



Reverberações do Gótico e Significação em “A Presença”, de Lygia Fagundes Telles

Echoes of the Gothic and meaning in Lygia Fagundes Telles’s “A presença”

Stela de Castro Bichuette¹

RESUMO: “A presença”, de Lygia Fagundes Telles, é um conto quase esquecido pelos estudos literários. A narrativa aparece pela primeira vez no conjunto de *Seminário dos Ratos*, de 1977 bem como faz parte de outras coletâneas importantes da autora como *Mistérios* e *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. Ainda que se configurando ao lado de produções bem mais conhecidas da autora como “As formigas”, “A caçada”, “A mão no ombro”, esse conto não parece despertar muito interesse nos estudos literários. No intuito de lançar luz sobre essa narrativa, o objetivo desse trabalho abarcará três pontos específicos: (i) entender o uso na narrativa dos recursos góticos no que concerne ao tema da perseguição; (ii) estabelecer um paralelo de como os elementos góticos inseridos dentro da narrativa dialogam com as teses sobre conto de Ricardo Piglia; (iii) perceber como os dois itens anteriores funcionam para que o recorte escolhido pela autora não se limite enquanto significação.

PALAVRAS-CHAVE: teoria do conto. Lygia Fagundes Telles. “A presença”

ABSTRACT: Lygia Fagundes Telles’s short story “A presença” has been almost forgotten in literary studies. The short story was first published in the 1977 collection *Seminário dos Ratos*, and is part and parcel of other important collections of the author, namely, *Mistérios* and *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. Even though it has been published together with other well-known short stories such as “As formigas”, “A caçada” and “A mão no ombro”, it has never been much focused in literary studies. Current essay focuses on three specific points to put this narrative in the limelight: (i) the use of the narrative with Gothic characteristics referring to the theme of persecution; (ii) a parallel on the manner gothic items inserted within the narrative maintain a dialogue with the issues involving Ricardo Piglia’s short story; (iii) the two previous items function so that the cross-section selected by the author is not limiting to meaning.

KEYWORDS: theory of the short story. Lygia Fagundes Telles. *A presença*

¹ Pós- doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutora e Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora na Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro).



1. DO RECORTE, DO ESTRANHAMENTO, DAS INVERSÕES

“Um hotel só de velhos”, como cautelosamente avisa o porteiro é o cenário de “A presença”, de Lygia Fagundes Telles. É nesse hotel que um jovem busca um quarto para passar uns vinte dias. Novamente, o espanto do porteiro que tenta com cordialidade dissuadir o recém chegado de que não valeria a pena gastar o tempo naquele lugar, uma vez que desde as “nove da noite, silêncio absoluto, porque todos dormiam cedíssimo.” Apesar disso, sob protestos do homem que não consegue entender como um “jovem podia se sentir bem num hotel assim”, o rapaz decide ficar, falando que só desistiria se no “regulamento tivesse uma cláusula que proibisse jovens de vinte e cinco anos de hospedar-se ali.” Dentro desse clima adverso, se arquitetar a narração do conto na qual não faltarão os usos dos elementos góticos para a construção do sentido dentro da história.

Por essa via, portanto, o uso da herança gótica que estruturará e sustentará a composição do clima de suspense e, por conseguinte, alicerçará o efeito surpresa do final, é utilizado para dar respaldo máximo na constituição do grau de tensão durante o desenvolvimento da história. A correlação entre a tensão do conto e seu final surpreendente engendra, de forma geral na teoria sobre o conto, uma parte significativa da composição narrativa e acontece quando o autor faz a escolha por um tom e/ou atmosfera que deseja imprimir à história.

Chama-se a esse procedimento de escolha feita pelo contista de recorte. O recorte que, a grosso modo, é o incidente ou o fato, escolhido de forma consciente pelo autor e tem o dever de mostrar sobre qual parcela da vida irá desenrolar a narrativa. Portanto, tal escolha, a do recorte, deve ser ponto de zelo e cuidado pois a opção por um determinado fragmento como máquina impulsionadora nas narrativas breves configura-se como condição necessária e importante para o trabalho ficcional, já que essa seleção não se dá de forma ingênua apenas para respeitar a estrutura formal de tamanho exigida pelo gênero, mas sim, para que a elaboração narrativa apresente-se como ética e esteticamente significantes.

O contista, portanto, ao delimitar o recorte, elege um fragmento da realidade que não se limita enquanto significação; logo, o acontecimento que lhe serve de centro procurará revelar um mundo muito mais abrangente do que um simples pedaço de vida. Ao papel do recorte, então, cabe a difícil tarefa de revelar o que está escondido nele próprio, ou seja, um universo de significações que supere a realidade da qual parte. Sobre o assunto, em “Alguns aspectos do conto”, Julio Cortázar (1973) aponta que o conto parte da noção de limite, sem que se esgote sua matéria enquanto significação. Para que o conto não perca a significação desejada devido à brevidade da forma, é necessário ao contista “recortar a realidade, fixar determinados

limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que *abra de par em par uma realidade muito mais ampla*” (CORTÁZAR, 1973, p 151, grifo meu).

