

O romance de V.F.O), objeto deste estudo, embora escrito em 1ª pessoa, sendo perfeita a identificação entre narrador e personagem principal, apresenta todavia nitidamente distintos os dois planos da narrativa: o da enunciação (= Alberto que narra a estória) e o do enunciado (= Alberto que vive a estória). A obra é apresentada com um aparato tipográfico diferente e, portanto, diferenciador dos dois planos. Antes e depois da narração do relato propriamente dito, da estória ou do **mythos** de que Alberto é o protagonista, do **corpus** fabular, enfim, temos umas páginas impressas numa grafia diferente, em itálico. Estas páginas, colocadas no começo e no fim do romance, quase como prólogo e epílogo ou introdução e conclusão, apresentam traços de equivalência bastante acentuados. O sintagma frasal que inicia a obra: *Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro* é repetido **ipsis litteris** na conclusão, assim como a mesma palavra *comunhão* fecha a introdução e o fim de **Aparição**, conferindo ao romance um aspecto circular.

APARIÇÃO
de VERGÍLIO FERREI¹

Análise e
Interpretação

Salvatore
D'Onofrio

/ - *Enunciado*
e *Enunciação*

Estas páginas iniciais e finais caracterizam-se pela ausência absoluta do **mythos**, só existindo **dianoia** pura. Northrop Frye (2), utilizando a terminologia aristotèlica, chama a fábula de **mythos**, isto é, imitação de ações (**mimesia praxeos**) e o tema de **dianoia**, isto é, imitação de pensamentos (**mimesis logou**) e afirma que *o mythos representa a dianoa em movimento e a dianoa representa o mythos numa posição de imobilidade*.

No caso presente, considerando só o prólogo e o epílogo do romance, temos que o **mythos** ou a fábula ainda não começou ou já acabou. Na realidade, V.F. apresenta no começo e no fim de **Aparição** o narrador puro, no ato de escrever a estória, distinto do narrador personagem que irá narrar ou já narrou o que lhe aconteceu, embora sejam a mesma pessoa. A identidade do narrador e do personagem principal depreende-se também das frequentes incursões do narrador no plano do enunciado:

E agora, que escrevo esta história à distância de alguns anos exatamente neste mesmo casarão em que tudo se passou, relembro (p.13)
... Conto tudo, como disse, à distância de alguns anos (p. 19)...
Mas quem te destruiu os sonhos, bom moço - eu to pergunto daqui, do meio da minha vigília, em que retomo e recrio (e me reinvento) a verdade original do que se passou (p. 149).

Em esquema:

Plano da enunciação (Discurso subordinante)	}	tempo: o narrador Alberto, já velho, conta fatos, idéias e sentimentos de um período de sua vida, de que sente ainda a presença vivida: tempo verbal = presente ;
	}	espaço: o casarão da aldeia, que herdara do pai, onde vive na companhia de sua mulher;
Plano do enunciado (Discurso hipotático)	}	tempo: o ano em que o personagem Alberto, recém formado, passou em Évora, como professor do Liceu: tempo verbal = passado ;
	}	espaço: a cidade de Évora, com algumas rápidas deslocções espaciais, motivadas pelas férias passadas no casarão paterno ou por breves passeios fora da cidade.

OBS.— Como já notamos e como veremos ainda no decorrer do trabalho, os dois planos não são nitidamente distintos, mas interpenetram-se. A memória do narrador está a toda hora presentificando o passado e antecipando o futuro do relato propriamente dito. Além disso, a estória não segue uma ordem de tempo linear, sendo freqüentes os flash-backs. A presentificação é ainda denotada pelo recurso épico de começar a estória in medias res: a partir do núcleo fabular que abrange o ano passado em Évora, o personagem narrador relata fatos acontecidos anteriormente, inclusive na primeira infância, e dá notícias sobre o que aconteceu depois de deixar a cidade de Évora.

II - As seqüências tabulares

A passagem do plano da enunciação para o plano do enunciado dá-se não somente por diferenças gráficas, mas também por diferenças temporais. Ao presente *relembro* da introdução opõe-se o passado *cheguei* do IP sintagma fabular com que começa o IP capítulo da narração. Juntando os dois verbos temos um período composto por subordinação: *relembro... (que) cheguei enfim à estação de Évora*. estando assim o plano do enunciado numa posição hipotática. E, no decorrer de todo o romance, o presente será sempre o tempo da enunciação e o passado (ou o presente histórico) o tempo do enunciado.

