

NOS LIMITES DA CRÔNICA: LYGIA FAGUNDES TELLES E A TRANSITORIEDADE HUMANA

Almir Gomes de Jesus
(UNEMAT/PPGEL- Mestrando)

Resumo: Neste artigo procuramos analisar a crônica *Então, adeus!* (2001) de Lygia Fagundes Telles, acercando-nos primeiramente de uma problematização das características intrínsecas ao gênero para posteriormente adentrarmos na imanência do texto buscando a sua interpretação. No primeiro momento, serão discutidas questões relativas à definição do gênero por suas especificidades temáticas, conteudísticas e formais, bem como por sua afinidade com a estrutura do conto. Em seguida, privilegia-se a interpretação do texto literário com enfoque em sua reflexão sobre a inextrincabilidade da morte para a vida humana. Assim, percebemos nas ações da personagem um movimento que vai da repulsa a sua condição de mortal até a conscientização do caráter contingencial da existência.

Palavras-Chave: Crônica, Informação, Literatura, Lygia Fagundes Telles, Morte.

Abstract: In this paper we aim to analyse the story *Então, adeus!* (2001) by Lygia Fagundes Telles, foremost by approaching ourselves of a problematization of the genre intrinsic traits and later entering the text immanence searching for its interpretation. On the first moment will be discussed questions related to the definition of the genre by its formal, thematic and contents specificities as well as by its affinity with the structure of the short story. Then we will give privilege to the interpretation of the text aiming at its reflexion on the inexorability of death to human life. So we see in the actions of the character a movement that goes from repulse of her mortal condition to the conscientization of the contingencial trait of existence.

Keywords: Story, Information, Literature, Lygia Fagundes Telles, Death.

Introdução

Neste artigo procuramos analisar a crônica *Então, adeus!* (2001) de Lygia Fagundes Telles, acercando-nos primeiramente de uma problematização das características intrínsecas ao gênero para posteriormente adentrarmos na imanência do texto buscando a sua interpretação. No primeiro momento, serão discutidas questões relativas à definição do gênero por suas especificidades temáticas, conteudísticas e formais, bem como por sua afinidade com a estrutura do conto. Em seguida, privilegia-se a interpretação do texto literário com enfoque em sua reflexão sobre a inextrincabilidade da morte para a vida humana. Assim, percebemos nas ações da personagem um movimento que vai da repulsa a sua condição de mortal até a conscientização do caráter contingencial da existência. Ao mesmo tempo em que se rejeita a morte ela se insinua ao pensamento fazendo com que se redimensionem as atitudes diante dela. Nesse sentido, ter consciência da transitoriedade do ser representa um passo adiante para se tentar entender a própria lógica da vida.

A crônica no espaço da ficção

Falar sobre a crônica brasileira é certamente um desafio. Isto porque toda tentativa de fixação de conteúdo, tema ou forma se vê fadada ao fracasso. Não há, na verdade, uma possível caracterização unívoca para o gênero, já que seus contornos fugidios e esgarçados



impõem sempre reconsiderações conceituais e constantes problematizações para o ato de defini-lo. Contudo, para se tentar fugir de um indeterminismo paralisante, que obrigaria à fuga de qualquer definição, é preferível aceder a alguns apontamentos sumários, que têm a função de norteadores e por isso obviamente se prestam mais ao objetivo exemplificante do que ao regulativo. Mas, se o caráter generalizante das reflexões sobre a crônica revela um certo incômodo para com a sua 'volubilidade' formal, por outro lado, ele é o indício da riqueza deste gênero, que não se conforma em um padrão estático, antes preferindo assumir feições híbridas e maleáveis.

Vale insistir um pouco mais nesta questão, principalmente quando a necessidade de classificação ou de nomenclatura se verte em conceituações apressadas e provenientes de um incomodo mal resolvido diante do gênero. Portanto, vale se arrogar um princípio de desconfiança diante de afirmações peremptórias sobre os límpidos contornos da crônica no sentido em que o afirma certa tendência que a relaciona com o seu veículo de divulgação mais característico, o jornal. O fato de ela ser, dentre o conjunto das produções jornalísticas, um texto com “feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária” (MELO, 2003, p. 149) já bastaria, então, para torná-la distinguível em relação à objetividade e factualidade da informação mediática, para a qual se reservaria a predicação de verdade. Contudo, interpõe-se a esta tipificação um obstáculo não muitas vezes observado, mas cujas consequências interferem diretamente no trabalho de tentar distinguir os caracteres intrínsecos e singulares ao gênero da crônica. Assim, para se questionar a definição esboçada mais acima, seria interessante propormos um contra-argumento que pretende interpelar a própria noção de fronteira, conceito que parece sustentar o estabelecimento de certa distinção entre a informação, conteúdo do real, e a literatura, discurso da inverdade. Seria oportuno ponderar, portanto, que a ideia de fronteira, que está no cerne da diferenciação estabelecida entre informação e literatura, propõe uma barreira fixa para separar o verdadeiro do inventado, a verdade da mentira, cabendo somente à crônica afixar-se no espaço fronteiro de suas relações excludentes, naquele entre-lugar suposto na formação de um discurso mesclado por ambas. Mas será que tal divisão, informação versus literatura, se sustêm? Seriam mesmo a forma e conteúdo delas tão diferentes a ponto de podermos separá-las de uma vez por todas? A resposta a estas questões caminha em sentido negativo, principalmente porque não há possibilidade de delinearmos uma linha divisória confiável para estabelecermos incontestavelmente o que



