SEÇÃO TEMA LIVRE

DOI: http://dx.doi.org/10.1590/2316-40187547

e-ISSN: 2316-4018

Editor Vinícius Gonçalves Carneiro
Recebido em 20 de novembro de 2025
Aprovado em 20 junho de 2026

Estrutura e fragmento: o funcionamento da palavra em "Então, Adeus!", de Lygia Fagundes Telles

Structure and fragment: the functioning of the word in "Então, Adeus!", by Lygia Fagundes Telles

Estructura y fragmento: el funcionamiento de la palabra en "Então, Adeus!", de Lygia Fagundes Telles

Murilo Duarte Casacio*

Jacob dos Santos Biziak*

Resumo

A partir da ideia de esgarçamento da causalidade, característica presente em narrativas do século XX em diante, em que a lei de causa e efeito entre os acontecimentos se dissolve, o presente artigo analisa "Então, adeus!", crônica de Lygia Fagundes Telles (2007), sob a ótica da fragmentação da linguagem como recurso narrativo, bem como os efeitos de sentido que dela decorrem. Diante disso, ganha relevância a maneira como o funcionamento da materialidade da língua engendra acontecimentos quase inexistentes e trivialidades, bem como demais elementos narrativos, como narrador, personagens e espaço, fazendo com que se articulem nas dobras das palavras. Com base nesses aspectos e valendo-se de pressupostos da análise de discurso materialista, o trabalho visa examinar ainda de que modo a enunciação da narrativa se relaciona com a constituição do sujeito, formações discursivas e interdiscursos presentes na dimensão simbólica que a palavra traz consigo.

Palavras-chave: análise de discurso; materialidade; enunciação; fragmento.

Abstract

Starting from the idea of the unraveling of causality, a characteristic present in narratives from the 20th century onwards, in which the law of cause and effect between events dissolves, this article analyzes "Então, adeus!", a chronicle by Lygia Fagundes Telles (2007), from the perspective of the fragmentation of language as a narrative resource, as well as the effects of meaning that result from it. In this context, the way in which the functioning of the materiality of language engenders almost non-existent events and trivialities, as well as other narrative elements, such as narrator, characters and space, becomes relevant, causing them to be articulated in the folds of words. Based on these aspects and using assumptions of materialist discourse analysis, the work also aims to examine how the enunciation of the narrative relates to the

Resumen

Partiendo de la idea del desmoronamiento de la causalidad, característica presente en las narrativas desde el siglo XX, donde se disuelve la ley de causa y efecto entre los acontecimientos, este artículo analiza "Então, ¡adeus!", crónica de Lygia Fagundes Telles (2007), desde la perspectiva de la fragmentación del lenguaje como recurso narrativo, así como los efectos de significado que de ella se derivan. En este contexto, cobra relevancia la manera en que el funcionamiento de la materialidad del lenguaje engendra acontecimientos casi inexistentes y trivialidades, así como otros elementos narrativos, como narrador, personajes y espacio, articulándolos en los pliegues de las palabras. A partir de estos aspectos y utilizando los supuestos del análisis del discurso materialista, el trabajo también pretende examinar cómo la enunciación de la narrativa se

* Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Araraquara, SP, Brasil. ORCID: https://orcid.org/0009-0001-2972-1333. E-mail: murilo.casacio@unesp.br.

** Instituto Federal de São Paulo, campus Sertãozinho, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Araraquara, SP, Brasil. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9495-5171. E-mail: jacob.biziak@ifsp.edu; jacob.biziak@unesp.br.

constitution of the subject, discursive formations and interdiscourses present in the symbolic dimension that the word carries with it.

Keywords: discourse analysis; materiality; enunciation; fragment.

relaciona con la constitución del sujeto, las formaciones discursivas y los interdiscursos presentes en la dimensión simbólica que conlleva la palabra.

Palabras-clave: análisis del discurso; materialidad; enunciación; fragmento.

Introdução

“Então, adeus!”, conto de Lygia Fagundes Telles (2007), apresenta o relato de uma mulher que, ao visitar a Bahia, depara-se com uma antiga igreja, provavelmente na cidade de Salvador, onde conhece um padre muito velho, conforme a perspectiva da personagem. Durante a conversa com o padre, a mulher é convidada a entrar na igreja e conhecer as raridades de seu interior. Após um tempo, no momento de despedida, o padre dirige-se a ela dizendo: “Até logo!”. A mulher não concorda com o que é dito por ele e julga a frase inadequada. Em vez disso, seria mais apropriado que o padre tivesse dito “Então, adeus”, pois, para ela, parecia impossível encontrá-lo novamente. Primeiro, porque retornaria ao Rio de Janeiro no dia seguinte; depois, porque não voltaria tão logo à Bahia e, mesmo que o fizesse em outra oportunidade, acreditava ser impossível um novo encontro com o padre em razão de seu aspecto frágil e idade avançada. No entanto, num jantar de despedida no apartamento de amigos, para sua surpresa, a mulher reencontra o padre.

Como se nota pelo que é contado na história, a narrativa de Lygia Fagundes Telles pode ser enquadrada conforme o viés das típicas narrativas do século XX, pois, assim como os contos e romances da época, não apresenta grandes acontecimentos e traz a personagem protagonista inserida na vivência de fatos triviais do cotidiano. Apesar do tom memorialista do relato, a enunciadora[1] não escancara suas impressões a respeito da experiência vivenciada. Resta ao leitor, portanto, resgatar os fragmentos espalhados pelo chão da composição textual na tentativa de compreender e dar sentido ao aparentemente supérfluo do narrado.

Com essa configuração, a crônica da escritora paulista traz algo inerente à tradição dos melhores contos e narrativas curtas da literatura, mas nem por isso trata-se de um efeito simples de ser obtido. Nesse sentido, “Então, adeus!” (Telles, 2007) remete-nos ao universo do conto em dois de seus aspectos. O primeiro deles diz respeito à rapidez — conceito caro a Italo Calvino (1990), abordado em uma de suas seis conferências da Charles Eliot Norton Poetry Lectures, proferidas na universidade de Havard, depois reunidas no livro *Seis propostas para o próximo milênio* —, o outro, ao caráter breve do conto. Ao mencionar rapidez e brevidade, não há como não lembrar de uma das definições de conto associada a esses conceitos, quando Júlio Cortázar (2011) compara o gênero a uma luta de boxe vencida por *knock-out*, em oposição ao romance, que, por sua extensão mais longa, assemelha-se a um embate cuja decisão se dá por pontos. Nesse sentido, a formulação de Cortázar parece apontar para algo além da brevidade, pois implicitamente também trata da intensidade e da precisão do golpe fatal que leva ao fim da luta. Para ficarmos na terminologia do boxe, se a luta vencida por *knock-out* dá-se pela precisão e potência dos golpes, na literatura, por analogia, o conto tem na linguagem um de seus centros de força. Desse modo, a linguagem do conto diferencia-se da do romance, uma vez que, influenciada pela brevidade do narrado, precisa dizer mais em menos espaço; como se a camada textual do conto se revestisse de uma linguagem com força significativa maior, manipulada pelo trabalho de autoria de modo a conferir sentidos múltiplos às palavras. Tal emprego desse potencial de significação presente na linguagem dos contos também nos remete a uma das definições que Ezra Pound elabora sobre literatura, designando-a como “linguagem carregada de significado” (Pound, 2013, p. 35). Entretanto, vale destacar que este modo de trabalhar o potencial significativo da linguagem não é exclusividade, no

[1] Ao adotarmos os conceitos de enunciação e enunciador, mobilizamos a articulação materialista entre discurso e psicanálise, o que nos possibilita abordar o “ponto de vista” narrativo e os lugares de enunciação sob aspectos do imaginário, simbólico e Real. A respeito dessa perspectiva, embasamos nossas considerações no ensaio “Narração, enunciação e literatura: ensaio de entremeio entre análise de discurso materialista, psicanálise e estudos literários”, de Jacob dos Santos Biziak, publicado em *Saberes sem nome: análise de discurso materialista e estudos literários* (Biziak, 2024).