Especificamente em “A presença”, a atmosfera de mistério compactua por esconder uma história de perseguição que culminará, no que se defende aqui, no assassinato do protagonista pela comunidade de velhos que habita o velho hotel-mausoléu, espaço do conto. Assim, o recorte limitado da realidade, qual seja, a parada de um jovem em um hotel de velhos e, no sentido mais amplo, no existencial questionamento sobre a infinita fragilidade da existência humana, revelará um leque de significações muito mais abrangente do que uma simples história de mistério com toda a sua gama de elementos inesperados e sombrios que faz lembrar o ambiente gótico.

Tradicionalmente ao se falar de gótico não há dúvidas de que o que vem à mente são palavras ligadas ao horror e ao terror. Pensa-se logo em lugares mal-assombrados e ermos, personagens noturnos, ambientes sombrios, castelos enormes e imponentes, grandes espaços abertos, florestas densas onde mal chega o sol. Esses elementos explorados a exaustão floresceu nos romances góticos da Inglaterra setecentista e contemporaneamente ainda faz inúmeros adeptos haja vista a quantidade de filmes e livros que recorrem ao tema. São toda a sorte de bruxas, de vampiros, de criaturas da noite que povoam as telas do cinema e as páginas dos romances sejam eles adultos ou infanto-juvenis, dando mostra de que o gênero encontra ainda hoje um público representativo.

Na esteira do invólucro gótico, a carga semântica do título do conto “A presença” parece bem pertinente à análise. A colocação do substantivo “presença” jamais poderia, tendo em vista todo imaginário coletivo que gira ao redor dele, ser pensada como algo positivo. A não ser, claro, que o leitor /público nunca tenha tomado contato com as inúmeras narrativas, sejam elas, orais, escritas ou cinematográficas, cujo o tom seco da palavra por muitas vezes induz o leitor/público a supor uma relação entre essa “presença” e alguma “coisa” ou “entidade” posta dentro da história para aterrorizar aqueles que se confrontam com ela.

No caso da narrativa em questão, à primeira vista, pode-se pensar na existência de uma presença maligna caracterizada às avessas pois, é o jovem saudável, bonito e cheio de vida que, recém-chegado, assusta os velhos habitantes do hotel. Ordinariamente, seriam estes que assustariam os jovens que chegam a um lugar desabitado e estranho. Na narrativa há também uma segunda inversão que permanecerá durante todo o desenrolar dos acontecimentos, o que se encontra na história não é a presença maligna de mortos-vivos que costumeiramente são apresentados nesse tipo de gênero, mas, sim, o que se vê são vivos-mortos que se apavoram com a “presença” do jovem cheio de vida.

A imagem dual, velho-moço, parece remeter de forma espetacular ao estranhamento experimentado pela comunidade de velhos, assombrada pela juventude e pela vida perdida, personificada agora no jovem hóspede. Será essa juventude que espanta, que amedronta, o tema central da narrativa. Os velhos, aterrorizados pela presença perturbadora, não se reconhecem mais no jovem que um dia eles foram, fazendo desse assombro o conflito dramático do conto. A força desse confronto silencioso é encoberta pela aparente situação de fragilidade e de ruína vivida pelos velhos, presenciada desde o princípio do enredo pelo jovem. A presença incômoda da juventude levará a comunidade de velhos, como se verá no desfecho, a optar pela exclusão dela de forma definitiva. O que não deixa de provocar uma sensação estranha e incômoda também no leitor.

No elucidativo ensaio “O Estranho, Sigmund Freud (1976, p.275) explica que esse sentimento, qual seja, o estranhamento, está relacionado “indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror. ” Ainda definido o termo, o psicanalista ensina que no conceito de estranho contém a ideia da repetição, ou “algo reprimido que *retorna*” (FREUD, 1999, p. 55, grifo do autor). Dessa forma, há o estranhamento quando algo se repete e, por isso, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 277) e, assim, erra quem pensa que o estranho se faz presente pelo que é novo ou por algo que não é familiar.

Por essa via de definição do termo, Freud estabelece que o estranho está relacionado a “algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente *se alienou desta através do processo de repressão* [...] o estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz” (FREUD, 1976, p. 301, grifo meu). Diante dessa perspectiva mais psicanalítica do conto, a comunidade de velhos se depara com o retorno da juventude perdida que lhes foi familiar em algum momento das suas vidas. No entanto, no momento presente, ao depararem-se com o jovem, a mocidade torna-se estranha. Estando agora envelhecidos, os hóspedes lidam com a juventude de forma a reprimi-la, isolando-se da sociedade ou tirando todos os espelhos para esconder a passagem do tempo. Infelizmente para eles, os mecanismos de defesa, usados para reprimir o pensamento da comunidade sobre a proximidade da morte, volta com força letal e esmagadora pela chegada do jovem. Dessa forma, “a repetição indubitavelmente provoca uma sensação estranha, que, além do mais, leva a sensação de desamparo” (FREUD, 1999, p.305).

