed by the goddess Fortuna or random fate" (Scott, 2014, p. 10).

Fortunato em termos de seu status financeiro e habilidade em vinhos italianos, Montresor acaba revelando seu anseio narcisista através do mecanismo de negação: "[...] seu conhecimento de vinhos era legítimo [...] Nesse aspecto, estávamos em pé de igualdade; eu mesmo também entendia de vinhos italianos, e, sempre que a ocasião se apresentava, comprava à farta [...]" (Poe, 2012, p. 29-30). Ao dizer isso, pode-se entender que Montresor está, na verdade, tentando minimizar a superioridade de Fortunato, ao mesmo tempo em que evidencia sua própria insegurança e inferioridade.

Conforme Freud (2014, p. 10-11), "a negação é um modo de tomar conhecimento do reprimido; na verdade já é um levantamento da repressão, mas naturalmente não a aceitação do reprimido". Nesse caso, Montresor reconhece implicitamente que Fortunato é superior a ele em várias áreas, especialmente no conhecimento de vinhos e status social, mas, ao mesmo tempo, recusa-se a aceitar abertamente essa inferioridade. Ele nega esse reconhecimento para evitar o sofrimento psicológico que a aceitação dessa verdade lhe traria.

A negação também é evidente no modo como Montresor se recusa a aceitar qualquer culpa ou remorso por suas ações. Ele nega a gravidade do ato que está cometendo, não reconhecendo as implicações morais de enterrar alguém vivo. Quando Fortunato suplica por misericórdia, Montresor ignora qualquer possibilidade de empatia ou reconsideração, negando completamente a humanidade do outro.

> [...] A sucessão de gritos altos e estridentes que irrompeu da garganta daquela figura acorrentada parecia-me empurrar para trás com toda a força. Por um instante hesitei, tremi. Desembainhei meu florete e comecei a desferir estocadas no interior do recesso; mas um instante de reflexão bastou para acalmar-me. Passei a mão pelo sólido material das catacumbas e *me dei por satisfeito* [...] (Poe, 2012, p. 37).

São os pensamentos e sentimentos negados e reprimidos que conduzem Montresor a outro mecanismo de defesa: a projeção. Esse mecanismo de defesa faz com que sentimentos, desejos ou medos internos sejam atribuídos a objetos ou pessoas externas. Ao projetar esses aspectos internos, o indivíduo os percebe fora de si. A visão original de Freud sobre a teoria da projeção é traduzida em ver os traços ruins em outra pessoa como o meio essencial para evitar vê-los em si mesmo (Ming e Yahya, 2013, p. 80), tornando-os mais fáceis de enfrentar ou evitar.

> [...] Fortunato parece ser um alvo adequado para a projeção dos atributos negativos de Monstresor, como arrogância, inveja, brincadeiras, ciúmes e vingança. Monstresor suprimiu inconscientemente todos esses atributos negativos e, portanto, surge dentro dele a necessidade de projetá-los em Fortunato, a fim de reduzir o

> estresse ou sentimento de culpa de ser tal pessoa, um personagem desagradável aos olhos dos outros [...] (Ming; Yahya, 2013, p. 80, tradução nossa)[32].

Em seu estudo “Retapping Poe's 'Cask of Amontillado'”, Charles A. Sweet (1975, p. 10, tradução nossa) explica que esse processo inconsciente de projeção é iniciado quando Poe passa a estabelecer paralelos superficiais entre seus dois personagens: “Ambos são nobres italianos diletantes com longas heranças”[33] (Sweet, 1975, p. 10, tradução nossa). Entre os paralelos estabelecidos, destacamos que, conscientemente, Montresor, após notar o conhecimento de Fortunato sobre vinhos, explica: “eu mesmo também entendia de vinhos italianos, e, sempre que a ocasião se apresentava, comprava à farta [...]”. Ao atrair sua vítima, Montresor afirma: “[...] Escute: eu recebi um barril que me venderam por Amontillado, mas tenho lá minhas dúvidas” (Poe, 2012, p. 30). Nesse contexto, Poe sugere que Montresor acredita que o Amontillado seja um vinho italiano, quando na realidade é espanhol. Jacob Adler (1954, p. 55, tradução nossa) observou essa discrepância, apontando que “os vinhos que ele [Montresor] bebe nas catacumbas são franceses” e classificou isso como uma falha, "um detalhe que não acrescenta em nada"[34].