pertença ao domínio da ficção e aquilo que seja próprio a realidade. Como sabemos, o que se quer dar como real, tanto cientificamente quanto no senso comum, é construção discursiva, produto de estruturas de poder arquitetadas socialmente e, por outro lado, em algum nível semelhante ao que consideramos inerente ao ficcional. Isto quer dizer, ademais, que o discurso jornalístico, como qualquer outro, se constitui como uma dentre várias versões possíveis para se falar daquilo que consideramos ser a realidade. Ele seria, deste modo, um recorte do real, enviesado, como qualquer prática discursiva e marcada por uma ideologia que dirige o intento de causar efeitos de sentido na interlocução.

Um exercício contínuo de desconstrução permitiria destacarmos o acoplamento constituído pelos conceitos de verdade e realidade, ligados ao ofício noticioso, dando, assim, um caráter também 'fictício' à atividade informacional. Maurílio Camello (2009) diz sobremaneira de uma necessidade existencial de adesão ao estatuto da verdade, tomado indistintamente sob qualquer rubrica para se instaurar quietação psíquica no confronto homem contra o mundo. No entanto, quando nos acercamos de uma problematização daquelas noções, parece insinuar-se ao pensamento um profundo receio de desorganização da ordem operante, como se o equilíbrio das razões cotidianas pudesse fenececer ao simples toque de um botão. O clique, então, despertaria um efeito sistemático de instauração do caos, pois as bases de credulidade estariam extirpadas do processo de assentamento de convicções, realocando em seu lugar o aleatório e o arbitrário. Portanto, é neste sentido que se convém pensar que

refletir sobre a verdade [...] é, pois, transcender, de certo modo, as inúmeras pontuações e usos que o termo pode assumir na vida comum e até mesmo na atividade científica. Com efeito, poucos termos podem contar com tamanha e particular apropriação, como o de verdade. É possível que se veja aí a importância e a indispensabilidade do que se esconde nele, para o encaminhamento das relações sociais e humanas, até mesmo para a sobrevivência da espécie. Sem verdade não se vive, seja lá a circunstância em que se está. Embora se possa indefinidamente discutir o que seja verdade nos métodos e descobertas das ciências, é muito certo que ela, ou algo assemelhado, se deseja como resultado, mesmo provisório, do esforço de pesquisa. Ela “de-cide” inexoravelmente na vida humana (CAMELLO, 2009).

O caráter teleológico da verdade implica em dizer de sua própria condição ontológica, já que espera-se construir uma verdade na busca dela própria. Ela poderia, desta maneira, enformar-se segundo diversas acepções, conforme se lhe dê substrato de salvaguarda, mormente num materialismo relacional, ideia em identificação com o objeto,



e mais raramente num idealismo abstracionista. Parece mesmo que pelo fato de a verdade ser tão essencial à vida humana é que ela está condicionada a subsistir segundo o privilégio de determinadas práticas discursivas em detrimento de outras, sendo fortemente aparelhadas por condições de produção confluentes ao poder da ideologia dominante. Por isso, é improvável que consigamos distinguir categoricamente verdades absolutas no extremo alinhamento das possíveis verdades verossímeis, fator este que nos leva indubitavelmente a considerar como critério de ação certos níveis de veracidade, desterrando, por assim dizer, uma distinção definitiva acerca do que seja singular e inerente à informação e à literatura.

Mário Vargas Llosa (2007), de maneira semelhante, parece nos ajudar a entender a problemática conceitual na qual a crônica está inserida. Às objeções feitas às inverdades literárias Vargas Llosa espera fazer contestação premente ao estabelecer relações entre a literatura e a realidade pelas quais se possam desestabilizar as compreensões correntes sobre a arte ficcional. É interessante perceber que o autor defende a singularidade da ficção por seu trabalho com a linguagem, sem a qual não é possível haver a tradução linguística das ações humanas em matéria verbal e sua conseqüente modificação profunda quando trabalhadas na trama textual (cf. LLOSA, 2007, p. 18). Nesse sentido, a especificidade literária não está na veiculação de uma mentira ou de uma verdade, mas no modo como se dá o tratamento da linguagem no texto de ficção. Assim, importa pensarmos nos signos/palavras que condicionam a experiência humana ao nível do escrito, já que à particularidade de qualquer acontecimento narrável oferecessem-se múltiplas escolhas linguísticas para narrá-lo. Em relação a estes signos, é preciso notar que “al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe* se convierte en *lo descrito*” (*Idem*, grifos do autor). Parece estimulante verificar que a utilização da concepção de versões é propícia igualmente para falarmos do jornalismo, para o qual o trabalho de escolha e recorte do real se perfaz outrossim marcado pelo privilégio de uma versão no conjunto maior das possibilidades de formulação de outras versões. Por sua vez, esta identificação de dois ofícios tão distintos poderia causar certa confusão quanto as propriedades inerentes a cada um, porém é necessário compreender que a diferença mais marcante entre eles se encontra justamente no nível de aproximação que erigem em relação àquilo que se entende ser o real, naquilo que poderíamos chamar de nível de arranjo