âmbito da narrativa, somente dos contos. Há escritores, mesmo em narrativas de maior fôlego, embora mais raros, que praticam o que o mesmo Pound denomina por grande literatura, ou seja, aquela que apresenta "linguagem carregada de significado até o máximo grau possível" (Pound, 2013, p. 35). Aqui, o que nos interessa diz respeito ao fato de "Então, adeus!" (Telles, 2007) ligar-se à tradição das narrativas curtas, num primeiro momento, não apenas pelo aspecto da brevidade do que é narrado, mas também pela potência de linguagem, fator determinante na formulação de uma narrativa que aparentemente não apresenta grandes fabulações e complicações no enredo.

Cabe notar, portanto, como o conto, enquanto gênero, por estar associado à brevidade do narrado e, em razão justamente dessa característica, como mencionamos anteriormente, tem a necessidade e é capaz de potencializar efeitos de sentidos na economia de palavras, fazendo com que o gênero habite e atue numa espécie de entremeio do poema e do romance, unindo ao mesmo tempo o traço narrativo do romance e a potência da linguagem da poesia, dando contornos de prosa poética à sua configuração.

Talvez seja em razão de se situar na fronteira entre o poema e o romance que o conto e demais narrativas breves são negligenciados por grande parte dos leitores, uma vez que traz consigo o que podemos denominar de uma epifania específica, pois não apresenta a sutileza diáfana de significação da poesia e nem a concretude mais robusta e palpável do romance, mas situa-se entre a abstração poética e a realidade mimética da ficção. A situação de abandono do conto pelos leitores contemporâneos parece residir no fato de o gênero ocupar esse lugar de trânsito veloz que ao mesmo tempo pisa num mimetismo, numa ilusão de realidade, mas incorpora a ela o *nonsense*, um grau do insólito, da linguagem poética, borrando as fronteiras do gênero e conduzindo o leitor menos arguto e impaciente a um não-lugar. Ademais, é curioso que tal negligenciamento do conto por parte dos leitores ocorra em época tão fugaz quanto a dos dias atuais, em que a rapidez e a brevidade parecem ser a tônica da comunicação, algo evidente na enormidade de telas e *feeds* que invadem o nosso cotidiano.

Por seu caráter híbrido, o conto parece desprender-se do leitor, deixando-o à deriva diante de seus finais abertos e nem sempre tão evidentes, lançando um desafio à compreensão. Dessa maneira, tais narrativas acabam inquirindo do leitor uma participação maior, puxando-o pelo braço para que responda ao anseio de formular uma explicação para o que de fato aconteceu. Talvez resida nessa característica híbrida, por ser uma narrativa que não apresenta grandes acontecimentos e, também, por tratar-se de um texto com uma carga de poesia disfarçada na trivialidade da linguagem, o fator de maior dificuldade de penetração do conto no universo do grande público contemporâneo de literatura. Para além dessas particularidades específicas do conto, é válido lembrar o fenômeno de fragmentação que se deu nas artes como um todo a partir do século XX, em que:

> esgarça-se além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim (Rosenfeld, 1973, p. 84).

Assim, diante do conto, não há como o leitor passar incólume. Se o fizer, não adentra o universo hermético que algumas dessas narrativas evocam, a descoberta de uma camada submersa, a segunda história que o conto nos revela, da qual nos fala Ricardo Piglia quando afirma que "um conto sempre conta duas histórias" (Piglia, 2004, p. 89).

Por isso que "Então, adeus!" (Telles, 2007) não trata apenas da história de uma mulher que, num dia, encontra-se com um padre e nunca mais espera vê-lo novamente, mas é surpreendida por sua presença num jantar de despedida. Mais do que fatos e acontecimentos, a narrativa ganha outras dimensões quando compreendida pelo modo como o dizer acontece, entre a atualização de uma memória e a elaboração de uma organização sintagmática do texto literário. Aqui, não interessa tanto o que acontece, mas como acontece e, ainda, as sugestões e impressões em torno dos acontecimentos. Com isso, o que ganha relevo é a formulação, como os artifícios da narrativa são organizados para produzir efeitos de uma realidade que não se revela apenas nos acontecimentos, porém num mundo de outras tantas percepções não tão evidentes, produzindo efeitos de realidade enunciada como algo para além do notável imediato, espécie de um *rébus* metafísico e transcendente a ser decifrado. A trama, então, diz respeito menos às relações de causa e consequência dos

acontecimentos, da sucessão de ações, até porque neste caso elas quase inexistem, e sim, mais sobre a arquitetura que as *in-formam*, isto é, sobre o modo pelo qual a linguagem, as palavras, escondem e revelam, ao mesmo tempo, as demais camadas do que não está dito de maneira explícita.

É nesta fissura que reside e nasce o potencial de linguagem necessário a dar corpo a este novo mundo ficcional. Assim, todo o universo da narrativa paira entre as palavras, na dobra, na trama, no entrelaçamento entre elas, no sentido que se constrói na linguagem e provém de seu funcionamento particular que é inaugurado novamente, sem apagar o rastro da tradição, mas reatualizado a cada novo sentido traçado segundo as próprias regras que cada novo texto inaugura, *in-screvendo* em si mesmo, ao mesmo tempo em que narra a história, o manual das relações possíveis de aplicação aos múltiplos decifra mentos que este mesmo texto suscita.[2]

Diante disso, pretendemos investigar como se dá a construção desse efeito de fissura em “Então, adeus!” (Telles, 2007), em que os sentidos residem não somente nos acontecimentos, mas principalmente na dobra entre as palavras, no vazio e na complementaridade entre os significantes, nos fragmentos espalhados pelo texto. Em resumo, questionamos de que maneira o funcionamento da língua em sua materialidade enforma os acontecimentos e as percepções construídas a partir deles, assim como os demais elementos da narrativa — personagens, narrador e espaço — são configurados neste entremeio ambíguo da língua e revelam, por consequência, marcas ideológicas que podem ser apreendidas pela análise do modo como a língua se constitui em texto. Nesse sentido, este conto ou crônica de Lygia Fagundes Telles será analisado com base nos conceitos da análise de discurso materialista, a partir das concepções de Michel Pêcheux (2014), uma vez que tais fundamentos possibilitam investigar o funcionamento da linguagem, bem como os efeitos de sentidos provenientes do modo como materialidade da língua figura na arquitetura do texto. Além disso, enquanto fundamento epistemológico e método, a análise de discurso pecheutiana permite-nos, ao mesmo tempo, entrever o funcionamento da materialidade simbólica da palavra, como também dimensioná-la em sua correlação, a partir da enunciação, com aspectos do sujeito, formações discursivas e interdiscursos que esta palavra traz consigo.

Funcionamento da linguagem[3]

A abertura narrativa com o pronome demonstrativo ‘isto’ anuncia um efeito de revelar o que será contado em seguida, mas, além disso, também indica a imprecisão do que se segue, evocando um questionamento sutil e implícito: ‘isto, o quê?’, convocando o leitor a decifrar o que será narrado. Ainda no primeiro parágrafo da história, a atmosfera de imprecisão acompanha demais elementos do texto.

“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, 2007, p. 246). A imprecisão já dá mostras na indicação de lugar. O acontecido, que ainda não sabemos neste momento do texto, ocorre na Bahia, local definido e indefinido ao mesmo tempo, pois menciona o estado, mas não especifica a cidade, podendo nos levar a pensar na capital Salvador ou em qualquer outra do interior. Aspecto que é reforçado pelo advérbio ‘lá’, que traz em si também um caráter de imprecisão e indefinição, retomando no jogo textual um não-lugar qualquer na Bahia. Além disso, ‘lá’ também marca um dos lugares de enunciação, evocando certo distanciamento em relação à Bahia, fato que se comprova mais adiante na narrativa quando tomamos conhecimento que a personagem reside no Rio de Janeiro. Assim, a oposição sudeste e nordeste, marcada na enunciação da personagem, corrobora a ideia de que a indefinição de uma especificidade acerca da localidade também pode evocar demais sentidos pré-construídos sobre a Bahia no imaginário brasileiro.

Se não bastasse isso, para acentuar a atmosfera de imprecisão, a última oração do período, “perdida na última rua do último bairro”, contribui para este sentido pela ambiguidade de sua construção. Desse modo, a oração em questão pode ser tanto atribuída à igreja — o que parece ser

[2] A respeito das considerações elaboradas no parágrafo, relacionadas ao conceito do que entendemos por historicidade do próprio texto, consultar a obra de Jacques Derrida, em especial, *A escritura e a diferença* (2009).