É permitido também considerar “A presença” como uma narrativa estranha nos moldes propostos pela a definição do gênero, dentro de uma perspectiva da teoria da literatura, feita por Tzvetan Todorov (2012), em *Introdução à Literatura Fantástica*. Para Todorov (2012), as narrativas que podem ser classificadas como estranhas são aquelas que embora não



apresentem nenhum acontecimento que não possa ser explicado pela razão, trazem em seu bojo aspectos “que são de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por essa razão, provocam na personagem ou no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 2012, p. 53).

O estranho dentro do conto, pelo viés de Todorov (2012), faz-se notar no momento no qual o leitor depara-se com uma situação inusitada, a saber, velhos aparentemente indefesos constroem em segredo um assassinato. Essa situação provoca horror e surpresa, pois velhinhos indefesos em asilos não correspondem à ideia de assassinos implacáveis. A presentificação da juventude perdida na figura do moço ocasiona o horror e o estranhamento na comunidade de velhos uma vez que os aproxima da possibilidade da morte iminente. Todos esses elementos que provocarão um efeito de estranhamento serão construídos pelo recurso da inversão ou do que se chamará de história cifrada que, de algum modo, coloca o leitor em contato com o insólito.

A narrativa cinematográfica constantemente utiliza-se do recurso de uma história cifrada ou contada de forma invertida quando incorpora o sobrenatural e/ou estranho com intuito de retardar o efeito surpresa do final. Como exemplo, podem ser citados duas produções muito conhecidas do público: *O sexto sentido*, filme de 1999, dirigido por M. Night Shyamalan e *Os outros*, de 2001, dirigido por Alejandro Amenábar. Na primeira obra cinematográfica, a narração gira em torno de um psiquiatra, protagonista da ação, que ajuda um menino a superar suas visões de pessoas já mortas. Já no segundo filme, acompanha-se a trajetória de uma mãe e seus dois filhos à espera da volta do marido e pai das crianças da guerra, dentro de uma casa que, não raramente, é assombrada por situações sobrenaturais.

Surpreendentemente, ao final de ambas as películas, acontece o que vem se chamando de inversão, a saber, no desfecho é revelada a história que se queria contar o tempo todo e que estava encoberta do público pelo véu da história aparente. Não seria muito conveniente antecipar, para aqueles que ainda não viram as produções, os dois surpreendentes finais o que estragaria o efeito surpresa de ambas.

Em literatura, existem várias produções muito bem trabalhadas esteticamente que exploram esse procedimento da inversão, isto é, da história oculta que se revelará no desfecho. Esse método de construção narrativa é geralmente utilizado nas produções ligadas ao horror/terror/sobrenatural/estranho/insólito. Nelas, há o surpreendente momento de inversão da narrativa, ou seja, surge uma outra história até então desconhecida do leitor e que, ao ser revelada, mostra a engenhosidade do autor ao construir um enredo aparentemente



dentro de um outro, aquele que está cifrado e construído em segredo e que, no entanto, ao final, se revelará como eixo central e principal fonte de significação narrativa.

Dentro dessa perspectiva de construção contística, tem-se pelo viés do conto mais tradicional a narrativa “O doutor Açafrão e o professor Pena”, de Edgar Allan Poe e, pela vertente contística moderna a história “Venha ver pôr do sol”, também de Lygia Fagundes Telles. Nos dois contos existe “relato que encerra um relato secreto (PIGLIA, 2004, p. 91). E é isso que também acontece em “A presença”. A partir dos recursos de mistério e de medo, o conto constrói a história de um assassinato, se se concordar com análise aqui proposta, revelado no final, ainda que aberto.

Especificamente na teoria do conto moderno, essa inversão, ou seja, concomitância entre a história visível e a história encoberta foi muito bem exposta por Ricardo Piglia (2004) em suas teses sobre o conto que atesta que “a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 [a encoberta] nos interstícios da história 1 [a visível]. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentado” (PIGLIA, 2004, p. 89-90).

Tendo feito essas primeiras considerações, é objetivo desse estudo sobre o conto “A presença” o enfoque de três pontos específicos: (i) o uso na narrativa dos recursos góticos no que concerne ao tema da perseguição; (ii) estabelecer um paralelo de como os elementos góticos inseridos dentro da narrativa dialogam com as teses sobre conto de Ricardo Piglia; (iii) perceber como os dois itens anteriores funcionam para que o recorte escolhido pela autora não se limite enquanto significação.