linguístico do texto. Não é por outro meio que Vargas Llosa (2007, p. 20) arregimenta seu pensamento:

Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están ellos compuestos de palabras? ¿No encarcelan acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso. Para el periodismo o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira.

Revela-se importante, para a separação das atividades veiculadoras da 'verdade' daquelas 'mentirosas', o critério, muitas vezes arbitrário, de se ser ou não fidedigno aos fatos, uma espécie de transcrição da empiria. É a acepção corrente que se utiliza para caracterizar o emprego da palavra, mas cujo sentido pode ser facilmente questionado tão logo aceitemos a existência de um número potencialmente vasto de versões praticáveis para um mesmo acontecimento, e isto segundo a inclinação pessoal de cada uma das testemunhas, muito provavelmente diferentes e até mesmo contraditórias umas com as outras. Por isso, é falho quereremos precisar o que seja a crônica somente por uma relação contrastiva entre ficção e informação, mesmo que de certo modo isto nos sirva como elemento provocativo para tentarmos entendê-la.

Por outro lado, a tendência da qual vimos falando parece delimitar o conceito de crônica ao relacioná-la diretamente com o seu suporte clássico, o jornal. Então, teríamos de aceitar que o espaço específico destinado à sua publicação, delimitado por marcas gráficas reconhecíveis e/ou arredado a uma seção na qual o gênero esteja expressamente nomeado, seja fundamento suficiente para a classificarmos como tal. Neste caso, se predicaria à crônica um aspecto factual, sua publicação num meio físico amplamente reconhecido e de grande circulação. Embora possa ser condicionada por esta característica externa, a crônica ainda resiste ao confinamento, sabendo deslindar-se de quaisquer reduções conceituais. Prova disto é a permeabilidade que cria para circular nos diferentes *media*, eletrônicos ou não, e principalmente no formato livresco. Esta adaptabilidade, por sua vez, contribui para se interrogar sobre uma conceitualização baseada apenas no modo de veiculação, o que nos leva novamente a pensar se é possível, ou praticável, dar contornos nítidos à crônica.

Se operacionalizar uma definição para este gênero literário é uma tarefa árdua,



quase inexequível, pelo menos pode-se acentuar algumas de suas particularidades. Para José Marques de Melo (2003) podemos identificar duas características fundamentais na crônica moderna: a) vinculação ao cotidiano de forma temática e analítica, captando os estados emergentes da psicologia coletiva; b) crítica social, disfarçada num arranjo de conversa simplista e despretensiosa. Esta catalogação, feita por Melo, é obviamente generalizante, sendo digno de nota a postura do autor de esclarecer que “a crônica não é monolítica, uniforme” (p. 157), comportando ela mesma “várias espécies” (*Idem*). É neste sentido que em seu texto aparecem diversas classificações sobre a manifestação literária do texto “jornalístico” artisticamente trabalhado, sendo pela priorização do aspecto temático ou de conteúdo. Contudo, nos interessa particularmente as considerações que são feitas a respeito da crônica e sua relação com as narrativas literárias curtas. Seleccionamos, então, três classificações diferentes, mas que mantêm alguma afinidade entre si. Primeiramente, Afrânio Coutinho traz a seguinte categorização: “*Crônica narrativa* – seu eixo é uma história ou episódio, o que a aproxima do conto contemporâneo (sem possuir necessariamente começo, meio e fim)”. Em Massaud Moisés encontramos o seguinte:

“*Crônica-conto* – um acontecimento que provoca a atenção do cronista é narrado como se fora um conto. Enquanto o primeiro tipo explora a temática do 'eu' (concentra-se nas emoções do cronista), o segundo tipo gira em torno do 'não-eu' (o acontecimento de que o cronista é apenas o narrador, o historiador)”.