[3] Ao longo do texto, embasamos nossas considerações acerca do funcionamento da linguagem na concepção da Análise de Discurso materialista, de acordo com os pressupostos de Michel Pêcheux (2014) e segundo os conceitos em torno da materialidade da palavra, conforme as ideias de Eni Puccinelli Orlandi (1996).

a leitura mais corrente num primeiro momento em razão da proximidade textual do referente —, quanto ao estado da personagem, pois, pelo modo como está configurada a concordância nominal, também é possível interpretar a oração atribuindo a condição de perdida à personagem, e não apenas ao elemento espacial. Quando compreendida dessa segunda forma, deparamo-nos com uma pessoa perdida, desorientada espacialmente no que seria o último bairro, na última rua, indícios também de imprecisão, uma vez que não há último bairro e última rua de uma cidade, a não ser sob uma perspectiva ou ponto de referência muito específicos. Mais uma vez, levando-se em conta aspectos relacionados à enunciação da personagem e sua inserção em formações discursivas capitalistas, a designação de último bairro e última rua parece evocar um efeito de pré-construído a partir de um ponto de referência específico, situado na centralidade da cidade, em relação a outro ponto, aparentemente localizado na periferia.

Como se evidencia, o jogo da linguagem, conforme configurado em sua materialidade na primeira frase do conto, já traz em si certa marca de *nonsense*, do não específico, do duplo, algo tão caro ao universo das narrativas curtas e tão presente no disfarce potente da linguagem de Lygia Fagundes Telles. Isso não é somente um efeito de leitura, mas também recurso que funciona inscrevendo a narrativa em uma memória sobre Bahia, Brasil e literatura brasileira, na qual a relação com os sentidos não é direta, evidente ou literal (marcas, por sua vez, da forma-sujeito capitalista e liberal), já que algo de uma resistência é materializada.

Se seguirmos ainda na leitura do primeiro parágrafo, outros trechos também ensejam a percepção de uma atmosfera imprecisa, vaga, aberta, e não muito concreta. É o que se pode notar na descrição de velhice do padre, comparando-a a elementos relacionados à ideia de fragilidade: "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, 2007, p. 246). Interessante frisar que nenhum dos elementos da comparação tem por característica a concretude em sua constituição, todos eles transmitem a ideia de algo etéreo, leve e diáfano, dissociados de qualquer ideia de rigidez e solidez. Com isso, junta-se ao caráter de imprecisão e desorientação presentes na primeira frase conceitos que aludem a aspectos relacionados ao impalpável, ao invisível, enfim, a propriedades menos concretas.

Em suma, é este caráter aberto da linguagem e o funcionamento lúdico da enunciação (Orlandi, 1987), em seu disfarce sutil, ora dotada de certo *nonsense*, ora simulando maior precisão de sentido, funcionando como jogo num tabuleiro de possíveis associações, que será a tônica de "Então, adeus!" (Telles, 2007), atuando como potência poética nesta narrativa curta e proporcionando diversas camadas de que se reveste a história e seus elementos constitutivos. Logo, tal maneira de analisar a materialidade do conto ajuda-nos a sustentar a afirmação de que os efeitos de realidade e sobre literatura, a partir do trabalho de leitura, devem-se a um funcionamento enunciativo, do dizer, da narração, diferente do normatizado e interpelado pelo Estado do sujeito de direitos e deveres: algo marcado pela negatividade, e não pelo positivismo.[4]

Fragmentos de linguagem e personagens: o padre

Porém, antes de prosseguir com uma análise mais detalhada acerca do funcionamento da linguagem na crônica como um todo, faz-se necessário observar minimamente como são configuradas as personagens e o jogo existente entre elas, no sentido de perceber aspectos iniciais que conduzem o desenrolar da história e de suas camadas.

Nesse sentido, ganha relevância a personagem do padre que, assim como a mulher, a protagonista do conto, não apresenta nome próprio, ambos são designados apenas pela função caracterizadora que exercem na narrativa. Embora tal recurso confira às personagens certo grau de impessoalidade, é preciso distinguir os efeitos de sentido concernentes a cada uma das personagens, uma vez que tais efeitos se diferem em razão da maneira pela qual a enunciação se configura na narrativa.

[4] Acerca da relação que fazemos entre funcionamento enunciativo e negatividade, remetemos aos subcapítulos "A teologia negativa" e "O para-além-da-enteidade e a *khóra*", do capítulo "Uma literatura pensante", do livro *Derrida e a literatura*, de Evando Nascimento (2015). Além disso, no que diz respeito a uma lógica da não binaridade, do sim e do não, aludimos ao livro *Khôra*, de Jacques Derrida (1995).

No que diz respeito ao padre, tal designação da personagem, sem referência a um nome próprio que o especifique, dá-se pela enunciadora, pois é ela quem assume a história, que se coloca no lugar de enunciação[5] de quem vivenciou os acontecimentos narrados. Diante disso, podemos inferir que, se na enunciação não há menção ao nome do padre, há uma espécie de distanciamento da personagem protagonista em relação a ele, demonstrando desinteresse e até certo desprezo pelo padre, o que se evidenciará em outros desdobramentos da relação da mulher com esta personagem ao longo da narrativa. Além disso, o fato de a personagem padre não receber um nome próprio pela enunciação também convoca efeitos de sentido pré-construídos, *a priori*, em torno da figura de um sacerdote, e não de um sujeito específico, apagando assim possíveis marcas particulares da pessoa. Dessa forma, como a personagem não está configurada como sujeito na narrativa, pois ainda não foi apresentada e construída simbolicamente com uma quantidade maior de evidências presentes na materialidade linguística do conto até o momento, então, enquanto padre, velho e situado numa igreja, a personagem evoca características comumente associadas ao imaginário em torno desta sua função, transitando entre as ideias de religiosidade, sabedoria, cordialidade, elevação espiritual, entre outras de ordem metafísica relacionadas ao cargo que exerce.

Ainda quanto à configuração da enunciação e a nomeação das personagens, vale ressaltar que, uma vez que é a mulher quem enuncia a história, não seria verossímil a personagem citar seu próprio nome na condição de enunciadora. No entanto, não dá para deixar de notar que a opção de não mencionar o nome das personagens ao longo da narrativa trata-se de uma marca e de uma escolha presente na enunciação. Mesmo porque os nomes poderiam ser explicitados em um diálogo entre as duas personagens; o que, talvez, não seria uma escolha viável pelo trabalho de autoria tendo em vista os efeitos de sentido pretendidos com a narrativa.

Retornando à personagem do padre, vemos que, de uma maneira geral, a característica preponderante atribuída a ele pela enunciadora (que também se enuncia como personagem) é a velhice. São inúmeros os trechos do texto em que tal referência se faz presente, ora indicada de modo explícito, ora por meio de palavras e expressões ligadas a campos semântico-discursivos comumente relacionados a essa ideia. Como podemos observar, além da repetição no diminutivo, intensificando tal condição da personagem, e das comparações mencionadas acima, presentes no parágrafo de abertura da crônica, isso também ocorre em muitos outros trechos da narrativa:

> sussurrou-me com sua voz débil. E descerrando os lábios murchos num sorriso amável [...]. Solícito e trêmulo, foi me mostrando os pequenos tesouros de sua igreja [...] Mostrou-me todas as raridades, tão velhas e tão gastas quanto ele próprio [...] Sob a luz azulada do crepúsculo, aquela face branca e transparente era de tamanha fragilidade, que cheguei a me comover [...] E mesmo que desse de novo com ela, encontraria vivo aquele ser tão velhinho que mais parecia um antigo morto esquecido de partir?!... [...] Apertei-lhe a mão, que tinha a mesma frialdade seca da morte [...] A brisa agitava-lhe os cabelos ralos e murchos como uma chama prestes a extinguir-se [...] quando de repente alguém tocou o meu ombro, um toque muito leve, mais parecia o roçar de uma folha seca [...] Voltei-me. Diante de mim, o padre velhinho sorria [...] ‘Eu não disse *até logo*?’, os olhinhos enevoados pareciam perguntar com ironia (Telles, 2007, p. 246-247, grifo da autora).

Semelhante ao primeiro parágrafo do texto, o adjetivo “velhinho” reaparece em alguns dos trechos acima, reforçando e remarcando a ideia de velhice na personagem. No entanto, é válido notar também que nos trechos selecionados é abundante a quantidade de termos e expressões voltados à caracterização da aparência da personagem, relacionando-a quase sempre à ideia de velhice, apresentando sua descrição física ligada à fragilidade, à falta de vigor de movimentos e gestos e, por vezes, associando tal condição senil do padre à morte.