A estória começa com a chegada de Alberto, narrador-protagonista, à cidade de Évora, para tomar posse do cargo e começar suas funções de

professor do Liceu local. Instalado numa pensão não consegue descansar por estar ainda sob o impacto da recente morte do pai. Eis que na macrofábula insere-se a primeira microfábula: Alberto relembra e descreve in **memoriam** a ocorrência da morte repentina do pai, causada por uma síncope cardíaca. A estória do personagem narrador sofre assim um corte logo à sua chegada em Évora: é inserida, através do **flash-back**, a descrição dos componentes da família do herói e a narração das circunstâncias em que morre o progenitor. A técnica usada por V.F na composição deste romance corresponde ao modo de ligarem-se entre si as seqüências narrativas que T. Todo-rov (3) chama de *encaixe* e C. Bremond (4) de *enclavei* uma seqüência narrativa é interrompida durante o seu processo triádico (virtualidade, passagem ao ato e resultado) para que nesta se insira uma outra seqüência. A narrativa encaixante é a macrofábula, a narrativa principal que confere unidade ao todo; as narrativas encaixadas são as microfábulas, narrativas dentro da narrativa. Não faltam, porém, em **Aparição**, casos de seqüências *emparelhadas*. Observem-se, por exemplo, as duas seqüências paralelas e simultâneas da pág. 73: Alberto remoendo as palavras de Ana e Alfredo contando o **caso** do processo da família do Bailóte. De outro lado, como é normal, as seqüências que compõem a macrofábula são *encadeadas*.

A morte do pai de Alberto é a primeira de uma série de sete mortes descritas no romance, ora humanas ora animais, ora violentas ora naturais. As ocorrências e as circunstâncias das mortes são diferentes e variadas, mas há algo comum a todas: o relevo da oposição fundamental *morte vs vida*. O pai de Alberto, uma espécie de patriarca, um **pater familias**, morre na mesa de refeições durante a ceia, no momento em que está fazendo uma preleção a toda a família reunida: a esposa, os três filhos, as duas noras e os netinhos. Se considerarmos o alimento, a palavra e a procriação como semas característicos da vida, é fácil perceber que a morte, destruidora de tudo isso, se opõe ao elemento vida.

Mas voltamos à macrofábula: Alberto, depois de instalado na pensão de Évora, toma contacto com o Liceu e conhece o Reitor a quem expõe entusiasmamente seus planos de ensino. Trava amizade com o Dr. Moura, médico, antigo colega de seu pai, e toma-se íntimo da família. Conhece-lhe a esposa e as filhas: Ana, casada com Alfredo; Sofia, a quem vai dar aulas particulares de Latim; Cristina, criança de sete anos, que toca piano maravilhosamente; na casa dos Moura conhece também o engenheiro Chico, amigo de família. Duas vezes por semana Alberto vai à casa de Sofia para ministrar-lhe as aulas de recuperação. A moça, de vinte anos, é aluna surpreendente e rebelde, cujo problema existencial se sobrepõe ao interesse pelo estudo. O pai dela,

durante um breve passeio, procura conscientizar Alberto das idiossincrasias de Sofia com a vida, achando que o casamento, resolvendo o problema fisiológico, poderia torná-la uma moça normal.

É durante este passeio de carro que o narrador apresenta a segunda microfábula: a narração do suicídio de Bailote, um lavrador que se enforca por não ter mais a mão direita apta para semear. A relação *morte vs vida* está também aqui presente.

A tiravas a semente e a vida nascia a teus pés. Eras Senhor da criação e o Universo cumpria-se no teu gesto (p. 44).

A capacidade de semear, isto é, de reproduzir a vida, é a única função existencial no entender do lavrador, que reduz, por sinédoque, o seu ser à mão grande e profunda.

O episódio de Bailote, que reduzia a uma ilusão *toda a imensidade do milagre de estar vivo* (p. 46), choca profundamente o personagem narrador. Convence-se de que tem:

uma missão a executar: comunicar aos seus semelhantes sua descoberta sobre o ajuste entre a vida e a morte. É preciso achar e ver a harmonia de ambas (p. 49).

Para tanto, deixado o Dr. Moura, dirige-se à residência do engenheiro Chico com quem tinha combinado dar umas conferências no círculo cultural *Harmonia*. Mas o Chico, *quadrado homem de ferro e de cimento*, preocupado com problemas materiais, não entende o alcance das preocupações do professor. Mais atento é o Carolino, seu aluno e primo do Chico, ele também angustiado pelo esvaziamento das palavras e pela tentativa de descobrir *a pessoa* que vive em nós. Mas ele, como o professor, é ironizado pelo Chico.