E finalmente em Antônio Candido, para quem existe a “*Crônica narrativa* – tem certa estrutura de ficção, marchando rumo ao conto”. As três propostas de identificação dos diferentes tipos de crônica colocam-na em situação de vizinhança com o conto, criando, assim, uma linha tênue incapaz de separar cabalmente um gênero do outro. A dúvida instaurada pela proximidade entre eles concorre para gerar mais um problema de fixação formal e de conteúdo para a crônica. Contudo, percebemos que esta problemática pode ser abordada de uma maneira que se privilegie a interpretação do texto literário que seleccionamos para análise ao apontar em sua estrutura as conexões com o gênero narrativo curto mais conhecido, o conto. Deste modo, buscamos analisar o texto de Lygia Fagundes Telles, *Então, adeus!*, sob uma perspectiva que ressalte algumas de suas principais características enquanto obra literária e possivelmente destacando também alguns aspectos intrínsecos à própria crônica. No caso do texto lygeano, verificamos uma estrutura de composição narrativa em muito aproximada daquilo que dizem Coutinho, Moisés e



Candido sobre as relações de similaridade entre os dois gêneros. A estrutura de ficção, por contar um episódio recortado da vida de uma narradora não identificada, faz com que haja indefinição sobre o pertencimento do texto a uma categoria narrativa fixa. Por outro lado, o interesse analítico reside justamente em apontarmos o quão longe em significação pode chegar a crônica em sua 'despropositada' abordagem do cotidiano que congrega/mistura/altera fato e/em ficção. A escolha de nosso *corpus* ocorre, então, para verificarmos a profundidade deste gênero no perscrutamento das questões e questionamentos humanos, dando a ver que independentemente da forma que ele assuma há sempre uma intensa ligação com a vida e um olhar singular para com os problemas do ser humano.

Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris: Então, adeus! e a descoberta da perecibilidade humana

Lygia Fagundes Telles é uma escritora extremamente conhecida e agraciada na literatura brasileira. No entanto, ainda a conhecemos restritivamente por sua produção romanesca e contística, gêneros nos quais é muito respeitada. Vejam-se como exemplos seus romances *Ciranda de pedra* (1954) e *As meninas* (1973), e *Seminário dos ratos* (1977), *A estrutura da bolha de sabão* (1991) e *Invenção e memória* (2000) no caso dos contos. Porém, quando se fala da Lygia cronista a situação se torna um pouco obscura, causando até mesmo uma espécie de confusão nos leitores, fruto igualmente do desconhecimento de sua produção neste gênero. A verdade, entretanto, é que a passagem da autora por estes diversos modos de escrita ficcional não compromete a força poética de sua prosa, pelo contrário, contribui ainda mais para intensificar seu intimismo lírico e a abordagem despreziosa de questões existenciais muito caras ao ser humano. É nesse sentido que enxergamos *Então, adeus!*, crônica publicada pela editora do jornal Folha de São Paulo, em forma de coletânea, para a comemoração de seus oitenta anos em 2001. É sobre ela que gostaríamos de esboçar as reflexões que se seguem.

O tom de dicção casual, naturalidade de sequenciamento articulado dos acontecimentos, dá ao texto de Lygia as cores de narrativa popular, quase voltada exclusivamente à transmissão oral, como são os casos que se contam na reunião de prosadores orais. Sua estrutura iniciática comporta decerto índices reconhecíveis da prosódia daqueles narradores populares, fazendo reconhecer dois elementos muito caros à sustentação de suas 'estórias', o espaço e o tempo, embora esse último seja, em ambos os casos, determinado pela imprecisão de datas, dando a saber unicamente que os fatos



ocorreram num passado. É deste modo que a narradora nos lança ao encontro da história: “Isto aconteceu na Bahia, numa tarde em que eu visitava a mais antiga e arruinada igreja que encontrei por lá, perdida na última rua do último bairro” (TELLES, 2001, p. 129). Apesar de não termos uma localização exata, a narrativa se desenrola a partir de um espaço especificado, na Bahia, numa igreja. Quanto ao tempo não se pode inferir nada mais do que a prevalência de um tempo psíquico, da memória, pelo qual se encadeiam e se associam os acontecimentos. É importante sublinhar, entretanto, que este tempo da memória impõe se considerar a descontinuidade da própria função psíquica de rememoração, e em igual medida intuir certa desconfiança em sua capacidade de reportar tudo quanto tenha acontecido do exato modo como ocorreu. Por isso, ao entrarmos em contato com este tempo, devemos aceitar os termos que nos são impostos, admitindo desta maneira que tornamos a nós mesmos elementos da trama ficcional; e mais, que estamos de acordo com o fato de estarmos adentrando ao nível do literário, sem nenhum compromisso de existirem correspondências com a realidade. O início do texto com o seu “Isto aconteceu...” supõe um convite para se ler/ouvir o que está por ocorrer nas condições deste pacto, sendo por outro lado significativo lembrar a gratuidade do relato, que não está destinado a cumprir nenhum fim que não seja o de se fazer interlocução.