Ainda no que diz respeito a traços físicos e gestos da personagem, em oposição à ideia de velhice, fragilidade e morte, a figura do padre é recorrentemente associada ao ato de sorrir. No segundo parágrafo do conto, o padre sorri pela primeira vez na narrativa: “— Vejo que aprecia essas imagens antigas — sussurrou-me com sua voz débil. E descerrando os lábios murchos num sorriso amável: — Tenho na sacristia algumas preciosidades. Quer vê-las?” (Telles, 2007, p. 246).

[5] Ao designarmos “lugar de enunciação”, fazemos referência a este conceito conforme abordado por Mónica Zoppi-Fontana no artigo “Lugares de enunciação e discurso” (2019), em que o termo diz respeito menos à noção de lugar social, e sim à constituição de sujeito relacionada aos funcionamentos enunciativos.

Esse traço da personalidade do padre vai se repetir ainda por algumas vezes ao longo da narrativa, entretanto, é válido ressaltar a prevalência de descrições relacionadas à velhice em detrimento de caracterizações de outra ordem a respeito de sua figura. Dessa maneira, o manejo da quantidade pode ser interpretado como recurso de construção da personagem, com isso, fazendo prevalecer determinadas características enquanto outras talvez sejam intencionalmente escamoteadas pelo trabalho de autoria a fim de proporcionar ambiguidade como um dos efeitos de sentido pretendidos em relação à personagem.

É o que se nota, por exemplo, quanto ao sorriso, neste segundo parágrafo, pois, mesmo que amável, é quase ofuscado em razão da proximidade das descrições que reforçam a ideia de velhice, "a voz débil", "os lábios murchos", presente com muita força em toda a caracterização do parágrafo inaugural da crônica. Diante disso, o aspecto amável do sorriso do pároco pode não ser notado pelo leitor menos atento em razão da predominância das descrições que ressaltam sua velhice, embora tal aspecto quanto ao sorriso seja o primeiro a ser resgatado pelo trabalho de memória da enunciadora. Fato que, em si, já aponta o trabalho de autoria com a linguagem em face da construção de camadas de ambiguidade na narrativa.

Ademais, cabe destacar também o traço de ambivalência na caracterização do padre. Se, por um lado, sua figura é associada constantemente à velhice e à morte; por outro, a presença do sorriso abre perspectivas para um outro entendimento da personagem. Tal recurso parece apontar para algo que mencionamos no início a respeito das particularidades do conto e das narrativas curtas: o fato de narrar duas histórias e o de se valer de uma linguagem carregada de significado. Além disso, novamente, há uma ambiguidade cujo efeito de resistência permite reafirmar a possibilidade de o conto ser compreendido a partir de uma relação com o Estado, em que destaca, como elementos constitutivos do processo de escrita, uma personagem cuja característica central, "velhice", "velhinho", é significada a partir de uma posição não hegemônica na formação discursiva sobre o sujeito idoso brasileiro. Nesta, o padre "velho" é posicionado como papel ativo na narratividade, e não passivo ou desvitalizado.

Nesse sentido, o sorriso do padre tem grande relevância para a compreensão da narrativa, atuando como uma chave de leitura, um *leitmotiv* da personagem. Tal atitude reaparece em alguns parágrafos adiante: "— E então, até logo! — ele murmurou descerrando os lábios num sorriso que me pareceu melancólico como o destroço de um naufrágio" (Telles, 2007, p. 246). Novamente, a atitude de sorrir é associada a uma descrição que remete à ideia de fragilidade, decomposição, sobra, resto. Além da melancolia atribuída ao sorriso pelas impressões da enunciadora, há a comparação ao destroço de um naufrágio, evocando efeito de partícula que se desprendeu de algo maior, um pedaço, uma parte, o que restou do todo; como se o naufrágio representasse o fim de algo, e o destroço, as sobras desse fim. Então, o sorriso do padre assemelhando-se a um último resquício de demonstração de vida, ainda que melancólico. Ou, como se o sorriso, em metonímia, representasse o padre, e este, por sua vez, também fosse um pedaço, um fio do que sobrou de vida, da existência.

Entretanto, há de se ressaltar um aspecto significativo no funcionamento da linguagem nesses dois primeiros trechos relacionados ao sorriso do padre, pois em ambos se dá a repetição da expressão "descerrando os lábios". Tal recurso, que não nos interessa enquanto um deslize de escrita do trabalho de autoria, mas sim como interessante equivocidade da materialidade linguística do texto, pode suscitar outras interpretações acerca do sorriso. O significado de "descerrar" que, na situação restrita da sentença, parece indicar somente o gesto de sorrir, numa situação mais ampla, levando em consideração demais sentidos presentes na narrativa, traz consigo outros significados inerentes à palavra, uma vez que "descerrar" também pode significar abrir o que estava cerrado, descobrir o que estava encoberto. Essas outras significações podem ampliar as interpretações quanto ao sorriso do padre e seus efeitos sobre a protagonista, como veremos mais adiante. Por ora, interessa-nos a ambivalência presente na caracterização do padre, assim como o funcionamento da linguagem que possibilita e emoldura tal caracterização.

Ainda a respeito do sorriso do padre, há mais dois trechos que merecem ser observados. No primeiro deles: "Voltei-me. Diante de mim, o padre velhinho sorria" (Telles, 2007, p. 247), é curioso notar que se trata da primeira vez na narrativa em que o sorriso não vem acompanhado de qualquer outra adjetivação para caracterizá-lo. Mencionado isoladamente, a descrição intensifica a

importância de tal atitude como traço de personalidade da personagem. Vale ressaltar que isso só ocorre no momento do reencontro da mulher com o padre no jantar de despedida, quando ela não mais esperava vê-lo; clímax da narrativa e ocasião que proporciona uma espécie de epifania na enunciadora, alterando sua percepção sobre a realidade a partir deste novo contato inesperado com o padre. Diante de tamanha surpresa, a enunciadora nota o sorriso do padre, mas não classifica o gesto, deixando-o ausente de qualquer juízo de valor, aceitando integralmente o sorriso do religioso como um gesto autêntico, destituído, desta vez, de qualquer observação que o rebaixe ou o menospreze, como nos trechos anteriores, com exceção da primeira vez em que o sorriso figura na narrativa, caracterizado como “amável”. Desse modo, o sorriso, a partir de então, parece ganhar outra conotação para a enunciadora que, além de não o caracterizar de modo algum, tem para com ele certa receptividade, transitando de uma valoração negativa para uma outra mais positiva. Isto é o que se nota no último parágrafo que faz referência direta ao sorriso do padre:

> Ele sorria, sorria sempre. E desta vez achei que aquele sorriso era mais malicioso do que melancólico. Era como se ele tivesse adivinhado meu pensamento quando nos despedimos na igreja e agora então, de um certo modo desafiante, estivesse a divertir-se com a minha surpresa. ‘Eu não disse *até logo*?’, os olhinhos enevoados pareciam perguntar com ironia (Telles, 2007, p. 247, grifo da autora).

Cabe destacar a diferença entre estes trechos e os demais citados anteriormente no que se refere à quantidade, ou seja, ao número de linhas empregadas na abordagem do tema. Se nos trechos anteriores a menção ao sorriso não ocupava nada mais do que uma ou duas linhas, neste trecho, o tema é retratado com mais que o dobro de linhas, num total de cinco, resultando em um dos quatro maiores parágrafos da narrativa. Portanto, além das repetições, da frequência com que o sorriso é mencionado ao longo do texto, a quantidade de linhas deste último trecho dedicado ao tratamento deste tema atesta a importância do gesto na caracterização da personagem e no impacto que tem sobre a enunciadora e na narrativa como um todo. Além disso, assim como nos parágrafos iniciais da narrativa em que o “sorriso amável” é ofuscado pela presença de uma quantidade maior de palavras ligadas à caracterização da velhice da personagem, no trecho acima o jogo de forças se inverte, pois, desta vez, o trabalho de autoria dedica não somente palavras, mas também o desenvolvimento de todo um parágrafo em torno do sorriso do padre. Nesse sentido, ainda se levarmos em conta o lugar de enunciação, o de relatar um acontecimento passado, a quantidade de espaço-tempo narrativo, ou seja, o número de linhas dedicado ao sorriso, traduz a importância deste gesto do padre na memória da personagem enunciadora; algo que compreendemos como fundamental na (re)produção desta ação na cena final da história: no acontecimento entre repetição e deslocamento de sentidos.