As aulas particulares de Alberto a Sofia levam os dois a um relacionamento carnal, que por Alberto é sentido como uma *condenação*, ao passo que para Sofia a resposta ao apelo irresistível do sexo é uma simples questão de coerência entre o desejo instintivo e sua realização imediata. As ligações de Alberto com a família dos Moura são cada vez mais estreitas. Num jantar em casa de Ana, Alberto tem oportunidade de falar acerca do problema existencial, despertando interesse em Ana, curiosidade em Alfredo e inimizade gratuita no engenheiro Chico, que o ameaça de responsabilizá-lo por todo o mal que suas idéias poderão causar no ambiente em que ele tem

influência. A mesma inquietação encontra-se no Reitor do Liceu, que alerta o Prof. Alberto para evitar de pedir aos alunos redações que envolvem problemas sociológicos ou existenciais, desestimulando qualquer tipo de criatividade.

As preocupações não são infundadas. Carolino, o *Bexiguinha*, o aluno mais atento às aulas de literatura, perturbado pelo seu *alarme de louco* e sofrendo de um complexo de inferioridade por causa de suas bexigas, inverte a ordem de valores da relação vida-morte: para o pobre moço o poder de matar torna o homem igual a Deus, pois aquele é capaz de destruir o que Este criou. O episódio do assassinio involuntário da galinha, causado por uma pedra lançada por Carolino, abre uma seqüência de morte, que trespassa a macrofábula até o fim: a descoberta da possibilidade que o homem tem de matar ou de matar-se (já indiciada pelo suicídio de Bailote, a que esta seqüência se liga) inicia o primeiro momento do processo, a fase que Bremond chama de *virtualidade*; seguir-se-ão duas *passagens ao ato* ou processos de matar, uma que terá resultado negativo ou fracasso (Carolino tentará matar o Prof. Alberto, sem o conseguir), outra com resultado positivo ou êxito (Carolino assassinará Sofia). Mas o personagem narrador não aceita a responsabilidade dos atos de Carolino:

Não errei, não errei, eu o afirmo... Não te pregava a morte, Bexiguinha. Pregava-te a vida, mas a vida iluminada até às suas últimas raízes. Ver não é um erro (p. 87).

Depois da morte da galinha, Alberto descreve outra morte violenta, de outro animal: o enforcamento do cão Mondego. Durante as férias de Natal, Alberto regressa à casa paterna e lá submerge-se em recordações da infância. O encaixe ou enclave é artificial, somente ligado à macrofábula pelo gosto de relembrar:

Não falei ainda do meu cão Mondego? Era uma tarde de junho, regressávamos os três irmãos da escola... (p. 94).

O cão lazarento, sem dono, é apedrejado pelo Evaristo, criança que será da cidade; desperta compaixão em Tomás, o irmão que amará a vida do campo; estabelece *uma comunicação por uma certa qualidade de presença, de realidade íntima, de pessoas* (p. 95) com o personagem narrador, um poeta. Perante o enforcamento eutanásico, perpetrado pelo empregado Antônio, à evidência serena e naturalista de Tomás: *viveu, tem de morrer*, opõe-se a inquietação existencial de Alberto, para o qual *uma pessoa* não pode morrer. Com efeito,

o cão Mondego é retratado com semas humanos: inteligente, afeiçoado, conversador, conhecedor das pessoas amigas e dos inimigos, companheiro, etc.. E sua morte é relacionada com a morte de Cristo e irmanada à morte do pai de Alberto.

Durante estas férias natalinas, passadas no casarão paterno, Alberto trava com o irmão Tomás uma longa discussão sobre o problema que o inquieta: a evidência de si a si próprio e o sentido da vida em face da existência da morte. Além deste problema existencial, um outro problema, este de ordem material, está em pauta: a partilha dos bens paternos entre os três irmãos. Resolvido o empasse pelo sorteio, cabe a Alberto em herança o casarão dos pais. Volta, então para Évora e reencontra as pessoas de seu relacionamento. Mas as coisas mudaram: Sofia, durante a sua ausência, tinha começado uma relação amorosa com Carolino e mesquinamente escrevera uma carta anônima ao Reitor denunciando as aulas particulares que ela recebia de seu professor. Alberto aluga, enfim, uma casa no alto de São Bento, onde pode mais facilmente dedicar-se a suas meditações. Sofia, porém, não deixa de visitá-lo, mesmo continuando o seu relacionamento com Carolino.