Antonio Candido (1992) já comentara sobre este caráter aparentemente descompromissado da crônica quando a estuda na literatura brasileira. Mas Carlos Drummond de Andrade complementa esta ideia de maneira magistral ao elogiar sua possível inutilidade pragmática, como sua marca idiossincrática. Esta concepção, por sua vez, faz com que ela se aproxime em muito do 'causo casual', se nos é permitido tal jogo de palavras. Isto posto, vale ressaltar o que Drummond (apud MELO, 2003, p. 155-6) diz:

O inútil tem sua forma particular de utilidade. É a pausa, o descanso, o refrigério, no desmedido afã de racionalizar todos os atos de nossa vida (e a do próximo) sob o critério exclusivo de eficiência, produtividade, rentabilidade e tal e coisa. Tão compensatória é essa pausa que o inútil acaba por se tornar da maior utilidade, exagero que não hesito em combater, como nocivo ao equilíbrio moral. Nós devemos cultivar o ócio ou a frivolidade como valores utilitários de contrapeso, mas pelo simples e puro deleite de fruí-los também como expressão da vida.

A aparente trivialidade da obra de arte se confronta diretamente com a lógica do lucro e da otimização do tempo. É a essência do trivial contaminando o texto literário, ao abrir espaço para a ociosidade, e expressando um descompromisso vultuoso para com qualquer finalidade utilitarista. Essa 'incapacidade' de se adequar às exigências técnicas e



de produção permite a literatura se converter num lenitivo espiritual, aquele momento de cessação de todos os compromissos diários para a apreciação da vida, em sua pura singeleza momentânea e fugaz. A efemeridade presente nesse ato escapatório é justamente o elemento que o texto lygeano toma para si como fulcro narrativo, elevando o episódico ao nível de experiência digna de ser contada.

Como já dissemos, a estrutura narrativa da crônica em estudo comporta a dimensão de um relato memorialístico, fator que acentua seu caráter desinteressado e frugal. Por sua vez, esta rememoração coloca em situação de contato imediato dois tempos da vida da narradora, seu passado lembrado e o presente no qual ela se encontra apta para narrar os fatos. O início do texto traz, de modo explícito, a formulação deste embricamento temporal, marcado pelos verbos no passado simples. Tal recurso expressa a tensão inerente ao processo de aquisição de experiência na busca reflexiva interior da própria narradora, que se dá de forma gradativa e relacional, preponderando a confluência de passado e presente pela vigência da memória. Ligue-se a isto o fato deste tempo alinhar-se ao objetivo de recuperar certo período ou momento da vida da personagem, como se houvesse a necessidade de maior esclarecimento sobre ele. Deste modo, não há como deslindarmo-nos da consideração de que a crônica lygeana assume “a forma expressiva capaz de resgatar a imagem do instante perdido por meio da narrativa do que se foi” e que ela “[...] recupera para a contemplação lírica o que passou, trazendo novamente à tona um instante dissolvido no tempo, onde também está imers[a] [a] narrador[a], consciente da transitoriedade de tudo” (FERREIRA, 1998). Por outro lado, a utilização desta memória, para o narrar, exige que pensemos em certa 'transmissão' de experiência, apontando justamente para aquele distanciamento criado entre o lugar de onde se fala e o lugar do qual se fala, pois que a crônica é “forma do tempo e da memória, é um registro impregnado de vida, capaz de imprimir a cena humana nas dobras do tempo” (FERREIRA, 1998).

Contudo, deve-se apontar igualmente que os registros memoriais não são contínuos, cronologicamente encadeados, mas elípticos e sujeitos a intervenções subjetivas que os 'embaralham' e formulam-lhes novas sensações. Veja-se como exemplo do funcionamento desta memória as adjetivações que a narradora utiliza para descrever os fatos. Ela cria, na verdade, todo um nível de sensações para a sua descrição, tanto em relação à personagem do padre, que a encontra casualmente, quanto em relação aos espaços de ambientação da narrativa. Vejamos abaixo dois excertos:



Isto aconteceu na Bahia, numa tarde em que eu visitava a **mais antiga e arruinada** igreja que encontrei por lá, perdida na última rua do último bairro. Aproximou-se de mim um padre **velhinho**, mas **tão velhinho, tão velhinho** que mais parecia feito de **cinza, de teia, de bruma, de sopro** do que de carne e osso (TELLES, 2001, p. 129 [grifos nossos]).

Solícito e trêmulo foi-me mostrando os pequenos tesouros da sua igreja: um mural de **cores remotas e tênues** como as de um pobre véu **esgarçado na distância**; uma Nossa Senhora de mãos **carunchadas** e grandes olhos cheios de lágrimas; dois anjos tocheiros que teriam sido esculpido por Aleijadinho, pois dele tinham a inconfundível marca nos traços dos rostos severos e nobres, de narizes já **carcomidos**... Mostrou-me todas as raridades, **tão velhas e tão gastas** quanto ele próprio (Idem [grifos nossos]).