Fragmentos de linguagem e personagens: a mulher

A personagem da mulher, assim como o padre, não traz em sua caracterização o próprio nome. No entanto, esse aspecto não parece afetar de modo específico o desenrolar da trama, embora suscite uma relação de pouca intimidade entre as personagens, ou, até mesmo, demonstre certo desprezo da mulher em relação ao padre, uma vez que é ela quem narra a história e, por isso, gerencia os fatos que revela, não sabendo o nome do padre ou fazendo a escolha de não o revelar ao leitor. Ainda quanto aos nomes, a questão da enunciação não apresenta um nome para a enunciadora, deixando sua caracterização em aberto, pouco explícita em termos textuais, mas tornando-a perceptível através de inferências com base no que é revelado, permitindo ao leitor formular algumas associações para a apreensão da personagem. Dentre elas, presume-se, num primeiro instante, tratar-se de uma mulher; algo que pode se dar por uma transferência imediata e ingênua entre a personagem enunciadora em primeira pessoa e a autoria, em razão da escritora ser mulher e da proximidade do narrado com um relato. Entretanto, a confirmação textual da personagem enquanto mulher ocorre somente no nono parágrafo da narrativa, por meio de uma desinência de gênero, num momento em que a enunciadora comenta a própria fala: “– Até logo! – eu disse *cheia* de enternecimento pelo seu ingênuo otimismo” (Telles, 2007, p. 247, grifo nosso). Além disso, com base em algumas poucas informações que o texto apresenta, pode-se inferir a enunciadora como uma mulher mais jovem que o padre, pois caracteriza-o como velhinho;

independente e com condições socioeconômicas privilegiadas, já que viaja sozinha do Rio de Janeiro para a Bahia; e culta, uma vez que demonstra intimidade com os traços das esculturas de Aleijadinho e se diz leitora de Kipling. Apesar de sutis, mesmo que tais inferências sejam percebidas, a ausência de nome pode mobilizar no leitor um imaginário sobre mulher, marcado por uma formação discursiva hegemônica, associando a personagem a aspectos relacionados à sensibilidade, emoção e fragilidade, por exemplo; algo que não se confirma na narrativa, como visto anteriormente e em trechos mais adiante.

Assim como no caso dos nomes, a enunciadora (a qual, diante da relação que estabelece com o narrado, pode ser compreendida também como narradora autodiegética[6]) mostra-se pouco confiável, selecionando o que revela. Traço que se faz evidente, sobretudo, na enunciação, como já visto no parágrafo inicial da narrativa, em que não fica claro se a condição de perdida "na última rua do último bairro" refere-se à igreja ou à própria enunciadora. Nesse sentido, o jogo da enunciação parece valer-se da ambiguidade, do duplo, de um colocar-se em abismo, de um deslocar-se da linguagem, em que a equivocidade se instala não como erro, mas sim como condição de um determinado funcionamento da narrativa e de sua leitura, o que evoca, a um só tempo, aspectos do conto mencionados no início deste ensaio no que diz respeito à duplicidade, em termos de fabulação, e à carga de potencialidade presente na configuração da linguagem.

Desse modo, tal ambivalência ainda se mostrará significativa em outros trechos da narrativa. Entretanto, o que se revela num primeiro plano sobre a personalidade da enunciadora é o modo como ela se refere ao padre em suas descrições pouco positivas em relação ao aspecto físico e ao sorriso da personagem, como vimos nos inúmeros trechos citados anteriormente. Certa acidez e pouca receptividade em relação ao padre e, por que não, também em relação à realidade que a envolve marcam sua personalidade no emprego sutil de algumas palavras que permeiam seu discurso, como no trecho:

> E mesmo que voltasse, encontraria ainda de pé *aquela igrejinha* arruinada que achei por acaso em meio a minhas andanças? E mesmo que desse de novo com ela, encontraria vivo *aquele ser* tão velhinho que mais parecia um antigo morto antes de partir?!... (Telles, 2007, p. 247, grifo nosso).

Para além da incerteza quanto à longevidade da igreja e do padre e dos adjetivos, "arruinada" e "velhinho", empregados na descrição do espaço e da personagem, a personalidade da enunciadora e o estado de espírito em relação ao que a rodeia são construídos como efeitos no que ela enuncia e no modo como o faz. Ao se referir à igreja e ao padre com os pronomes demonstrativos "aquela" e "aquele", acaba por revelar, no funcionamento da linguagem, certo afastamento da enunciadora em relação à igreja e ao padre, uma vez que o uso de tais pronomes denotam distanciamento espacial e temporal dos elementos a que fazem referência. Mais que isso, o uso de "aquela" e "aquele" também evidencia e confirma certo desapreço da enunciadora pelo padre e pela igreja, pois, se os pronomes fossem substituídos por artigos, por exemplo, teríamos um outro efeito de sentido, com uma nova construção parafrástica: "E mesmo que voltasse, encontraria ainda de pé *a igrejinha* arruinada que achei por acaso em meio a minhas andanças? E mesmo que desse de novo com ela, encontraria vivo *o ser* tão velhinho que mais parecia um antigo morto antes de partir?!..." (Telles, 2007, p. 247, grifo nosso). Como se nota, o emprego dos artigos definidos suaviza o juízo de valor sobre os dois elementos e, ainda, aproximam-nos da enunciadora. Porém, é verdade que a substituição de "ser" por "padre" no trecho original abrandaria o efeito de distanciamento afetivo e desprezo da enunciadora quanto ao padre. Também vale destacar que, além do emprego dos pronomes demonstrativos, as palavras escolhidas para designar a suposta percepção da enunciadora a respeito dos elementos sobre os quais discorre enfatizam o efeito de sentido depreciativo em relação a eles, algo também reforçado no ponto de exclamação no final do trecho, evidenciando seu estado de espírito. Ao se referir à igreja no diminutivo, acompanhada de "aquela" e de "arruinada", não suscita um sentido de apreço e carinho que o diminutivo por vezes pode evocar, mas sim um tom pejorativo e de rebaixamento da igreja. Fato semelhante também se dá com a escolha de "ser" para fazer alusão ao padre, acompanhado também do pronome demonstrativo. Como comentamos acima, "aquele ser" poderia ter sido substituído pelo

[6] A nomenclatura utilizada para a classificação da narradora segue as concepções de Gérard Genette (2017).

substantivo que nomeia e identifica a personagem. Além disso, “ser” poderia ainda ter sido substituído por “homem”, o que restringiria a personagem a um grupo mais específico, resultado do uso do hipônimo, enquanto que “ser” amplia, não especifica, e coloca o padre de forma indistinta, com o emprego do hiperônimo, misturado a todo um conjunto de seres, animais e coisas, afastando a enunciadora de um envolvimento maior e um contato mais afetivo com a personagem, mesmo que apenas aparentemente no discurso.

Outro efeito de personalidade da enunciadora e complementar às descrições do padre e a suas percepções sobre o espaço, diz respeito às construções ambíguas que podem ser notadas na enunciação. Se, num primeiro momento, evidenciamos, na narrativa, as considerações da enunciadora a respeito do padre, o caráter ambíguo de seu discurso revela-nos uma personalidade que não deve ter total crédito naquilo que diz para o leitor; ou seja, trata-se de uma enunciadora não confiável. Além do momento já citado no parágrafo de abertura da narrativa, outros trechos da história evidenciam tal fato. É o caso, por exemplo de: “– Impossível – eu disse. – Não moro aqui, mas, em todo o caso, quem sabe um dia… – acrescentei sem nenhuma esperança” (Telles, 2007, p. 246). No trecho acima, percebe-se o tom hesitante da enunciadora, após afirmar a impossibilidade de um reencontro com o padre, no período entrecortado por vírgulas e no sinal de reticências deixando a fala incompleta, talvez omitindo algo que poderia ter sido dito. Mas, segue-se a esse trecho o complemento: “– acrescentei sem nenhuma esperança”, o que nos permite algumas interpretações.