É interessante deixar claro que da mesma forma que a estrutura do conto moderno obedecerá novas diretrizes propostas por Piglia (2004) para as formas breves, ao se falar em reverberações do gótico na construção do suspense em “A presença”, tem-se em mente enfatizar o fato de que embora o grosso das características das narrativas góticas não possam ser encontradas em seu modo peculiar e tradicional elas continuam ressoando de forma também mais moderna na narrativa em questão.

2. O PRINCÍPIO: O GÓTICO NA LITERATURA

Em “Romance Gótico: persistência do romanesco”, Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p.119) explica que a “modalidade literária das mais antigas e de longa tradição, a fantasia, que sempre esteve presente nos mitos, lendas e no folclore, lança suas raízes também na literatura da desrazão e de terror que se convencionou chamar ‘gótica’. ” Isto se deu principalmente porque houve uma mudança estética que abandonou os ideais neoclássicos de

composição e deu evasão para outras áreas da experiência humana. Dessa forma, dentro da historiografia do romance é válido ressaltar como bem pontua Vasconcelos (2002, p.119) que com a publicação de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, é introduzido “o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão”, ou seja, traz de volta ao universo racional e moderado os elementos do terror e do medo, da subjetividade obscurecida pelos padrões estéticos engessados do período Ilustrado.

É nesse sentido que Vasconcelos (2002, p.126) enfatiza que dentro dos atuais estudos literários sobre o gótico, há uma certa concordância sobre essa tese, uma vez que

o surgimento do gótico está relacionado com uma importante mudança nas atitudes políticas, econômicas e sociais [...] Desse ponto de vista, o romance gótico seria a resposta aos medos e incertezas experimentados nesse período, assim como uma tentativa de superar os limites da ordem racional e moral e de tratar de tudo aquilo que o Iluminismo havia deixado sem explicações ou varrido para debaixo do tapete.

Pelo argumento que afasta a poesia dos preceitos neoclássicos, com a sua estrutura ordenada, e a aproxima da poesia que almeja o ilimitado, Vasconcelos (2002) considera que esse procedimento é tributário do tratado sobre o sublime – teoria do sublime, elabora em 1757 por Edmund Burke – já que tal estudo viria estreitar de vez as relações entre a literatura, o medo e o terror. Para Vasconcelos (2002, p.121), os elementos constitutivos do sublime podem ser definidos como “a obscuridade, a vastidão, a magnificência.”

Explicando como a teoria do sublime proposta por Burke ajuda entender a maquinaria gótica, a professora Ramira Maria Siqueira da Silva Pires (2011), em “Pelos fendas da razão: a ficção gótica inglesa”, também elucida que a noção do sublime transparece em “uma modalidade de experiência estética voltada para os aspectos extraordinários e grandiosos da natureza que provocam sensações de medo ou dor” (PIRES, 2011, p, 71). É, então, diante da dor ou do medo que ao indivíduo assustado faltarão, ainda que momentaneamente, a racionalidade e a razão.

De forma análoga, não é temerário aceitar que o aparente equilíbrio em que vive os idosos do conto foi subitamente quebrado pelo aparecimento repentino do jovem no ambiente seguro do hotel. Quebrado a harmonia existente e conquistada a duras penas pelo isolamento social dos velhos o que resta a comunidade senil é, depois de experimentar o medo e terror de se confrontar com aquilo que lhe é estranho, agir para que equilíbrio volte e a vida siga seu curso até a inevitável morte.

Em literatura, a noção do sublime – aquilo que provoca medo, terror, perigo – pode ser percebido nos ambientes cuja descrição da atmosfera trazem à tona cenários sombrios,

névoas, penhascos, imensidão, calabouços escuros, ruas desertas, cemitérios bem como “alimentam a estética do sublime os chamados *graveyard poets* [poetas de cemitério], que viam nos temas ligados à morte uma ocasião para refletir sobre nossa condição de mortais” (PIRES, 2011, p. 76). São exemplos clássicos na literatura brasileira do período romântico, o romance *O tronco do ipê* e a novela *Encarnação*, ambos de José de Alencar, assim como a coletânea de contos *Noite na Taverna* e os poemas noturnos de Álvares de Azevedo, os quais se aproximam sobremaneira dos elementos góticos.

Na apresentação brasileira da tradução d’*O Castelo de Otranto*, o professor Ariovaldo José Vidal (1996) aponta que esse tipo de narrativa pode ser considerada como o pai daquilo que se conhece hoje como as narrativas sobrenaturais ou de terror, reafirmando que, como já se mencionou anteriormente ao explicar a escolha da linha de análise como “reverberações do gótico”, esse gênero “como muitos outros gêneros, conheceu os primeiros cultivadores, logo em seguida, um momento de apogeu, para finalmente transformar-se ou se desdobrar em outras formas literárias, que, no entanto, guardam, mesmo após tantos anos, traços do velho estilo” (VIDAL, 1996, p. 07).