É necessário salientar que o emprego dos adjetivos nos trechos citados, intensificados em alguns casos por advérbios, condiciona a criação de um conjunto de efeitos sensoriais que se reflete diretamente no modo como o relato se efetiva. As adjetivações que se relacionam às descrições subjetivas de sensações, a partir dos estímulos exteriores, são o resultado da interferência da memória que se insinua na tentativa de recomposição dos acontecimentos atribuindo-lhe marcas de interpretação. Portanto, cria-se, na reminiscência do instante perdido, toda uma camada de sentimentos que tentam reconstituir com fidelidade uma percepção do momento esvaído, o qual, todavia, não pode ser apreendido em sua integralidade, restando às faculdades subjetivas se integrarem a este esforço rememorativo para preencherem os vazios e lacunas deixados em aberto no empreendimento deste mesmo ato.

Desde o princípio da narrativa, nos encontramos enredados pela figura de uma personagem-narradora que nos atrai para a intimidade de seu relato. Sabemos sobre ela apenas o necessário para inferir que esteja viajando pelo estado da Bahia e que reside no Rio de Janeiro, não sendo acrescentados à história quaisquer detalhes sobre sua vida pregressa ou sobre aspectos de sua psicologia. Não obstante, parece ser de extrema relevância para a estruturação do texto esta 'omissão' de informações, já que resta ao leitor a tarefa de caracterizá-la, dando-lhe contornos físicos e motivações psíquicas. O trabalho interpretativo do leitor, neste caso, tenta recobrir principalmente os estados mentais da personagem que ao longo da narrativa se aproxima para dizer-lhe segredos aos ouvidos. Comunicação íntima, troca de experiências, tudo envolto pela voz de uma narradora fugidia e até mesmo caprichosa, que dá a conhecimento somente aquilo que quer. De maneira semelhante, o padre, fortuitamente introduzido no universo vivencial daquela



personagem, se caracteriza por meio de poucas referências, quase exclusivamente ligadas à sua aparência corporal e ao fato de tomar conta de uma igreja arruinada. Mas chama-nos a atenção especialmente a maneira pela qual a sua imagem é construída pelas relações simbólicas de comparação, recurso estilístico sempre utilizado para o qualificar. Sua figura é sempre relacionada, nesse sentido, a uma imagética de efemeridade e perecimento, estabelecida justamente para indicar a antinomia fundamental entre ele e a própria narradora. Não é sem justificativa que ela constantemente o situe no limiar do fenecimento corpóreo, reservando algum distanciamento para dele falar. As passagens acima referenciadas são exemplificantes desta atitude, que aponta não somente para uma possível diferença etária significativa entre os dois, mas para a presença pungente de um incomodo ante as imagens de debilidade representadas por ele e seu entorno. A origem do desconforto, porém, relaciona-se diretamente com a experimentação de sentimentos avultados naquela situação, antes não tão penetrantes.

A perturbação emocional causada na personagem pelo contato com o padre pode ser melhor observada no momento em que eles se despendem após o primeiro contato. É neste instante que a narradora se inquieta particularmente, tomando consciência de que a precibilidade do padre começa igualmente a corroê-la:

Olhei-o. Sob a luz azulada do crepúsculo, aquela face branca e transparente era de tamanha fragilidade, que cheguei a me comover. Até logo?... “Então, adeus!”, ele deveria ter dito. Eu ia embarcar para o Rio no dia seguinte e não tinha nenhuma idéia de voltar tão cedo à Bahia. E mesmo que voltasse, encontraria ainda de pé aquela igrejinha arruinada que achei por acaso em meio das minhas andanças? E mesmo que desse de novo com ela, encontraria vivo aquele ser tão velhinho que mais parecia um antigo morto esquecido de partir?!... Ouça, leitor: tenho poucas certezas nesta incerta vida, tão poucas que poderia enumerá-las nesta breve linha. Porém, uma certeza eu tive naquele instante, a mais absoluta das certezas: “Jamais o verei.” Apertei-lhe a mão, que tinha a mesma frialdade seca da morte (TELLES, 2001, p. 129).

Este fragmento representa a primeira vez em que a morte aparece nomeada. No entanto, ela recompõe todo um conjunto de imagens que foram compostas anteriormente. Reconhecida, ela agora age diretamente na consciência da personagem, impregnando-a com o pesar de não poder escapar de sua ação. O toque cadavérico da mão fria repete o sinal precedente do contato desta mesma mão com o ombro da narradora, como se se compusessem repetidas representações fúnebres que são claramente percebidas por ela somente neste ponto. Ao ser apreendida em sua inerência à vida, a morte passa a incidir



diretamente sobre seu estado emocional, apesar da tentativa de se livrar de tal pensamento. As repetidas vezes em que busca se distanciar de todas as imagens de mortalidade se confirmam como recusa da admissão de sua própria transitoriedade. O fatídico átimo em que se está obrigada à despedida é tomado pela narradora como uma decisiva separação entre aquilo que lhe pertence, a dimensão da vida, e aquilo que é pertencente ao padre, a dimensão da morte. Não é sem motivo que sua escolha se dá pelo 'então, adeus', como se estivesse igualmente marcada neste ato de afastamento a rejeição pela sua inerente condição mortal. A negação subsequente, "Jamais o verei", pode ser tomada no mesmo sentido, já que se liga ao propósito de obstar a presença da morte em sua vida.