Num primeiro momento, lido no contexto em que se encontra, “acrescentei sem nenhuma esperança” remete à impossibilidade da enunciadora de retornar à igreja e de reencontrar o padre pelo fato de não residir na Bahia e, aliás, sabemos também que tal explicação diz respeito à velhice do padre e ao estado da igreja como fatores condicionantes, para ela, da possibilidade de uma nova visita. Entretanto, o modo como se dá a construção desta última oração suscita outra possibilidade de leitura. Interessante notar que a oração não designa explicitamente o objeto de esperança (sem esperança de quê?), o que permite a interpretação de que a ausência de esperança não se relaciona diretamente a algo específico, mas pode se tratar de um traço inerente à personalidade da enunciadora, reforçando suas percepções pouco apreciativas acerca do padre e da realidade entorno de si mesma. Por se tratar de uma enunciadora não confiável, vale observar que a menção a não ter esperança pode remeter ao efeito de estado de espírito no momento em que vive o acontecido – algo reforçado pelo tempo verbal de “acrescentei”, mas não relacionado necessariamente ao suposto humor da enunciadora no momento em que conta a história para o leitor, pois talvez o modo como os acontecimentos foram vivenciados no momento em que aconteciam já não refletem o estado emocional da enunciadora no momento em que narra, uma vez que, no ato de narrar, do lugar que agora o faz, aparenta estar em outro estado de espírito, transformado justamente pela experiência vivenciada anteriormente e que, agora, no momento em que narra, divide com o leitor. Dessa forma, o foco narrativo mostra-se envolto em discrepâncias entre as percepções do momento dos acontecimentos e as do momento da narração. Assim, manipula o tempo da mesma forma que oscila entre o que revela e o que não expõe. Cindido, então, entre narrar os acontecimentos vivenciados e não escancarar totalmente ao leitor suas conclusões a respeito deles, mas deixando escapar marcas sutis dessas conclusões na enunciação. Diante deste jogo narrativo, o leitor tem a ilusão de acompanhar os acontecimentos da história sem se dar conta de como o narrado afetou a enunciadora, pois ainda não tem acesso a ele totalmente, vendo-se instigado a encontrar respostas para tal questionamento ao final da leitura, o que é reforçado por seu final aberto. No entanto, algumas delas podem ser encontradas implicitamente no modo como o funcionamento da linguagem foi configurado pelo trabalho de autoria ao longo do texto.

Outro trecho evidente de que a enunciadora não se revela explicitamente traz com ele também o jogo de ambiguidade, permitindo interpretações diferentes conforme o contexto a que é associado. No trecho em questão, a enunciadora apresenta-o ao se referir à possibilidade de jamais encontrar o padre: “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” (Telles, 2007, p. 247).

Vale destacar que o início do parágrafo citado é aberto com uma convocação ao leitor, a única de toda a narrativa, recurso que em si demonstra uma necessidade, um ímpeto, em alertar quem acompanha a narrativa para algo, o que se revela no uso do verbo no imperativo, seguido de um

vocativo. Não bastasse isso, a temática do parágrafo é realçada pelo deslizamento da palavra 'certeza', por meio de sua repetição ou a de seus correlatos, ora no plural, ora substituída por um pronome, ora em zeugma e também por antinomia, mostrando a pertinência do tema da certeza e incerteza para a enunciadora, como também alertando o leitor quanto a isso.

Além da ênfase na referência temática e no alerta para o leitor, o parágrafo ainda traz a marca da ambiguidade, da ambivalência, caracterizadora da personagem mulher, assim como em outros momentos da narrativa. Depois de convocar o leitor, a enunciadora elabora uma oração que em muito se assemelha a um paradoxo: "tenho poucas certezas nesta incerta vida" (Telles, 2007, p. 247), configurando a vida como um todo incerto, mas que permite a precisão de algumas certezas. Porém, o que a frase revela parece ser justamente o contrário do que se nota nas atitudes da enunciadora até este momento da história, pois elas não denotam alguma camada de dúvida quanto ao padre e à igreja, uma vez que o olhar da mulher enxerga somente traços de velhice e decrepitude no momento de contato com os dois. Nesse sentido, a afirmação que faz ao leitor parece conter uma discrepância entre seu modo de pensar e suas atitudes. No entanto, ao observarmos como a língua se configura na construção linguística do trecho, seu funcionamento deixa margem para outras apreensões.

No trecho que estamos analisando, cabe sublinhar que ele está configurado em dois períodos, com o segundo iniciado por uma conjunção adversativa, opondo-se ao sentido do primeiro. Além da oposição, outro aspecto que merece atenção é o modo como os tempos verbais estão dispostos nestes períodos. Se observarmos a primeira parte do parágrafo, notamos que há um predomínio dos verbos no tempo presente. Há também, nesta parte da sentença, vocábulos que se ligam a um instante-já, a um caráter de proximidade ao objeto, e não de distanciamento espacial e temporal. Algo que se nota na repetição do pronome demonstrativo "nesta". Já, no segundo período, a temática da certeza relaciona-se ao tempo verbal do pretérito, também tal aspecto temporal e espacial reforçado pela presença de outro pronome demonstrativo, mas, neste caso, 'naquele', qualificando o instante. Ou seja, um instante do passado, em que "a mais absoluta das certezas" liga-se a uma condição do passado e não do presente. Portanto, pelo modo como os dois períodos estão configurados, vemos que, no momento em que narra, ou seja, no presente, a mulher considera a vida incerta, um campo de poucas certezas; por sua vez, quando faz referência à condição de se ter certeza, a enunciadora remete ao passado, o que evidencia a ambivalência temporal na enunciação e do foco narrativo que mencionamos anteriormente.

Ainda nesta ambivalência em relação à realidade em seu entorno, a enunciadora, ao se referir ao padre nos últimos momentos do encontro na igreja, nota seu otimismo, mas classifica-o de ingênuo, como se ela não admitisse o fato de uma pessoa mais velha ser otimista, classificando tal atitude por ingenuidade, como se tratasse de algo tolo, sem razão de ser, o que denota certa intolerância em relação ao padre e pouca flexibilidade diante da vida, revelando um traço de pessimismo por parte da enunciadora.

Apesar de certo grau de pessimismo e das perspectivas pouco positivas que a mulher nutre pela figura do padre ao longo da narrativa, é evidente a importância do padre para a personagem, e que a narrativa é desencadeada em razão do impacto que o padre exerce sobre ela. Desse modo, não causa estranhamento a enunciadora mostrar-se comovida por mais de uma vez diante da figura do padre, como a que ocorre no momento da despedida da igreja: "Afastei-me e de longe ainda o vi, imóvel no topo da escadaria. A brisa agitava-lhe os cabelos ralos e murchos como uma chama prestes a extinguir-se. 'Então, adeus!', pensei comovida ao acenar-lhe pela última vez. 'Adeus'" (Telles, 2007, p. 247).

Neste parágrafo, a descrição do padre também está relacionada às ideias de velhice e de morte, como comentamos mais acima, entretanto, por ser a última vez que a enunciadora acredita estar diante do pároco, alguns aspectos merecem atenção. O primeiro deles diz respeito ao espaço, pois é interessante notar que a figura do padre ocupa neste momento um lugar de destaque, de elevação, uma vez que está no topo da escadaria quando observado pela mulher, ou seja, em lugar de ascensão, que também pode suscitar a ideia de morte, de passagem para um outro plano, mas não deixa de revelar certo grau de superioridade vinculado ao padre. Tal sugestão dá-se também pelo emprego da palavra "topo" na descrição, contrastando com a posição da enunciadora que se encontra em um nível abaixo do padre. Complementando a força significativa da imagem da última

cena da mulher com o padre no momento do primeiro encontro da narrativa, é preciso observar também que a enunciadora enxerga o padre nesta ocasião com certo distanciamento dele, o que pode indicar um outro ângulo de visão, diferente do anterior, o da proximidade, que se deu até este momento da narrativa. Ademais, tal distanciamento não aparenta ser somente de um afastamento espacial, mas parece tratar-se também de um deslocamento temporal, mesmo que por mais breve que seja, o que permite à mulher elaborar uma reflexão posterior sobre o encontro e a figura do padre. Razão, talvez, esta que a faça mudar um pouco suas impressões sobre ele e sentir-se comovida em relação ao padre. Não custa lembrar os significados em torno da palavra ‘comovida’, que traz consigo as ideias de movimento, abalo físico, forte emoção, perturbação e choque, além da de fazer perder a dureza da alma.[7]

Postos em relação, as personagens do conto – a protagonista e o padre – vão sendo formuladas a partir de posições diferentes na formação discursiva sobre o que é a realidade: aquela, mais literal, prática e individualista; aquele, mais metafórico, polissêmico e aberto à alteridade. No funcionamento narrativo, o aparente desencontro e dissimetria entre ambos se movimenta em direção a um estranhamento sobre o que seria evidente em realidades, alteridade e literaturas. Algo suporta realidades para além do imediato e das repetições: isso vai ganhando alguma formulação significante no conto.