Em contrapartida as ideias de Adler, destacamos à insistência de Poe em garantir que cada detalhe da obra contribua para o "efeito único e singular", logo, é mais provável que o erro em relação ao Amontillado tenha sido intencional, conforme apontado por Sweet (1975, p. 11, tradução nossa) é razoável que

> Poe pretendesse que o detalhe estabelecesse Montresor como um falso virtuoso, um homem sem autoconsciência consciente. Poe mostra claramente, então, ambos os homens como charlatões; ele mesmo um diletante, Montresor acredita que Fortunato é outro e inconscientemente despreza o paralelo consigo mesmo.

Esse paralelo serve para exibir o processo psicológico inconsciente de projeção e, portanto, chegamos a compreensão de que Montresor, inconscientemente, se projeta em Fortunato, podendo vê-lo como um símbolo presente e pessoal de seu verdadeiro eu, uma imagem espelhada. Assim, sua relação com Fortunato segue essa lógica: ele se vê refletido em Fortunato, tanto em termos de status quanto de habilidades. Fortunato, sendo uma figura

---

[32] Fortunato appears to be a suitable target for the projection of Monstresor’s negative attributes, such as arrogance, envy, practical joking, jealousy and revengefulness. Monstresor has unconsciously suppressed all these negative attributes and hence there arises within him the need to project them onto Fortunato, in order to reduce the stress or feeling of guilt of being such a person, an unlikeable character in the eyes of others (Ming e Yahya, 2013, p. 80).

[33] Both are dilettantish Italian noblemen with long heritages (Sweet, 1975, p. 10).

[34] Jacob Adler noted this discrepancy as well as the fact that “the wines he [Montresor] drinks in the catacombs are French” and labeled it a flaw, “a detail which contributes nothing” (Adler 1954, p. 55).

respeitada, desencadeia em Montresor uma ambivalência emocional, a admiração que ele sente é acompanhada por um ressentimento profundo. Esse sentimento o coloca como um rival, alguém que Montresor precisa superar para restaurar seu senso de valor e poder. A simpatia que Montresor finge demonstrar para Fortunato funciona como uma camuflagem de sua raiva e hostilidade, criando um cenário onde sua vingança se esconde sob uma máscara de civilidade, o que começa a ser demonstrado no momento em que os dois personagens se encontram. Vejamos: “Fortunato, que alegria encontrá-lo! O senhor está com um aspecto formidável [...]” (Poe, 2012, p. 30).

A essa máscara de civilidade damos o nome de formação reativa, mecanismo de defesa pelo qual uma pessoa age de forma oposta aos seus verdadeiros sentimentos ou impulsos inconscientes. Em vez de expressar diretamente os sentimentos ou desejos reprimidos, a pessoa adota comportamentos ou atitudes que são completamente opostos a esses sentimentos. Esse mecanismo de defesa pode ser visto quando Montresor exagera a cordialidade e a amizade com Fortunato, agindo de maneira completamente oposta aos seus verdadeiros sentimentos de ódio e encobrindo sua malícia em relação a seu rival (Günday; Birlik, 2022). Também podemos observar que Montresor demonstra essa formação ao fingir preocupação com a saúde de Fortunato enquanto secretamente planeja sua vingança, transformando seus verdadeiros sentimentos de ódio em uma fachada de amabilidade. Poe faz uso da ironia verbal e também dramática para criar todo um suspense e prenunciar o final da história.

> [..] — Cof! Cof! Cof!... Cof! Cof! Cof!... Cof! Cof! Cof!... Cof! Cof! Cof!... Cof! Cof! Cof!... Cof! Cof! Cof!...
> Meu pobre amigo levou alguns minutos até que pudesse responder.
> — Não é nada — disse, por fim.
> — Muito bem — eu disse, decidido. — Vamos voltar [...] de outro modo o senhor vai adoecer, e eu não quero ser o responsável. Além disso, Luchesi pode…
> — Basta! A tosse não é nada; não vou morrer por causa disso. Não vou morrer de tosse.
> — É verdade, é verdade — ponderei. — De fato, eu não tinha a menor intenção de alarmar o senhor sem necessidade… Mas tome cuidado. Um gole desse Medoc vai nos proteger da umidade [...] (Poe, 2012, p. 32-33)