Vladimir Jankelevitch (2004) traz uma significativa contribuição para pensarmos nessa atitude diante da morte. Diz o filósofo que no cerne da psicologia coletiva existe uma diferença considerável entre três tipos de aproximações para com a morte. Assim, teríamos que sopesar esta questão por intermédio de uma visão em terceira pessoa, outra em segunda e ainda uma a mais em primeira. Esta distinção é crucial para tentarmos entender as condutas morais ante a efemeridade humana, justamente porque o nível de afastamento em relação ao assunto influi no modo como se pensa sobre ele. Ser confrontado com a morte de um estranho é uma experiência substancialmente diversa daquela que experimentamos ao lidar com a de um ente querido. Por sua vez, estas duas formas de confronto com a morte, respectivamente em terceira e segunda pessoas, diferem substancialmente da consciência individual sobre a própria mortalidade, mesmo que esta última situação seja impensável e incondizente com a existência em si, para a qual é necessário seu esquecimento. Contudo, o ser humano só poder viver plenamente pela iminência de seu perecimento, embora pensar sobre isto o faça temer a vida e estagnar a vivência. Neste ponto, constitui-se, na verdade, um paradoxo dialético existencial, que conjuga dois elementos entendidos como antinômicos, mas cuja relação é a base para a própria existência.

De outro modo, provém da esfera religiosa a crença numa sobrevida para além da desintegração corporal, dando vãs esperanças de continuidade da vida terrena em outra dimensão. A confiança no porvir da religião instaura a fé na permanência atemporal do espírito, como prolongamento da matéria carnal, presentificando assim a realidade de um futuro *post-mortem*. Desta maneira, a angústia em face da morte estaria eliminada das preocupações do homem, como se ela representasse apenas um pequeno acontecimento no



ciclo vital do espírito por seu caráter de momento de elevação à transcendência. Entretanto, o processo de tornar-se consciente de sua condição mortal representa para cada indivíduo o enfrentamento direto com a instância da morte e com o questionamento dos sentidos teleológicos a ela dados pela religião. Assim, o *memento mori* predicado pela prática religiosa se constituiria, afinal, não como um processo atemorizante, mas como a oportunidade para se considerar as ações de virtude e vício que possam levar ou não à eternidade. Deste modo, na esfera das crenças cristãs o *memento mori* aparece muito mais como um compromisso moral do que como um processo de questionamento sobre as propriedades e efeitos da morte.

Mas, para além do que possa nos instruir a religião a respeito de nossa transitoriedade, o desvanecimento do ser continua a expressar o momento horripilante em que todas as certezas se esvaem de significação e no qual o indivíduo é deixado a sua própria sorte para lidar com o seu fim. Sendo assim, poderíamos pensar que a ideia de finitude implicada à nossa categoria de existentes comporta a concepção de que

a morte é a encarnação do "desconhecido". E, entre todos os desconhecidos, é o único total e verdadeiramente incognoscível. Independentemente do que tenhamos feito como preparação para a morte, ela nos encontra despreparados. Para acrescentar o insulto à injúria, torna nula e vazia a própria idéia de "preparação" - essa acumulação de conhecimento e habilidades que define a sabedoria da vida. Todos os outros casos de desesperança e infelicidade, ignorância e impotência poderiam ser, com o devido esforço, curados. Não esse (BAUMAN, 2008, p. 45).

Em consonância com este pensamento, cumpre salientar as relações estabelecidas na crônica lygeana entre o espaço religioso, gasto e em derrocada, e a esfera de experiência individual e coletiva a partir de um apagamento da mortalidade como elemento inerente à vida. Isto se dá por meio de uma dupla falta em que religião e homem da razão já não podem prover significação inequívoca à morte. O medo de confrontá-la residiria, então, nesse seu aspecto obscuro e de indeterminação, aquilo para o que Zygmunt Bauman (2008) reconhece ser o tempo das incertezas e inseguranças, no qual o medo surge pelo esvaziamento dos discursos da ou sobre a verdade. Pensar na religião fora das dimensões do verídico cria o desconforto de se estar desligado de qualquer discurso que sustente a confiança na continuidade espiritual da matéria, contribuindo de modo certo para a angústia existencial de ter que lidar com perecibilidade do corpo.