De volta do Redondo, onde Alberto e seus amigos tinham passado o dia de Carnaval, o carro guiado por Alfredo sai da estrada e no acidente a pequena Cristina perde a vida. Quem mais sofre com a morte da menina é a irmã Ana, que, condenada à esterilidade, exercia sobre a caçula o seu instinto de mãe. O marido, Alfredo, procura resolver o problema psíquico de Ana, adotando duas criancinhas, filhas do suicida Bailote.

Carolino, enciumado pela indiferença de Sofia a seu respeito, quer romper o triângulo amoroso e demonstrar o seu poder de destruição: numa noite de chuva vai à casa de Alberto e tenta matá-lo com uma navalha; o professor, mais forte, desarma-o. A humilhação do fracasso acentua ainda mais o desejo de provar o seu poder de matar: Sofia, que sempre desprezara a vida, tentando várias vezes o suicídio, é a fácil vítima da loucura assassina de Bexiguinha, que mata a moça por ser ela *uma coisa extraordinária, muito grande, uma força enorme...* (p. 189).

Aqui acaba a fábula. O autor acrescenta ainda umas páginas conclusivas da estória para satisfazer a curiosidade do leitor sobre o fim dos personagens. Informa, assim, que Alberto se transferiu para Faro, casou, adoeceu e deixou o ensino; Carolino foi julgado demente; o irmão Tomás foi pai pela décima vez, no mesmo dia em que a mãe morreu.

A fábula, em esquema:

Narrativa encaixante
(Seqüências encadeadas)

Alberto chega a Évora - Hospeda-se numa pensão -

Apresenta-se ao Reitor do Liceu - Conhece a família do Dr. Moura e o engenheiro Chico - Ministra aulas particulares a Sofia -

Expõe ao Chico e ao Carolino suas idéias sobre a necessidade de ver-se a si próprio e de dar um sentido à vida perante o absurdo da morte — Relações sexuais com Sofia — Troca de idéias com Ana — Inimizade e ameaças do Chico — Conversa com Carolino e morte da galinha —

Férias no casarão paterno -

Diálogo com o irmão Tomás — Divisão da herança — Volta a Évora - Triângulo amoroso: Alberto-Sofia-Carolino - Mudança de domicílio — Carnaval no Redondo — Morte de Cristina —

Agressão de Carolino — Assassinato de Sofia - Saída de Évora.

Narrativas encaixadas
(Seqüências enclavadas)

Apresentação da família de Alberto e descrição da morte do pai (em **flash-back**) —

Narração do suicídio do Bailóte —

Episódio do enforcamento do cão Mondego (em **flash-backs**) —

Ana adota duas crianças -

Vladimir Propp (5) foi o primeiro a considerar a obra literária como um organismo, composto de partes essenciais e de partes específicas, capaz de ser desmontado para que se individualizem seus elementos constitutivos. Usando um método científico, o da Botânica, Propp estuda *a forma*, isto é, as partes constitutivas ou a estrutura da narrativa. Operando por abstração, ele isolou, no estudo do grande **corpus** do conto popular russo, 31 elementos constantes e comuns a todos os contos analisados. Estes elementos Propp

III - O código funcional

chama de *funções* e define assim: *Por função, entendemos a ação de um personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga* (o.c.,p.31). A esta definição seguem alguns corolários:

1) As funções são as partes constitutivas fundamentais do conto, independentemente do personagem e do modo de se realizarem;

2) O número das funções dos contos folclóricos é limitado;

3) A sucessão das funções é sempre idêntica;

4) Todos os contos folclóricos pertencem ao mesmo tipo no tocante a sua estrutura.

Estas normas podem ser aplicadas ao estudo do conto popular, que é geralmente mítico e anônimo, mas, como o mesmo Propp adverte, *os contos criados artificialmente não são submetidos a estas leis* (o.c.,p.32). Isto, porém, não quer dizer que o relevante trabalho efetuado por Propp deva ser considerado válido exclusivamente para a análise de certo tipo de narrativa. O seu conceito de *função*, elemento mínimo de uma seqüência narrativa, entendido como a ação de um personagem que tem importância relevante na constituição da fábula, pode ser de grande vaha para a análise estrutural também de um conto ou de um romance com uma estrutura e uma problemática artificialmente elaborada por um escritor. É claro que, neste caso, não se pode adotar, na sua totalidade, o código proppiano, feito a partir de um tipo de contos bem delimitado. O número e a ordem rigorosa das funções inventoriadas por Propp só poderiam ser encontradas numa narrativa moderna, se esta fosse de cunho folclórico ou recalcada em elementos míticos. É o caso, por exemplo, de **Macunaíma** de Mário de Andrade, que o crítico Haroldo de Campos (6) analisou se servindo brilhantemente do código funcional de V. Propp.