Além do redirecionamento de impulsos inaceitáveis pelo seu oposto, Monstresor também utiliza outro mecanismo de defesa do ego para lidar com seus conflitos internos. O processo em que a mente redireciona emoções, desejos ou pensamentos de um objeto ou ideia original (que pode ser ameaçador ou censurado) para outro objeto ou ideia mais aceitável ou menos ameaçado é conhecido como descolamento ou transferência. Ao transferir suas emoções de um objeto ou pessoa original, que pode ser ameaçador para a mente consciente,

para outro mais seguro e aceitável, Montresor pode estar deslocando sua raiva e frustração reprimidas para Fortunato, que serve como uma figura mais acessível e "segura" para punir, ao invés de enfrentar diretamente a verdadeira fonte de seu ressentimento, que pode estar enraizada em suas inseguranças pessoais e falhas internas.

Em vez de confrontar suas próprias falhas ou limitações, Montresor usa Fortunato como bode expiatório de suas frustrações. Ele desloca sua agressão de suas próprias inseguranças e problemas para um objeto externo, canalizando toda sua violência para uma vingança desproporcional. Sweet (1975, p. 11, tradução nossa) explica que "no inconsciente de Montresor, ele não está assassinando Fortunato, mas enterrando/reprimindo aquele lado diletante de si mesmo que ele não consegue mais suportar, aquele lado simbolizado por Fortunato"[35].

Ao analisarmos como o ego se manifesta em Montresor, também podemos identificar o mecanismo de defesa chamado de sublimação, uma vez que ele canaliza o impulso destrutivo de uma forma sublimada, transformando-o em um ato altamente controlado e planejado. Apesar da sublimação ser inicialmente descrita como o processo psíquico em que a energia é desviada de suas metas originais, que seriam consideradas socialmente inaceitáveis ou impróprias e é redirecionada para fins mais elevados e socialmente valorizados, o nível de controle empenhado por Montresor sugere uma transformação de impulsos inaceitáveis, como um ato de violência público e explosivo, em uma forma de violência "aceitável" dentro do seu próprio código de honra. Baraban (2004), em seu estudo *The Motive for Murder in "The Cask of Amontillado" by Edgar Allan Poe,* aponta que Montresor permanece calmo e confiante, sem nenhuma emoção enquanto ele relata sua história sem explicação e sem diversão. A linguagem que ele usa é equilibrada e distante, mesmo quando ele está prestes a emparedar sua vítima para a eternidade:

> — O amontillado! — exclamou Fortunato, ainda estupefato.
> — Eu já ia esquecendo; o amontillado!
> Ao proferir essas palavras eu me ocupava com a pilha de ossos que tive ocasião de mencionar. Espalhando-os, logo apoderei-me das pedras e de uma certa quantidade de cimento que ali se ocultavam. Com esse material e minha colher de pedreiro, pus-me com afinco a erguer uma parede logo à entrada do nicho [...] (Poe, 2012, p. 36).

Um dos motivos pelos quais Montresor permanece tão calmo e impiedoso, tornando sua atitude violenta "aceitável" para si mesmo, é o uso do mecanismo de defesa da

[35] In Montresor's unconscious mind he is not murdering Fortunato, but burying/repressing that dilettantish side of himself he can no longer endure, that side symbolized by Fortunato (Sweet, 1975, p. 11).

racionalização, afinal, é através desse processo que ele justifica sua vingança brutal, construindo uma narrativa em que o assassinato de Fortunato se apresenta como uma resposta legítima a uma ofensa pessoal. A racionalização é um mecanismo de defesa do ego em que uma pessoa justifica pensamentos, comportamentos ou sentimentos que, na realidade, têm motivações inconscientes inaceitáveis, criando explicações lógicas ou socialmente aceitáveis para esses impulsos. Ao recorrer à racionalização, Montresor busca apresentar sua vingança como um ato de justiça, minimizando a gravidade de suas ações e transformando sua brutalidade em algo moralmente aceitável aos seus olhos. Baraban (2004, p. 52, tradução nossa) acrescenta que "sendo descendente de uma poderosa família aristocrática, Montresor não poderia deixar Fortunato insultá-lo impunemente [...] e, portanto, para Montresor, punir seu ofensor é uma questão de honra, uma questão de cumprir seu dever perante sua nobre ascendência [...]"[36].