A atitude de afastamento da personagem-narradora em relação ao padre,



caracterizado pela comparação a ideias de efemeridade, aponta de modo evidente para o esforço de afugentar sua fragilidade buscando projetar no outro as frustrações que a atingem. Em primeira análise, a precariedade do velhinho, cuja mão tem a frialdade da morte, parece ressaltar-se continuamente pelas características que lhe são atribuídas, como se coubesse apenas a ele estar destinado ao fenecimento. Para a narradora que cria esta separação entre ambos é como se estivessem bem delimitados os lugares de pertença de cada um, altamente contrastivos. Essa postura, no entanto, se alimenta de uma compreensão amplamente difundida na estrutura psicológica coletiva, para a qual vale o princípio de se reservar aos outros aquilo que não queremos para nós. Nesse sentido, o padre velho, como figura que desperta os sentidos de finitude e esvaziamento existencial, é tomado pela narradora como participante de uma outra esfera de percepção da vida, aproximada de seu ponto final, enquanto a ela, inicialmente, resta apenas observar no outro aquilo que ainda não é entendido como inerente a si. Segundo Jankelevitch (2004, p. 26-7) poderíamos resumir esse ato de distanciamento de tudo aquilo que se relaciona à morte pela máxima: “la muerte está reservada a los otros”. De forma semelhante, o filósofo acredita que perenemente tentamos nos enganar ao vincular a morte a figura de outrem, pois

ésa es la trampa esencial, aplicar la muerte a los otros por una prórroga perpetua y un aplazamiento. Y eso está justificado por la necesidad de la existencia. Supone perpetuamente este engaño: “Sé que moriré, pero no lo creo”, dice Jacques Madaule. Lo sé, pero no estoy ítimamente persuadido. Si estuviera persuadido, totalmente seguro, no podría vivir. Entonces, lo aplico a los otros. Comience, mi vecino.

Porém, a inevitabilidade de enfrentamento com a morte faz com que não se possa fugir de lidar com ela. Se o estranhamento causado por sua intromissão repentina na vida é um assustador presságio de seu poder onipresente, o fato de ter que confrontá-la é inexorável. No caso da crônica analisada, percebemos ao seu fim a presença mais pacificada da morte na consciência da narradora, e isto somente após um processo de intenção negação. É interessante percebermos que os últimos momentos da narrativa apresentam uma modificação da narradora, apontando para uma mudança de percepção no que diz respeito às questões humanas: “— Então a senhora vai mesmo nos deixar amanhã?/ Olhei para a bolsa que tinha no regaço e dentro da qual já estava minha passagem de volta com a data do dia seguinte. E sorri para o velhinho lá na ponta da mesa./ — Ah, não sei... Antes eu sabia, mas agora já não sei” (TELLES, 2001, p. 130). As contingências da vida



são o fundamento sobre o qual a narradora tece suas reflexões, principalmente quando aponta as incertezas adquiridas ao trazer para a sua consciência a dimensão da efemeridade humana. O quando se deve partir deste plano da realidade é uma pergunta com resposta sempre incerta, e por isso a narradora replica a seu interlocutor dizendo não ter convicção de quando se dará sua partida. No entanto, ao ser impelida a pensar sobre a morte como sua condição de ser vivente, ela termina por humanizar-se, já que percebemos em sua fala uma única certeza: a morte é inevitável, mas também é aquilo que nos faz viver.

Considerações Finais

O texto lygeano certamente se enquadra na categorização da crônica que a aproxima ao texto ficcional curto por excelência, o conto. Sua estrutura de relato de experiência dá um caráter intimista a narração ao mesmo tempo em que permite haver maior esclarecimento sobre a condição psicológica da narradora pela rememoração de um acontecimento aparentemente banal. Porém, é justamente por este aspecto desinteressado que conseguimos nos aprofundar na psique da personagem e sondar conjuntamente nossas próprias inquietações sobre a morte. Nesse sentido, é importante destacar que o trabalho artístico de composição de uma crônica como a de Lygia se reveste de um grande esforço de reflexão sobre a própria vida. Seria de se dizer, junto a Antonio Candido (1992), que por privilegiar o 'miúdo', o fato ou acontecimento aparentemente trivial é que a crônica consegue tocar fundo nas questões humanas. Certamente é isto que Lygia alcança com este texto, principalmente quando nos coloca diante de um assunto que tanto nos causa aversão, mas sem reflexão do qual nunca poderíamos ser totalmente humanos, já que a morte é a condição última de todos nós.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. “O pavor da morte”. In: _____. **O medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAMELLO, M. J. O. **A questão da verdade na filosofia**. Theoria, São Paulo, v. 1, nº 1, 2009.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: _____. *et alii*. **A crônica: o gênero, sua fixação e as transformações no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

FERREIRA, Sandra. **A poesia do perecível**. PROLEITURA. São Paulo: Departamento de



Literatura da Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP, Grupo Acadêmico “Leitura e Literatuna na Escola”. Ano 5, nº 20, jun. 1998.

JANKELEVITCH, Vladimir. **Pensar la muerte**. Argentina: Fondo de Cultura Econômica, 2004.

MELO, J. M. “A crônica”. In: _____. **Jornalismo opinativo**. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. “Então, adesu!”. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha**. São Paulo: Publifolha, 2001.

VARGAS LLOSA, Mario. “La verdad de las mentiras”. In: _____. **La verdad de las mentiras**. España: Punto de lectura, 2007.