No caso de **Aparição**, algumas *funções* importantes podem ser salientadas como auxílio para a análise e a interpretação da obra. A primeira função que aparece no romance corresponde à primeira do inventário de Propp, que ele denomina **afastamento**. Alberto, no começo da macrofábula, desembarca em Évora, afastando-se do lar paterno. A *espécie* desta função de afastamento ou o *alomotivo* (= **manifestation mode**) deste *motivema* (= **feature mode**) se se preferir a terminologia mais precisa de K.C. Picke e Alan Dundes (7), prende-se ao trabalho: Alberto transfere-se para Évora a fim de lecionar Português e Latim no Liceu daquela cidade, onde fora classificado

num concurso público. Existe também a forma de reforço desta função, que é o afastamento devido à morte de alguém da família; só que nesta narrativa-ocorrência o **post** é **post hoc** e não **propter hoc**: a viagem estava determinada anteriormente à morte do pai de Alberto.

O *afastamento* é uma das funções *disjuncionais*, pertencente à categoria **ir vs vir (8)**, e denota a solidão material e espiritual do herói, obrigado a viver num ambiente estranho. O peso da incompreensão que esmaga o protagonista de **Aparição**, durante o ano que passa em Évora, deve-se, em parte, ao fato de ser ele um desconhecido, uma pessoa de fora.

A função central do romance, a que determina a situação de desequilíbrio motivadora da intriga, é **a morte do pai** de Alberto. Esta função corresponde à **8?** de Propp, no seu desdobramento em *maldade e falta*. Acontece realmente antes do afastamento do herói, mas é narrada em **flash-back**, depois de Alberto chegar a Évora. A *maldade* não é cometida por um agressor, um ser humano ou antropomorfizado, mas por um ente abstrato: a morte priva Alberto da existência do pai. Acontece, porém, que a morte não é considerada por Alberto simplesmente como uma necessidade natural e, por isso, a conscientização da existência da morte quebra o equilíbrio interior do herói e a oposição **vida vs morte** se toma *um problema a resolver*. Se a morte existe, qual é, então, o sentido da vida? O herói de **Aparição** não é, portanto, um herói *vitima* ou um herói *vingador* de um crime, mas um herói *que busca* resolver um problema metafísico, nascido no seu espírito pelo espetáculo da morte *absurda* do pai. Como é que um ser vivo, *uma pessoa*, pode morrer? É a pergunta que Alberto se faz a todo o momento, no decorrer da intriga, e, especialmente, após cada morte acontecida.

Sim, porque esta função tem várias *réplicas*, sendo o alomotivo *morte* do motivema *maldade* apresentado sob diferentes formas: morte humana natural e violenta (pai de Alberto), morte humana natural e serena (mãe de Alberto), morte humana acidental (Cristina), morte humana criminosa (Sofia), morte humana auto-provocada (Bailote), morte animal violenta (cão Mondego), morte animal acidental (galinha). A variedade das mortes descritas se, de um lado, reduz o motivema a um divisor comum, não diferenciando substancialmente a morte de um ser humano da morte de um animal, de outro lado, serve para renovar, a cada presença da função *morte*, a necessidade de realizar a função a esta correlata, que é *a reparação da falta*.

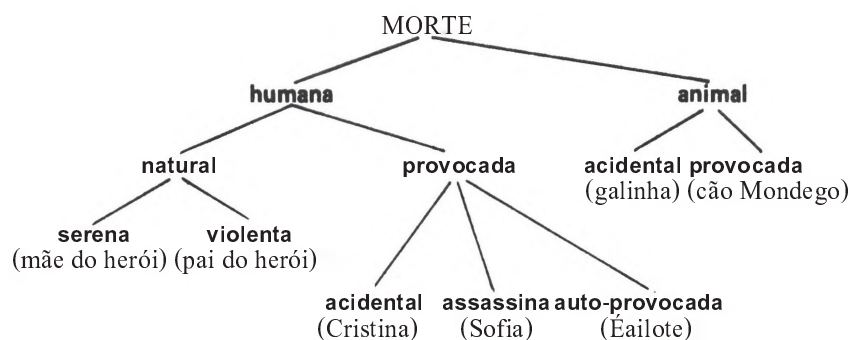
Mas, se a morte é uma necessidade biológica, como vencer ou evitar esta entidade abstrata e inexorável? A morte não pode ser evitada,

mas pode evitar-se a surpresa da morte e a angústia que ela suscita no ser humano. Vence-se a morte tomando consciência dela, integrando-a na vida. Esta é a *missão*, a *prova principal* ou a *tarefa difícil* que cabe ao herói de Aparição. Sob o impacto da morte repentina do pai e do suicídio de Bailote, o personagem narrador sente uma irreprimível necessidade de divulgar sua *descoberta* sobre a *harmonia* entre a vida e a morte:

Tinha uma missão a executar, uma extraordinária notícia a transmitir. Precisava urgentemente de fazer a conferência, de revolucionar o mundo. Porque o mundo aparecia-me sob a forma de uma absurda estupidez. Era necessário que todos os homens vivessem em estado de lucidez, se libertassem das pedras, chegassem ao milagre de ver, Era absolutamente necessário que a vida se iluminasse na evidência da morte. Viriam a chamar-me mórbido, doentio. Porque? Mais real do que o nascer era o morrer. Porque quem nasce é ainda nada. Mas quem morre é o universo, é a pura necessidade de ser. Um homem só é perfeito, só se realiza até aos seus limites, depois da morte o não poder surpreender. Não porque a tivesse decorado como um gato-pingado, não porque a tivesse esquecido, mas por tê-la incorporado na plenitude da vida (p. 46).

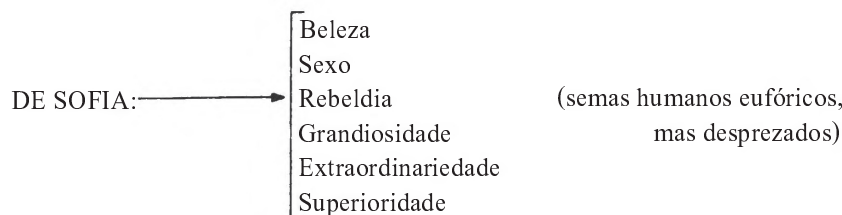
E, com efeito, a dificuldade que encontra o herói na busca do *objeto*, na procura de iluminar seus semelhantes, é insuperável. Como o engenheiro Chico, o homem de pedra e de cimento, a maioria dos atores de Aparição estão preocupados em resolver problemas práticos e materiais, e não entendem o alcance de sua missão. Não há, no romance, um *doador* que forneça ao herói um *objeto mágico*, que o auxilie na sua tarefa. Por isso, a *função luta* não é seguida da *vitória*. No final da macrofábula, em lugar da *anagnórisis*, da *transformação* e da *recompensa* do herói, encontramos a expulsão de Alberto da cidade, acusado de perturbador da ordem e de responsável pelo crime praticado pelo seu aluno.

Esquema do alomotivo morte:



Oposição morte vs vida:

MORTE vs	VIDA
DO PAI DO HERÓI: *-	<ul style="list-style-type: none"> Alimento Palavra Procriação (semas humanos básicos)
DE BAILOTE: →	<ul style="list-style-type: none"> Semear Reproduzir a vida vegetativa (identidade homem-terra)
DO CÃO MONDEGO →	<ul style="list-style-type: none"> Animalidade Inteligência Afeição (identidade animal-homem)
DE CRISTINA: →	<ul style="list-style-type: none"> Música Perfeição Intemporalidade Inefabilidade Festividade Colorido alegre (azul e rosa) (semas humanos elevados ao sublime)

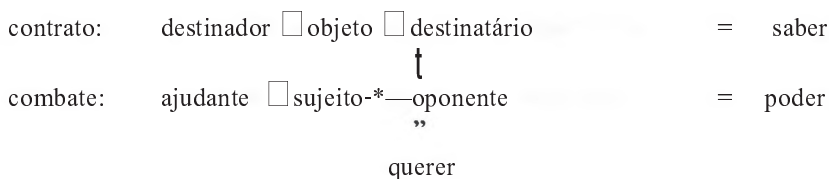


IV - Actantes
e Atores

A. J. Greimas (9), estudando o problema dos personagens da narrativa, distingue claramente dois tipos de agentes ou pacientes das ações: os *actantes* e os *atores*. Os actantes corresponderiam às sete *esferas de ações* dos personagens, inventoriadas por Propp. Os actantes são seres abstratos, categorias metalingüísticas, resultado de abstrações, classes de personagens que exercem funções idênticas. Ao passo que os atores são os personagens concretos que se encontram nas narrativas-ocorrência, investidos de nomes próprios e de qualificações específicas.