Espaço e trajetória

Já que mencionamos a relevância do espaço na constituição da imagem da cena de despedida entre a mulher e o padre na parte externa da igreja, é válido observar também como o espaço se configura na narrativa.

De uma maneira geral, a história passa-se na Bahia, porém sem qualquer menção a uma cidade específica, talvez em Salvador, a capital do estado, suposição que se faz possível quando a enunciadora menciona uma igreja específica: “a mais antiga e arruinada igreja que encontrei por lá, perdida na última rua, do último bairro” (Telles, 2007, p. 246), o que pode pressupor a existência de uma variedade de igrejas, assim como uma cidade de dimensão maior em razão dos inúmeros bairros. O fato de a narrativa estar ambientada na Bahia, independente de qual cidade, condiz com a atmosfera religiosa que permeia a história, não só pela presença de um padre e de uma igreja, mas também pelas referências à morte, que, por seu caráter metafísico, aproxima-a da religião.

Num plano mais restrito, num ambiente menos amplo, tem função significativa na construção do espaço ficcional da narrativa o papel que a igreja assume na história. Assim que a enunciadora adentra a igreja e passa a observar imagens antigas, surge a figura do padre que a convida para visitar a sacristia e conhecer outras preciosidades.

> – Tenho na sacristia algumas preciosidades. Quer vê-las?
>
> Solícito e trêmulo, foi me mostrando os pequenos tesouros de sua igreja: um mural de cores remotas e tênues como as de um pobre véu esgarçado na distância; um Nossa Senhora de mãos carunchadas e grandes olhos cheios de lágrimas; dois anjos tocheiros que teriam sido esculpidos 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 gastas quanto ele próprio. Em seguida, desvanecido com o interesse que demonstrei por tudo, acompanhou-me cheio de gratidão até a porta” (Telles, 2007, p. 246).

Inicialmente, o parágrafo acima chama a atenção por dois fatores que causam algum estranhamento. Um deles diz respeito à temática, pois, em uma observação pouco atenta, parece se tratar apenas de um trecho da narrativa dedicado a descrever as obras de arte e as peças que se encontram na sacristia da igreja. Outro aspecto inusitado, a princípio, e complementar ao anterior, refere-se à quantidade de linhas, num total de nove, o que faz deste parágrafo o mais longo da narrativa. Curioso notar que o trecho mais longo da narrativa é dedicado à descrição do espaço da sacristia. Como dissemos anteriormente, o espaço textual dedicado a determinados temas, mesmo que inicialmente irrelevantes para o leitor, pode indicar a importância destes para

[7] Tais acepções foram retiradas dos verbetes ‘comoção’ e ‘comover’ do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss; Villar, 2009).

a enunciadora, visto que tal extensão textual pode aludir ao impacto significativo da cena na memória da personagem.

É claro que tal descrição apresenta características que permitem estabelecer uma relação entre o estado de conservação das obras e de suas condições com a primeira descrição do padre feita pela enunciadora logo no parágrafo inicial da narrativa, assim como relacioná-las a outros trechos que apontam a velhice da personagem. Apesar do vínculo entre as peças da sacristia com o aspecto senil e frágil do padre, há, neste parágrafo, o mais extenso da narrativa, algumas palavras que contrastam com aquelas ligadas à velhice e que se destacam em relação a elas por aludir a um outro campo semântico.

Se, de um lado, as palavras e expressões "remotas", "tênues", "um pobre véu esgarçado na distância", "carunchadas", "carcomidos" podem construir referência a efeitos de velhice, antiguidade, passagem do tempo, fragilidade etc., confirmando tal associação ao padre na comparação "tão velhas e gastas quanto ele próprio" (Telles, 2007, p. 246); de outro, palavras e expressões como "preciosidades", "tesouros", "nobres", "raridades" o fazem se associando a efeitos de algo não evidente, não tão trivial, encoberto, escondido, acrescido dos sentidos de valor e de moralidade. Em meio a isso, é interessante notar como a presença de "véu" entre os itens da cena, objeto que se caracteriza por encobrir a visão, esconder sob ele alguma coisa, relaciona-se a alguns desses últimos elementos.

Ainda observando o contraste entre os dois grupos semânticos, é possível perceber entre eles uma outra distinção. Enquanto o primeiro grupo de palavras e expressões faz referência à aparência dos objetos, a aspectos relacionados à exterioridade, o segundo grupo parece dizer respeito a características que se relacionam mais a aspectos qualitativos e de ordem abstrata, ligando-se ao essencial de como as coisas são, atribuindo sentido a elas e, portanto, voltando-se mais para a interioridade. Para além da caracterização do espaço e de suas possíveis relações com outros aspectos da narrativa, o modo como a descrição da sacristia se configura parece funcionar como uma metonímia espacial da diferença entre as personagens sob o ponto de vista de que ambas são construídas a partir de posições diferentes de uma mesma formação discursiva. Revelam-se, portanto, mais do que duas personagens em contraste, mas sim em luta de sentidos acerca do que é a realidade.

Além disso, quanto ao tratamento dado ao espaço em "Então, adeus!" (Telles, 2007), cabe destacar como a trajetória da mulher, a enunciadora da história, tem forte relação com o que parece ocorrer no funcionamento da descrição do espaço no trecho que analisamos.

Considerações finais

Depois de se despedir do padre na porta da igreja e de observá-lo, comovida, sem esperanças de vê-lo novamente, a mulher é surpreendida ao reencontrar o religioso num jantar de despedida na casa de amigos. Como da primeira vez, o padre tocou em seu ombro e, como de costume, sorria, o que não pôde deixar de ser notado pela enunciadora. Depois do fato inusitado, durante o jantar, a mulher se lembra de uma citação do poeta e escritor britânico Rudyard Kipling: "Sim, grande e estranho é o mundo. Mas principalmente estranho…" (Telles, 2007, p. 247), aparentando seu reconhecimento acerca do caráter incerto do mundo e da existência, em que o controle de nossas ações e percepções a respeito do que ocorre a nossa volta não é tão preciso assim. Então, quando indagada pelo vizinho de mesa sobre o seu retorno para o Rio de Janeiro no próximo dia, a enunciadora olha para a bolsa que tinha em seu regaço, onde estava sua passagem de volta, com data marcada para o dia seguinte. Antes de responder ao homem ao lado, ela sorri para o velhinho, o padre, que estava na outra ponta da mesa e diz: "- Ah, não sei… Antes eu sabia, mas agora já não sei" (Telles, 2007, p. 247).

Portanto, se antes a enunciadora tinha alguma certeza sobre a vida e sobre as coisas, após o reencontro com o padre, todas elas parecem se desfazer. Como se o padre, que num primeiro momento da história foi visto por ela com alguma resistência, até com certa arrogância e alguma dureza de alma, agora, com o reencontro inesperado, provocasse na mulher comoção ainda maior, afetando a maneira como a enunciadora passa a encarar a existência, já não tendo mais tanta certeza assim de seu retorno para o Rio de Janeiro no dia seguinte, mesmo de posse da

passagem com data marcada, símbolo da certeza dos acontecimentos. Demonstrando, dessa maneira, estar mais aberta às surpresas do destino.

Além disso, a figura do padre exerce influência significativa na mudança de perspectiva da mulher não só pelo reencontro inesperado, fato maior e desencadeador da transformação da enunciadora, mas também por algo que pode ser percebido em razão da mulher sorrir para ele antes de responder ao vizinho de mesa que não tem mais tanta certeza sobre as coisas. Quando questionada sobre seu retorno, a personagem olha para a bolsa com a passagem, símbolo da certeza, para, em seguida, sorrir para o religioso do outro lado da mesa, gesto que, por si só, marca a importância do padre, já que a narrativa não apresenta até o momento nenhum sorriso por parte da mulher. Porém, quando direcionado a ele, o sorriso da mulher evidencia que sua mudança de perspectiva se deve ao padre e que tal gesto, assim reproduzido, alude a uma incorporação por ela não só do gesto caracterizador do pároco, mas também, à incorporação do modo como o padre se portava diante da vida. Quanto à cena do desfecho da narrativa, cabe ainda aqui uma ressalva, pois a importância da replicação do sorriso pela mulher não teria sido desfeita se seu gesto fosse endereçado ao vizinho de mesa; no entanto, certamente, a cena perderia em carga simbólica.