Vidal (1996) responde que para definir essa nova forma romanesca criada pelo século XVII é necessário mencionar que a personagem principal dos romances do gênero é o

antiguíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas subterrâneas que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos (VIDAL, 1996, p.07).

E serão por essas primeiras definições das características do gótico que se pode fazer a aproximação entre esses elementos com a construção do suspense na narrativa de Telles. O velho porteiro vai pouco a pouco mostrando as características em ruínas daquilo que ele chama de “hotel mausoléu” ou, na nomenclatura do arsenal gótico, um castelo decadente. Ao ler a descrição da estrutura física do hotel, o leitor rapidamente reconhece no relato as características que acompanham as narrativas do medo. A atmosfera sombria é rapidamente desnudada para que de imediato se tenha a construção do ambiente sepulcral onde estava enterrado o hotel. Assim, a chegada do jovem à construção antiga é feita por uma “alameda de pedregulhos” e da sua recepção tivera removido os espelhos

que apresentavam sinais mais acentuados de decomposição nas manchas porosas e bordas amareladas, contraídas sob o cristal como um fino papel queimado brandamente. Com esses, foram levados também os espelhos maiores, da sala de refeições e que ainda estavam em bom estado. A substituição nunca foi providenciada e nem se voltou a falar no assunto, mas seria mesmo preciso? (TELLES, 2009, p. 116)

Já no primeiro parágrafo, o leitor percebe que a chegada do novo hóspede pode não ser aceita de forma muito amistosa. Fica evidente que esses traços estereotipados inseridos no conto corroboram para a atmosfera de tensão bem como sustentam o tom que se deseja imprimir à narrativa e, mais ainda, ludibriam o leitor que, provavelmente, não se deu conta ainda de que não se trata de velhos indefesos em um recanto isolado a esperar pela morte com medo do jovem visitante. Assim, “quando entrou pela alameda de pedregulho e parou o carro defronte do hotel, o casal de velhos que passeava pelo gramado *afastou-se rapidamente e ficou espiando de longe*. O velho porteiro que o atendeu no balcão de recepção também teve *um momento de recuo*” (TELLES, 2007, p. 115, grifos meus).

A descrição do porteiro não fica longe da figura típica e característica da criadagem bem ao modo do suspense, do medo e da desconfiança. Os criados aparecem, geralmente, assustando o visitante ao abrir a porta do lugar mal-assombrado ou então faz sua aparição aterrorizante às costas do visitante, tendo na mão uma bandeja ou um candelabro com velas que o vento teima em apagar, uma vez que é uma constata a presença dos fenômenos da natureza ligados ao reino fantasmagórico com trovões, relâmpagos e, obviamente, falta de luz e de qualquer tipo de comunicação externa. Assim, o velho porteiro ao atender o jovem hóspede “passou as pontas dos dedos vacilantes na gola puída do uniforme pardo. Já não sorria quando examinou os documentos do recém-chegado. Devolveu-os. Os olhos de um azul-pálido estavam frios” (TELLES, 2007, p.117).

Diante disso, sobre o diálogo entre as características góticas e seu desdobramento na narrativa moderna de “A presença”, enfatiza-se como peças-chaves das histórias de horror e de medo, a ambientação onde “é possível que portas se fechem misteriosamente e velas se apaguem com uma súbita rajada de vento ao se caminhar em corredores escuros. Enquanto isso pessoas se locomovem através de passagens secretas ou se escondem em úmidos recintos subterrâneos” (PIRES, 2011, p.79). Assim, o espaço do conto é sempre descrito como um lugar misterioso, com seus elevadores quebrados e móveis antiquados, tudo isso funcionando para a construção do clima de terror.

Quando subiu ao trampolim, notou um **vulto** que espiava através da cortina rendada de uma das janelas. Baixou o olhar divertido para a água de um verde profundo, onde as folhas boiavam num ondulado calmo. Abriu os braços. Saltou. Enquanto nadava de costas, **entreviu uma cabeça branca na fresta da janela do primeiro andar**. Logo apareceu outra cabeça (de homem?) que ficou um pouco **atrás na sombra**. Chegou-lhe vagamente o fiapo triturado de uma discussão antes que **a janela se fechasse com força** (TELLES, 2009, p. 120-121 – grifos meus).

O porteiro já explicara que o elevador quebrara há muito tempo e o jovem “olhou o lustre com longos pingentes de cristal em formato de lágrima pesadas de poeira” e dissera que não havia “nenhuma importância se a piscina estava abandonada”. Quando chegou ao

apartamento do segundo andar levado por degraus cobertos por um tapete vermelho ficou esperando um outro criado também velho que ficara para trás. Ao entrar no quarto de móveis antiquados perguntou “enquanto abria a malas se por ali não havia fantasmas, sempre sonhara com um hotel de fantasmas. Os fantasmas somos nós, respondeu-lhe o velho e ele riu alto” (TELLES, 2007, p.120).