O modelo actancial proposto por Greimas reduz a seis as esferas de ações dos personagens de Propp, eliminando o *falso herói* ou, melhor, englobando esta última esfera de ação na primeira, que é a do *vilão*, inimigo ou oponente. Este modelo fundamenta-se sobre a principal relação sintática do discurso, que opõe **sujeito vs objeto**, cuja transitividade expressa a modalidade do *querer*. Ao lado do actante sujeito existem mais dois actantes, o *ajudante* e o *oponente*, cujo eixo alinha todas as funções que expressam a *luta* ou *combate* e levam à modalidade do *poder*. Ao lado do actante objeto, por sua vez, temos mais dois actantes, o *destinador* e o *destinatário*, que integram as funções relacionadas com o *contrato* e expressam a modalidade do *saber*. São estas três modalidades juntas que levam à realização da intriga: **querer + saber + poder = FAZER**.

Em esquema:



Numa narrativa-ocorrência, como é o romance **Aparição**, estes actantes realizam-se como atores, isto é, deixam o plano abstrato e, ao nível da manifestação, adquirem identidades próprias e diferenciadoras. Tomam

nomes e qualificações específicas. Assim, o **actante-sujeito** da estória em estudo é realizado pelo ator Alberto, personagem narrador, que conta o que se passa com ele durante o ano de sua estada em Évora e, com um olhar retrospectivo, recria o seu passado desde a infância e, no plano da enunciação, fala de suas idéias e de seus sentimentos no ato de escrever a estória, quando, já velho, vive com sua mulher. O protagonista é apelidado de *monje* por viver só, dobrado sobre si mesmo, inclinado à introspectividade. Desde a infância sente o problema existencial, tentando descobrir a realidade profunda do próprio ser. Depois de um primeiro momento de pavor à vista da sua imagem refletida pelo espelho, toma gosto pela coisa e passa a inquirir-se obcecadamente sobre o seu ser ontológico:

quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava (p. 51).

A pergunta que o protagonista criança dirige ao pai, pessoa culta e experiente, *quem sou eu?* fica sem resposta satisfatória. A criança Alberto queria uma resposta existencial e o pai forneceu-lhe uma resposta biológica. Entra um ruído na comunicação entre pai e filho, porque o Dr. Álvaro não entende o alcance da pergunta ou não tem condições de responder-lhe por serem outras suas preocupações. A morte inesperada do pai, que implica na não-vida, leva ao climax o anseio inquisidor do protagonista, agora adulto. A preocupação inconsciente torna-se um problema consciente. Alberto tem agora *um problema de vida-morte, um problema metafísico a resolver* (p. 75). Este problema a resolver ou *tarefa difícil* a cumprir é formulado claramente páginas adiante:

Adequar a vida (que é um pleno de ser, um absoluto, uma positividade necessária) com a morte (que é uma nulidade integral, uma pura ausência, um nada-nada) p. 78.

Encontramos, assim, o outro actante, correlato ao actante sujeito, que é o *actante-objeto*. Este, como temos visto na análise da função *maldade*, não é, como num conto popular, um ser humano ou antropomorfizado que deve ser salvo, não é, num sentido mais geral e mítico, o Bem que foi afastado da sociedade e deve ser nela reintegrado, mas o sentido da vida perante o absurdo da morte. Permitimo-nos reduzir o eixo actancial **sujeito vs objeto**, que aponta a modalidade do *querer*, ao seguinte sintagma oracional: **Alberto quer encontrar um sentido para a vida em face da morte.**

No eixo actancial **destinador vs destinatário** temos a identificação dos dois actantes numa única personagem: Alberto é ao mesmo tempo destinador e destinatário do objeto. Como não existe *doador*, assim não existe *mandatário*, nem as funções que constituem o *contrato* entre mandatário e herói: é o mesmo herói que se incumbem a si próprio de resolver o problema que o preocupa: *O meu problema crêtu-se-me, porque o senti meu* (p. 107). Da mesma forma, o objeto da busca destina-se principalmente ao mesmo sujeito:

Não escrevo para ninguém, talvez, talvez, e escreverei sequer para mim?... o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu (p. 136).

Neste eixo actancial, Alberto é o elemento da comunidade *que sabe*, porque descobriu ou, melhor, porque *apareceu-lhe* a verdade profunda do ser, e procura transmitir através do canal da arte esta *notícia* ou descoberta aos outros elementos da comunidade. As constantes repetições das expressões *eu vejo*, *eu sei*, caracterizam bem a identidade entre herói e destinador, sendo que ele é também o principal destinatário da mensagem.