A justificativa pontuada por Baraban nos permite compreender que, ao cumprir seu dever, Montresor racionaliza o assassinato como algo necessário e até esperado, um modo de preservar o prestígio e o orgulho familiar. Dessa forma, ele elimina qualquer culpa consciente, mantendo a ilusão de que está agindo em nome da honra, e não por impulsos destrutivos reprimidos. Essa construção mental torna possível a desumanização de Fortunato, já que a narrativa criada por Montresor desvia sua atenção dos elementos cruéis do ato em si, concentrando-se na justificativa de que seu ofensor merecia tal fim. Assim, vemos que a racionalização opera para proteger Montresor de qualquer culpa ou remorso, criando uma distância emocional entre ele e suas ações brutais.

No desfecho de "O Barril de Amontillado", os mecanismos de defesa de Montresor culminam na consumação de sua vingança e na manutenção de sua sanidade ao longo dos anos. Como vimos, desde o início Montresor utiliza mecanismos como a racionalização para justificar seus atos. Ele acredita firmemente que sua vingança é justificada pela ofensa de Fortunato e constrói uma narrativa na qual seus atos violentos são moralmente aceitáveis. Ao reprimir qualquer sentimento de culpa ou remorso, Montresor se protege psicologicamente das consequências emocionais de seus atos, permitindo que ele execute o assassinato de forma fria e meticulosa.

Entretanto, no final do conto, Montresor revela, cinquenta anos após o crime, que sua tentativa de repressão e racionalização de sua culpa falhou, culminando em uma confissão que

---

[36] "Being a descendant of a powerful aristocratic family, Montresor could not possibly let Fortunato insult him with impunity [...], and therefore, Montresor, punishing his offender is a matter of honor, a matter of fulfilling his duty before his noble ancestry [...]" (Baraban, 2004, p. 52).

parece ser feita no leito de morte, talvez a um padre. Baraban (2004, p. 57, tradução nossa) nos explica que a frase final do conto, "In pace requiescat!", "é usada na Missa de Réquiem e durante os Últimos Ritos, quando, depois de ouvir a confissão de uma pessoa moribunda, um padre perdoa seus pecados"[37]. Já a frase "você, que tão bem conhece a natureza da minha alma" também sugere que ele está relatando sua história a alguém que possui autoridade moral ou espiritual, possivelmente um confessor. Assim, conforme Sweet (1975, p. 12, tradução nossa), "a culpa gerada pela consciência católica e perturbada por essa tentativa malsucedida de repressão se derrama depois de meio século"[38].

Montresor estabelece dois critérios para uma vingança bem-sucedida: primeiro, que a retribuição não ultrapasse o vingador, ou seja, que ele não sofra mais do que o ofensor; e segundo, que o ofensor saiba quem está por trás da vingança. Em ambos os casos, Montresor falha, e seus próprios padrões para uma vingança bem-sucedida são minados pelo desenrolar da história. A retribuição "ultrapassa seu reparador" porque, ao longo do tempo, a culpa parece crescer até um ponto insuportável, levando-o à confissão. Acreditamos que ele não consegue escapar do peso de seu ato, e o desejo de "In pace requiescat", no final do conto, parece não ser tanto pelo repouso eterno de Fortunato, mas pelo seu próprio alívio da culpa.

O segundo critério estabelecido por Montresor é que o ofensor reconheça quem está por trás da vingança. No entanto, a forma como ele executa o plano contradiz essa ideia. Ele manipula Fortunato com gentileza e brincadeiras, nunca revelando claramente seu verdadeiro motivo de ressentimento. Até o momento da morte, Fortunato não parece compreender a gravidade da situação nem o verdadeiro motivo por trás do castigo. Sua confusão e riso final indicam que ele não percebe o propósito da vingança, o que sugere que Montresor também falha nesse critério.

A frase "In pace requiescat" é uma ironia sombria. Montresor não busca o perdão ou a absolvição divina, mas apenas o alívio da culpa que o atormenta. Ele permanece impenitente, incapaz de reconhecer a profundidade de sua própria falha moral. O autoconhecimento, que poderia levar à absolvição espiritual, escapa de Montresor até o fim. Ele se confessa, mas sua confissão não é um pedido genuíno de perdão, e sim uma tentativa desesperada de aliviar sua consciência perturbada. O peso do crime permanece, e, por isso, a redenção verdadeira nunca é alcançada.