Os sobressaltos são comuns nas narrativas do terror, e em “A presença” esse aspecto se dá especificamente pelas aparições repentinas de personagens que espreitam por entre as janelas, velhos criados pálidos e com roupas gastas pelo tempo e, sobremaneira, pelo clima pesado do local. No conto, os outros hóspedes do hotel não interagem hora alguma com o jovem visitante. As únicas aparições dos moradores acontecem apenas por um breve momento quando uma senhora atravessa o saguão ou quando outros habitantes descem para o jantar. Na maior parte do dia, os outros hóspedes parecem apenas espreitar pelos cantos.

Uma velhinha de gargantilha lilás cruzou o saguão na sua cadeira de rodas, empurrada por uma calma enfermeira de touca, ia gesticulando, brava, deixando escapar resmungos por entre as gengivas duras, enquanto a outra seguia atrás, voltando-se para os lados sorrindo, *Poor, poor Darling!* Hoje está meio irritada, mas também, com oitenta e nove anos!... (TELLES, 2007, p.120, grifos da autora).

Assim, até o final fatídico, o conto, que parecia apenas uma mostra de uma típica história de assassinato e de mistério, recheada por elementos herdados das narrativas de horror, acaba por trazer à tona significações muito mais profundas do que a simples narrativa ingênua de medo. É aí que o leitor percebe a história que estava sendo construída em segredo.

3. PRESENCAS: AS DUAS CONSTRUÇÕES DO ENREDO

Até aqui se teve a intenção de demonstrar como a história de “A presença” apropria-se de elementos das narrativas góticas para a construção do clima de suspense. Feito isso, o que se verá é que tal apropriação não foi utilizada de modo ingênuo com intuito de provocar somente medo ou o horror no leitor ao final de sua leitura. Se caso esse fosse o objetivo da contista, a obra seria mais uma na imensa seara das ordinárias narrativas de mistério. É, portanto, no desfecho da narrativa que todo o arsenal do medo se une à teoria do conto moderno, no papel importante da escolha do recorte preciso, para vir à tona o princípio da inversão e o do relato secreto e cifrado, confirmando a ideia de que um conto sempre conta duas histórias. Vamos ver como isso funciona.

Ricardo Piglia (2004), no premiado *Formas Breves*, propõe duas teses para conto: a primeira é de que um conto sempre conta duas histórias; e a segunda é que a história secreta é

a chave da forma do conto. Mas como fazer isso? “Como se contar uma história quando se conta outra?” (PIGLIA, 2004, p. 91). Será isso que Piglia (2004) procurou responder na sua formulação para a teoria do gênero.

Um ponto a ser sempre levado na proposta do autor argentino é de que se deve tomar cuidado para que não se confunda a história oculta com a possibilidade hermenêutica. Assim, “o conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: um enigma não é outra coisa senão uma história contada de modo enigmático” (PIGLIA, 2004, p. 91). Essa, pois, é a sua segunda tese, ou como já dito, a história secreta é a chave da forma do conto.

Embora o bom conto clássico e o bom conto moderno contenham as duas histórias, a visível e a cifrada, e a arte do bom contista consista em saber cifrar um relato no outro, os contos clássico e o moderno irão se diferenciar pelo fato de que a “versão moderna do conto [...] abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-las. A história secreta é contada de um modo cada vez mais alusivo” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Ainda que reservadas as diferenças estéticas na construção do conto clássico como postulado por Edgar Allan Poe (1999), em “A filosofia da composição”, e às novas teorias do século XX tributárias das experimentações estéticas, ambos teóricos estão de acordo com os princípios do efeito surpresa e a da importância do desfecho, ou seja, “o “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p.90), de onde se deduz que esses elementos, efeito surpresa e desfecho, são os pontos altos nesse teoria.

Veja-se dois trechos da narração de uma passagem de “A presença” quando o narrador focaliza o porteiro do hotel:

Tão fácil de entender, como um jovem assim sagaz não entendia? Os velhos formavam uma comunidade com seus usos e costumes. Uniram-se e antiga fragilidade, tão agredida além daqueles portões, foi se transformando numa força. Num sistema. (TELLES, 2007, p. 117)

Arqueou as sobrelhas fatigadas: será que o amigo não percebia que ia ser importuno? Um intruso? Representava o direito do avesso. Ou o avesso do direito? O problema é que ele, um simples porteiro, não podia sequer defendê-lo se a comunidade decidisse sutilmente pela sua exclusão. Por mais tolo que esses velhos pudessem parecer, guardavam o segredo de uma sabedoria que se afiava na pedra da morte. Era preciso lembrara que usariam *todos* os recursos para que as regras do jogo fossem cumpridas (TELLES, 2007, p.119- grifo da autora).