Ao sorrir, a enunciadora dá mostras da alternância da perspectiva que ela nutria pelo padre no primeiro momento da narrativa para uma outra no desfecho da história. Se, no encontro inicial com o padre, a enunciadora colocava em evidência a aparência da personagem, a velhice, sua fragilidade física, a proximidade da morte, em detrimento da solicitude, do otimismo e do sorriso, ou seja, enfatizando em sua percepção as características externas da personagem; já no segundo encontro, ela parece compreender a personagem de um outro modo, reproduzindo seu gesto positivo e otimista, enxergando o padre não somente em seus aspectos externos, pela sua aparência, mas reconhecendo nele seu interior, a essência de sua personalidade, a ponto de trazer para si, incorporando nela, a metonímia caracterizadora do padre. Desse modo, desencadeando um jogo de desdobramentos metonímicos sucessivos: do sorriso ao padre, do padre à mulher. Jogo este que só se faz possível pela maneira como a linguagem é posta em funcionamento.

Retomando o vínculo metonímico entre personagem e espaço, ou seja, entre o padre e a igreja, vale ressaltar que a trajetória da mulher pelo espaço se assemelha à que ela perfaz diante da figura do padre, assim como à que tem para consigo mesma, isto é, do externo para o interno, da aparência para a essência. No padre, inicialmente, a enunciadora reconhece sua aparência física e passa a enxergar sua personalidade. No espaço, a trajetória da personagem dá-se do exterior para o interior. Primeiro, defrontando-se com o lado externo da igreja, na última rua do último bairro; depois, observando as imagens em sua parte interna; e, por fim, indo ainda mais a fundo, adentrando a sacristia, espaço restrito e íntimo dos sacerdotes. Trajetória esta que ocorre consigo mesma, motivada pela figura do padre, sem deixar de ser caracterizado como velhinho pela enunciadora na última referência feita a ele na história – talvez, desta vez, fazendo uso do diminutivo com significado afetivo, e que, mesmo em condição senil, próximo à morte, não restringe as possibilidades que a vida pode proporcionar a ele, não se importando em demasia com seu aspecto exterior, mas valorizando a essência de si próprio e das coisas. De modo semelhante ao padre, assim também o faz a mulher, deixando de dar importância à aparência, ao que é externo, para poder surpreender-se com aquilo que não está tão à vista, isto é, a realidade imediata e objetiva das certezas, mas sim, com o incerto e o invisível das essências.

Diante de tal compreensão de “Então, adeus!” (Telles, 2007), é inevitável não reconhecer na escritura de Lygia Fagundes Telles o que Antonio Candido evoca ao tratar da construção das personagens e ao mencionar a composição do romance, que:

> temos sempre *referência*, estabelecimento de relação entre um traço e outro traço, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção. De certo modo, é parecido o trabalho de compor o romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função do outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da organização do fragmentário pela organização do contexto (Candido, 2014, p. 79-80, grifos do autor).

Assim, quando Candido enfatiza a importância da relação entre os traços e que o sentido é obtido a partir dessa relação entre eles, valorizando a organização do fragmento como fator

determinante na construção ficcional, a narrativa de Lygia Fagundes Telles mostra-se como uma elaboração muito bem arquitetada da exploração do fragmento e do tecido de conexões que se forma entre eles, do mesmo modo que manipula com muita consciência e precisão os elementos da narrativa e seus efeitos, que, por sua vez, só podem ser obtidos pela capacidade de lidar com os fragmentos, resultando num ciclo sem fim de harmonização entre a estrutura e o funcionamento da língua.

Em resumo, se observarmos a arquitetura de "Então, adeus!" (Telles, 2007), veremos que a escolha de um foco narrativo não confiável, em que a enunciadora se divide temporalmente entre narrar o passado e sua posição no presente, deixando transparecer em fragmentos do enunciado efeitos de impressões do momento da narração, ou seja, depois de já ter vivenciado a experiência do que é narrado, juntamente com os fatos vivenciados, é o que permite à instância autoral organizar os tais fragmentos de que nos fala Antonio Candido e estabelecer relações entre eles a fim de construir determinados efeitos de sentido na narrativa. Além disso, é o manejo deste foco narrativo cindido temporalmente entre narrar o passado e revelar as impressões do presente que possibilita à narrativa contar ao mesmo tempo duas ou mais histórias, lembrando a tese de Ricardo Piglia sobre o conto. Do mesmo modo, é o funcionamento da linguagem na narrativa curtíssima de Lygia Fagundes Telles, aliado ao final aberto do texto, que provoca no leitor o espanto do *knock-out* no desfecho. Aliado a isso, a sutileza da linguagem enxuta e nada rebuscada trata-se de outra artimanha do trabalho de autoria no jogo de mistérios do universo ficcional da escritura de Lygia, suscitando a ilusão de que nada abala e mancha o cotidiano, porém nela, na linguagem, esconde-se todo um mundo submerso tensionando a superfície.

E é por meio deste trabalho de autoria com a linguagem, na exploração do funcionamento da língua em equivocidade, que duas personagens, mais do que em contraste, mas no embate de sentidos em torno do que é a realidade, em que as dicotomias não se resolvem na simples troca de uma por outra, pois mesclam-se, chocam-se, colocam-se em abismo, põem-se em disputa na linguagem, na ambiguidade inerente a ela, revelando com isso certa inefabilidade do sujeito, assim como das palavras, diante da realidade que também se revela, em alguma medida, irrepresentável.

Referências

BIZIAK, Jacob dos Santos (2024). Narração, enunciação e literatura: ensaio de entremeio entre análise de discurso materialista, psicanálise e estudos literários. *In:* BIZIAK, Jacob dos Santos (org.). *Saberes sem nome*: análise de discurso materialista e estudos literários. Campinas, SP: Pontes Editora, p. 19-47. [volume 2].

CANDIDO, Antonio (2014). A personagem do romance. *In:* CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva. p. 51-80.

CALVINO, Italo (1990). *Seis propostas para o próximo milênio.* Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

CORTÁZAR, Julio (2011). Alguns aspectos do conto. *In:* CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio.* Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. (orgs.). Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva. p. 147-163.

DERRIDA, Jacques (2009). *A escritura e a diferença.* Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

DERRIDA, Jacques (1995). *Khôra.* Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus.

GENETTE, Gérard (2017). Discurso da narrativa. *In*: GENETTE, Gérard. *Figuras III.* Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade. p. 79-344.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles (2009). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

NASCIMENTO, Evando (2015). *Derrida e a literatura***:** notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 3. ed. São Paulo: É Realizações.

ORLANDI, Eni Puccinelli (1987). *A* linguagem *e* seu *funcionamento*: as formas do discurso. 2. ed. Campinas: Pontes.

ORLANDI, Eni Puccinelli (1996). *Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* Petrópolis: Vozes.

PÊCHEUX, Michel (2014). *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

PIGLIA, Ricardo (2004). Teses sobre o conto. *In:* PIGLIA, Ricardo. *Formas breves.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras. p. 87-94.

POUND, Ezra (2013). *ABC da literatura.* Augusto de Campos (org.). Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

ROSENFELD, Anatol (1973). Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*: ensaios. 12. ed. São Paulo: Perspectiva. p. 75-97.

TELLES, Lygia Fagundes (2007). Então, adeus!. *In:* SANTOS, Joaquim Ferreira dos (org.). *As cem melhores crônicas brasileiras.* Rio de Janeiro: Objetiva. p. 246-247.

ZOPPI-FONTANA, Mónica G. (2019). Lugares de enunciação e discurso. *Leitura*, Maceió, v. 1, n. 23, p. 15-24. Disponível em: https://periodicos.ufal.br/revistaleitura/article/view/7592 Acesso em: 10 jan. 2026

Declaração de Disponibilidade de Dados
Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.