---

[37] "The phrase is used in the Requiem Mass and during Last Rites, when, having listened to a dying person's confession, a priest forgives his/her sins" (Baraban, 2004, p. 57).

[38] The guilt engendered by the Catholic conscience and troubled by this unsuccessful attempt at repression pours out after half a century (Sweet, 1975, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo investigar os processos inconscientes e os conflitos psicológicos presentes no conto "O Barril de Amontillado" ("The Cask of Amontillado"), de Edgar Allan Poe, explorando como eles influenciam o comportamento de Montresor e moldam sua relação com Fortunato. Ao longo da pesquisa, foi possível aprofundar a análise dos impulsos destrutivos e dos mecanismos de defesa do ego que operam de forma decisiva na construção da personalidade do protagonista. Ao adotar as teorias freudianas como base para essa investigação, a pesquisa trouxe à tona a complexidade psicológica que permeia as ações de Montresor e sua relação com Fortunato.

Os resultados confirmam que Montresor age sob a influência de mecanismos inconscientes, tais como, repressão, projeção e racionalização, que mascaram suas verdadeiras motivações. Embora o conto não explicite qual ofensa Fortunato teria cometido, a análise psicanalítica mostrou que o ódio de Montresor não está fundamentado em um ato concreto, mas em sentimentos profundos de inferioridade, orgulho ferido e rivalidade narcísica. Assim sendo, Montresor constrói uma realidade em que a vingança se justifica como um meio de restaurar o controle e a integridade do seu ego, enquanto reprime o reconhecimento de seus próprios impulsos destrutivos.

A pesquisa destacou que a mente de Montresor funciona de maneira persecutória, ou seja, ele vê Fortunato não apenas como um ofensor, mas como uma ameaça existencial que deve ser eliminada. A vingança, nesse sentido, ultrapassa uma simples reação a uma suposta ofensa e torna-se um reflexo de seus conflitos internos, da luta entre seus impulsos de destruição e a necessidade de preservação de seu orgulho.

Apesar da profundidade da análise psicanalítica realizada, este trabalho abre caminhos para novas investigações. A narrativa do escritor estadunidense é rica em simbolismos e elementos psicológicos, o que sugere a possibilidade de aplicar outras abordagens psicanalíticas, como as teorias de Jacques Lacan ou Melanie Klein, para explorar diferentes aspectos do comportamento de Montresor e suas dinâmicas inconscientes. Estudos comparativos entre Montresor e outros personagens de Poe, que também agem movidos por desejos reprimidos e paranoias, podem enriquecer ainda mais o campo de pesquisa literária e psicanalítica.

Ao longo deste trabalho, foi feita uma revisão dos principais conceitos da psicanálise e de como eles podem ser aplicados à crítica literária, com destaque para os mecanismos de defesa do ego e as pulsões destrutivas. Discutiu-se também a vida e obra do escritor, com o

intuito de contextualizar o conto “O Barril de Amontillado” e compreender como sua experiência pessoal influenciou na criação de personagens profundamente complexos e atormentados. No último capítulo, a aplicação dos conceitos psicanalíticos à análise de Montresor permitiu uma interpretação mais profunda de suas ações, revelando a vingança como um reflexo dos conflitos inconscientes que o dominam.

Portanto, conclui-se que a leitura psicanalítica de “O Barril de Amontillado” permite desvendar as camadas ocultas de Montresor, revelando-o como um personagem cuja vingança é alimentada por desejos reprimidos, rivalidade e impulsos destrutivos. A narrativa de Poe não se resume a um ato de violência física, mas é uma representação profunda dos conflitos internos que moldam o comportamento humano. Assim, este trabalho reforça a importância da psicanálise como uma ferramenta interpretativa valiosa na análise literária, especialmente em obras que tratam de temas tão complexos e universais quanto a vingança, o ódio e a destruição. Por fim, reafirma-se que o conto de Poe não é apenas uma narrativa de vingança, mas também um profundo estudo sobre a mente humana e seus labirintos, abrindo portas para muitas outras reflexões literárias e psicanalíticas.

REFERÊNCIAS

ALLEN, H. Vida e Obra de Edgar Allan Poe. In: POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**: volume único. 2. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2021. p. 13-35.