Baseado nisso, não é temerário supor que nos dois trechos acima existe o que Piglia (2004, p.90) chamou de dois sistemas diferentes de causalidade, ou seja, “os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas”. E mais, que

os elementos essenciais de um conto têm dupla função. No exemplo acima, o empregado exerce essa dupla função nas narrativas, embora de maneira diferente em cada uma delas. O empregado, de acordo com essa teoria, passa a ser visto como o ponto de intersecção e fundamental na construção do conto.

Dessa maneira, o leitor e mesmo o personagem jovem tomam as apreensões do velho porteiro de maneira quase cômica, pois não são raros os momentos em que o jovem protagonista esboça um sorriso no rosto quando se depara com tantos receios demonstrados pelo porteiro. Não se dando conta ambos, personagem e leitor, que as palavras do velho escondem a verdade sobre a organicidade maligna do hotel, sobre a chave do conto.

Onde já se viu um jovem ter medo de um bando de velhos inofensivos? Pensam tanto o leitor quanto a personagem. Mal sabendo que o porteiro, ponto de ligação entre as duas histórias, avisava o tempo todo do perigo que o jovem estava correndo. O empregado, portanto, já sabia da possibilidade da trama do assassinato. No entanto, o aviso foi tomado como uma excentricidade do velho, que talvez estivesse enfadado do emprego naquele lugar ou até mesmo como galhofa juvenil pelo moço que ria de suas preocupações.

As palavras e expressões “usos”, “costumes”, “sistema”, “defendê-lo, *todos* os recursos”, “regras do jogo fossem cumpridas” só fazem sentido quando se depara com o incrível final da narrativa. Nesse momento, a história construída em segredo como quer Piglia (2004) dialoga incansavelmente como a regra de composição para o conto de Poe (1999, p. 101) quando diz que

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo [...] Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção.

Desta feita, resta então constar que o fato dos dois teóricos do conto, separados temporalmente, comungam do mesmo conceito de efeito surpresa ao final da narrativa contística bem como de como esse efeito deve ser projetado no espírito do leitor. Para Poe (1999) o efeito de surpresa vem atrelado, além das considerações sobre o epílogo, à escolha precisa dele pelo contista, isto é, um recorte escolhido *a priori* para que auxilie na construção do efeito. Outro ponto que mantém vivo o efeito singular no leitor é dado pela extensão. Assim, o recorte/incidente preciso ser anteriormente bem definido pelo autor, a convergência para o epílogo de todos os elementos dentro da narrativa e as unidades de extensão e temática encaminham para um efeito único e inigualável.

O final, como já demonstrado, deve ser também o ponto central para o contista na teoria de Piglia (2004). E mais, se “compreende, na revelação final, [que] a história que tentou



decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada (PIGLIA, 2004, p.103) e que “o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (PIGLIA, 2004, p. 103).

Então, só se pode concluir que todas as “pistas” deixadas pelo narrador de “A presença”, muitas vezes colocadas de modo que o leitor sinta que o jovem hóspede tenha vindo para atraparlar os indefesos velhos habitantes do hotel é totalmente aniquilada ao final do relato. O final propõe ao leitor que volte ao texto e vá procurar como a narrativa cifrada estava lá dentro o tempo todo se lida agora sob um prisma diferentes.

Esse procedimento conduz então o leitor para além da simples banalidade, e toma uma proporção significativa muito maior, no momento em que percebe que os indícios colocados ao longo do conto, tais como os velhos solitários, os velhos espreitando através de cortinas e de janelas, são, na verdade, uma trama para que o assassinato, ao menos nessa leitura, se concretize.

4. UNINDO OS PONTOS. UNINDO OS CONTOS

Ao final do conto o leitor se depara com a revelação da segunda história que está escondida no desfecho: “Achou um certo amargor na goiabada com queijo. Ao se deitar, depois de ter tomado o chá servido às vinte e uma horas, ele já não se sentia bem (TELLES, 2007, p. 121). Nesse ponto, então, se percebe a coroação da construção entre os dois pontos que se discorreu até aqui. No primeiro, a contista utilizou-se do aparato do terror e da perseguição para a construção da atmosfera de sustos e sobressaltos, entrecruzando com o ponto dois, o fato de que um conto sempre conta duas histórias.

Assim, nas duas narrativas o “efeito surpresa” vem à tona. A autora engenhosamente funde as duas histórias para que haja a quebra do horizonte de expectativa e que a inversão seja trazida à luz da história primeira quando do seu final. O jovem saudável é que acabará sendo vencido pelos velhos que mal conseguem manter-se em pé. A juventude insolente e arrogante foi vencida pela velhice débil e inofensiva, apesar de ter sido avisado muitas vezes pelo porteiro – personagem de intersecção entre as duas histórias e único que parecia saber o tempo todo qual o destino esperava o rapaz – do perigo que corria.

Não é de hoje que o orgulho exacerbado foi motivo de eliminação de um jovem que acreditava que a sabedoria e a inteligência eram as aliadas que o livraria de todos os erros. A crença desmedida nesses adjetivos foi responsável pelo erro trágico desse homem que, depois de ter reconhecido seu engano, proferiu dolorosamente nessas palavras toda sua lamentação:

Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas se desfazem-se!
Ah! Luz o sol. Queiram os deuses que esta seja
a derradeira vez que te contemplo! Hoje
tornou-se claro a todos que eu não poderia
nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo
e, mais ainda, assassinei que não devia (SÓFLOCLES, 1989, p. 89).

Um dos momentos mais altos da literatura ocidental, a passagem acima mostra o momento do reconhecimento por Édipo de todos os seus crimes cometidos na ignorância (*harmatia*) o que faz de sua desdita ainda mais cruel e triste, principalmente quando se leva em consideração que muito da caída em desgraça do personagem trágico se dá pela sua *hybris*, seu orgulho excessivo, a saber, sua autossuficiência em não escutar os que estão ao seu redor, que pode ser centralizada na figura do cego Tirésias que tenta dissuadi-lo da busca pelo assassino de Laio.

Em “A presença” não é impossível fazer a aproximação com as ruínas do trágico. A começar que todos os acontecimentos do conto se passam no período de um dia que postulado por Aristóteles (2005) deveria ser a extensão para a tragédia. Assim, quando termina o processo de eliminação daquele que traria descontentamento à comunidade através da sua gritante juventude, o sol já estava se pondo. Dissuadido desde o princípio pelo porteiro sábio, que lembra Tirésias dissuadindo o orgulhoso Édipo a deixar a história do assassinato sem solução e seguir do ponto em que estão, o jovem visitante do hotel também ri das preocupações do velho porteiro. Tal qual a *hybris* edípiana, o herói solitário do conto também não leva fé nas palavras do porteiro, muitas vezes trazendo um sorriso de deboche no rosto ou com ações despreocupados sobre seu fim. “O jovem riu, tirou os óculos escuros e sua fisionomia se acendeu [...] (TELLES, 2007, p. 119). E ainda:

Ele deitou –se no banco de pedras e ali ficou de braços pendentes, a tanga vermelha escorrendo água, os olhos cerrados. Passou cariciosamente as pontas dos dedos no peito onde os pelos dourados de sol já começavam a secar. **Riu silenciosamente enquanto apanhava o copo que deixara no chão;** seus movimentos se fragmentavam em câmara lenta, calculados (TELLES, 2007, p.121, grifos meus).

Embora, no final da narrativa contística não há o desvendamento sobre o fim do rapaz, nem o reconhecimento de sua prepotência com aconteceu com o herói da tragédia clássica, a técnica do final aberto, além de ser de uso corrente na literatura do século XX, também se assemelha as narrativas de terror e de suspense que muitas vezes deixa em suspenso o final. O leitor de “A presença” fica, portanto, incapacitado de decifrar se estava realmente na presença de um assassinato, o que se apoia essa análise, ou se o mal-estar do jovem no jantar se deu por



conta do uísque e do sol da piscina ou da combinação do molho inglês, do sal e da pimenta despejada na comida.

Finalmente, unindo os pontos tem-se inteligentemente a construção do conto fortemente atrelada à teoria sobre o gênero a qual utilizando-se do recorte preciso, importante, tanto no conto tradicional elaborado por Poe (1997) no século XIX quanto para a nova teoria do conto contemporâneo encabeçada de maneira importante por Ricardo Piglia (2004). Por outro lado, unindo os contos, vemos que o recorte preciso, um jovem que chega a um hotel de velhos, não se limita enquanto significação como ensinou Cortázar (1973). Assim, a contista usa do recurso originário das narrativas do medo e fabrica uma segunda história, a de um possível assassinato. Defende-se aqui que os velhos do hotel ao observar o jovem hóspede não estavam aterrorizados por ele, mas estruturando um bem elaborada e ordenada trama para eliminá-lo.

Unindo pontos e contos, percebe-se que o uso do recurso gótico e da teoria das formas breves pela contista se abre para um recorte, princípio básico do conto, de significação que não se consome nele mesmo. A finitude humana lembrada sempre pela presença da morte é o caminho implacável e único para todos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *Poética Clássica*. São Paulo: Cultix, 2005.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: FREUD, Sigmund. *A história da neurose infantil*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-315.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. Pelas fendas da Razão: a ficção gótica inglesa. In: VOLOBUEF, Karin (org.). *Mito e Magia*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 73-88.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. São Paulo: Editora Globo, 1999. p. 101-114.

SÓFOCLES. Édipo-Rei. In: KURY, Mario da Gama. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. A presença. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 115-121.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.



VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002. p.118-135.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1986.

Data de recebimento: 13/09/2015

Data de aprovação: 23/05/2016