ALVES, F. F. S. **Os Paratextos das Antologias Brasileiras de Contos de Edgar Allan Poe no Século XXI**. 2014. 232 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Acesso em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFSC_b918466319e118003155978f8be01cdf. Acesso em: 12 out. 2024.

BARABAN, E. V. The Motive for Murder in "The Cask of Amontillado". In: POE, E. A. **Rocky Mountain Review Of Language And Literature.** Victoria, 2004, p. 47-62. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1566552. Acesso em: 12 out. 2024.

BELLEMIN-NOËL, J. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BELLIN, G. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. **Anuário de Literatura**, v. 16, n. 2, p. 41–53, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n2p41. Acesso em: 13 out. 2024.

BIRMAN, J. **Freud e a interpretação psicanalítica**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.

BOLINA, I. G. S. O sentimento de culpa na obra O mal-estar na cultura (1930). **Revista da Graduação em Filosofia**, v. 6, p. 51-58, 2020.

BREVIGLIERI, H. Sigmund Freud e a primeira tópica do aparelho psíquico: redescobrindo o dinamismo mental. **Paideia – Revista de Sociologia e Filosofia do Colégio Estadual do Paraná**, n. 12, p. 66-86, 2018. Disponível em: https://e-gaio.com.br/wp-content/uploads/2019/05/Sigmund_Freud_e_a_primeira_topica_do_aparelho_psiquico.pdf. Acesso em: 12 out. 2024.

CAMPOS, R C. O Conceito de Mecanismos de Defesa e a sua Avaliação: alguns contributos. **Revista Iberoamericana de Diagnóstico y Evaluación – e Avaliação Psicológica**, v. 1, n. 50, p. 149-161, 2019. Disponível em: https://www.aidep.org/sites/default/files/2019-01/RIDEP50-Art12.pdf. Acesso em: 12 out. 2024.

CLANCIER, A. **Psicoanalisis, literatura, crítica**. Madrid: Ediciones Cátedra. 1976.

COLLIN, C. *et. al.* (org.). **O Livro da Psicologia**. Tradução: Ana Luísa Martins *et. al.* 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2012. p. 92-110.

CORTÁZAR, J. **1914-1984. Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DACORSO, S. T. M. “**Máscaras”, de Menotti Del Picchia, sob o enfoque da crítica literária psicanalítica**. 2009. 123 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

DACORSO, S. T. M. Psicanálise e crítica literária. **Estudos de Psicanálise**, n. 33, p. 147-154, 2010. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0100-34372010000100015. Acesso em; 12 out. 2024.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os irmãos Karamazov**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ENDO, P.; SOUSA, E. **Itinerário para uma leitura de Freud**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010. 9 p.

EUZÉBIO, A. **Primeira e Segunda Tópica Freudiana**. São Paulo: Instituto Gaio, 2020.

FREUD, A. **O Ego e os Mecanismos de Defesa**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 729 p.

FREUD, S. **Além do Princípio do Prazer (Jenseits Des Lustprinzips).** Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. 506 p.

FREUD, S. As neuropsicoses de defesa. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras completas psicológicas de Sigmund Freud Volume X**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. Dostoiévski e parricídio. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Volume XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p.147-159.

FREUD, S. **Estudos sobre a Histeria (1983-1985) em coautoria com Josef Breuer**. Tradução: Laura Barreto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 442 p.

FREUD, S. Moisés de Michelangelo. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XIII**: totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 142-161.

FREUD, S. **O Eu e o ID, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)**. Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 370 p.

FREUD, S. Uma recordação da infância de Leonardo da Vinci (1910). In: FREUD, S. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma**

recordação da infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o Inconsciente**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009. 236 p.

GOTLIB, N. B. **Teoria do Conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. 95 p.

GÜNDAY, M.; BIRLIK, N. The Burial of Ambivalence in Edgar Allan Poe's The Cask of Amontillado. **Litera**: **Journal of Language, Literature and Culture Studies**, v. 32, n. 1, p. 229-248, 2022. Disponível em: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1769537. Acesso em: 12 out. 2024.

HIGH, P. B. **An Outline of American Literature**. London And New York: Longman, 1986.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.

KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, M. R. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. 208 p.

KENNEDY, G. **A historical guide to Edgar Allan Poe**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

KIEFER, C. A poética de Edgar Allan Poe. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 11-15, 2009.

KLEIN, M. **Fontes do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEIMAGRE, B. Supereu. In: KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996. p. 510-518.

LEWIS, M. Orgulho. In: BARRETT, L. F.; LEWIS, M.; HAVILAND-JONES, J. M. **Handbook of Emotions**. 4. ed. New York: The Guilford Press, 2016. p. 805-806.

LIMA, A. P. O modelo estrutural de Freud e o cérebro: uma proposta de integração entre a psicanálise e a neurofisiologia. **Arch. Clin. Psychiatry**, v. 37, n. 6, p. 270-277, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rpc/a/gCtpKfnMrZQLCFqxZwDRS3G/?lang=pt. Acesso em: 12 out. 2024.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MAURON, C. **Psychocritique du genre comique**: Aristophane, Plaute, Térence, Mo- lière. 4. ed. Paris: José Corti, 2000.

MING, L. Z.; YAHYA, W. R. W. Monstresor's Neurotic Projections and Paranoia in Edgar Allan Poe's "The Cask of Amontillado". **Research On Humanities And Social Sciences**, Malaysia, v. 3, n. 15, p. 79-83, 2013. Disponível em: https://www.iiste.org/. Acesso em: 12 out. 2024.

NOBRE, T. L. **Considerações sobre Psicanálise e literatura**: uma leitura de madame bovary. São Paulo: Psicologia Revista, 2010. 18 p.

O'CONNOR, F. **The lonely voice**: a study of the short story. Hoboken: Melville House Publishing, 2004.

PEREIRA, A. A. S.; PRÓCHNO, C. C. C. S. C. Psicanálise e literatura: uma proposta de análise do conto berenice. 8. ed. Fortaleza: **Revista Subjetividades**, 2018. 12 p.

PERNA, C. L.; LAITANO, P. E. O clássico Edgar Allan Poe**. Letras de Hoje**, v. 44, n. 2, p. 7-10, 2009.

PHILLIPPOV, R. **Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire**: trajetórias e maturidade estética e poética. 2004. 140 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

POE, E. A. O Barril de Amontillado. In: POE, E. A. **O Gato Preto e Outros Contos**. São Paulo: Hedra, 2012. p. 29-38.

POE, E. A. Resenhas sobre Twice Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. **Bestiario**, v.1, n.6, 2004.

PRATT, M. L. The short story: the long and the short of it. In: MAY, C. (org). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.

QUINN, A. H. **Edgar Allan Poe**: a critical biography. London: D. Appleton Century Company, 1941.

RODRIGUES, O. Crítica Literária e Psicanálise. **Texturas**, n. 9, p. 57-65, 2004.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SCOTT. S. G. J. Poe's 'The Cask of Amontillado'. **The Explicator**, v. 62, n. 2, p. 85-88, 2004.

SOUZA, A. O. Crítica Psicanalítica. In: BONNICI, T; ZOLIN, L.O. (Orgs). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 285-299.

SOUZA, S. R. **Literatura e Psicanálise**. Formiga (MG): Editora Unigala, 2023. 75 p.

SOVA, D. B. **Critical companion to Edgar Allan Poe**: a literary reference to his life and work. New York: Facts On File, 2001. 467 p.

STEINER, A. Orgulho. **Revista Conscientiotherapia**, v. 1, n. 1, p. 128-138, 2017. Disponível em: https://conscientiotherapia.org.br/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=24. Acesso em: 12 out. 2024.

SWEET, C. A. Retapping Poe's "Cask of Amontillado". **Poe Studies.** Kentucky, p. 10-12, 1975.

TADIÉ, J. Y. **A crítica literária no século XX**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

TAYLOR, W. F. **A história das letras americanas**. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1956.

THOMAS, D.; JACKSON, D. **The Poe Log**: a documentary life of Edgar Allan Poe, 1809-1849. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. 206 p.

TRINCA, W. O sistema mental determinante da inveja. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 43, n. 3, p. 51-58, 2009.

VAILLANT, G. E. **Ego Mechanisms of defense:** a guide for clinicians and researchers. Washington (DC): American Psychiatric Press, 1992.

VANDENBOS, G. R. **Dicionário de Psicologia APA**. Porto Alegre: Artmed, 2010. 1042 p.

VILLARI, R. A. Relações possíveis e impossíveis entre a Psicanálise e a Literatura. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 20, n. 2, p. 02-07, 2000.