No que toca ao eixo actancial **ajudante-sujeito-oponente**, a análise de **Aparição** encontra percalços maiores, pois não existe propriamente um *combate* ou *luta*. Na sua caminhada rumo à posse do objeto, que é a resolução do problema existencial que o ocupa, o herói encontra uma série de obstáculos, sem que, de outro lado, haja alguém disposto a ajudá-lo. O ajudante é o actante *que pode* fornecer ao herói o auxílio indispensável ao cumprimento de sua tarefa. Em **Aparição**, devido à peculiaridade do objeto da busca, não existe nenhum ator em condições de ajudar o herói. Alberto está só com o seu problema a resolver. Podemos dividir os personagens de **Aparição** em três grupos:

A — Ao primeiro grupo pertencem os atores que não estão ao alcance de perceber a inquietação existencial do protagonista. São os que vivem num mundo *petrificado*, dominados completamente por seus estereótipos:

- 1) **Manuel Pateta**, o primeiro ator a entrar em cena depois do pro-

tagonista, o carregador de malas que insiste em chamar Alberto de *senhor engenheiro*. Este é um ajudante **ad hoc**, quer dizer limitado a ajudar o protagonista toda vez que precisa de um carregador de malas e de arrumar uma pensão para morar. A sua teimosia em trocar o nome da profissão de Alberto é um fato sintomático: para o pobre carregador é mais fácil entender a profissão de um engenheiro, de um homem que lida com cimento, areia e pedras, cujas realizações são bem visíveis e palpáveis, do que a função de um professor de Liceu preocupado com problemas de formação humana;

2) O **Sr. Machado**, o dono da pensão, cuja moralidade hipócrita e mente deturpada é o prisma, a unidade de medida do ser humano. Obcecado por este seu estereótipo, o Machado não admite que um jovem professor possa ter outras preocupações a não ser arrumar mulheres e trazê-las ao seu quarto;

3) O **irmão Evaristo**, homem da cidade, comerciante, possuidor de uma *alegria mecânica, automática*, de um *árido estrépito de maquina*, de um *matraquear esquemático*. Os paradigmas com que ele é definido retratam muito bem o estereótipo do homem da cidade, preocupado exclusivamente com o progresso de seus negócios, aparentando uma felicidade à flor-da-pele, sendo suficiente um pequeno desentendimento (o caso da partilha dos bens paternos) para desfazer-lhe seu aparente bom-humor e induzi-lo a romper os laços de amizade fraternal;

4) Os dois casais de pais, os **Moura** e os **Soares**, preocupados em resolver o problema de seus filhos proporcionando-lhes um bom emprego e induzindo-os ao casamento, entendido como panacéia de todas as angústias juvenis. Para eles não existe a inquietação existencial, a pergunta sobre a essência do ser ou o significado da vida perante a morte. A aceitação passiva dos padrões sócio-morais e religiosos os exime de qualquer inquietação, como confessa o Dr. Moura:

Eu sou religioso, acredito em Deus, em Cristo, no papa, no dogma, em tudo o que me ensinaram. Mesmo não tenho tempo para pensar mais no assunto. Tenho um Deus para me tomar conta da vida e da morte. Fico com o tempo livre para tomar eu conta dos doentes (p. 27-28).

A mesma atitude nota-se em relação ao Diretor do Liceu, bom homem, que não quer saber de complicações pelo seu lado, preocupado em manter o *bom nome* do Colégio;

5) Alfredo, o marido de Ana, que desenvolve um papel de palerma, de tonto, de grosseiro, velhacamente subjugado à vontade da mulher, intelectual e espiritualmente superior, a quem ele chama de *Anica, Aninhas, minha rica, minha rainha*; mas que no fundo e no fim do romance se revela como um homem prático, sagaz, capaz de resolver o problema da frustrada maternidade de sua esposa, e parece rir-se das elucubrações metafísicas de Ana e dos amigos, demonstrando-lhes que os problemas humanos podem ser resolvidos natural e simplesmente;

6) O engenheiro Chico, enfim, que sintetiza os outros personagens deste grupo e melhor personifica o actante-oponente em Aparição. *Quadrado homem de ferro e de cimento*, o Chico preocupa-se unicamente com problemas materiais, com um certo progresso social, baseado numa mais justa distribuição das riquezas. O seu intelectualismo está ao serviço da pesquisa sobre a realidade econômica e a justiça social, desprezando qualquer preocupação que não tenha uma utilidade prática. Para ele *a única verdade a conquistar é a de que todos os homens tem direito a comer* (p. 52). Por isso, a incipiente simpatia que nutre por Alberto, um professor e, portanto, um outro intelectual a morar em Évora, mudam-se em escárnio, inimizade e hostilidade quando percebe que as preocupações do professor são de toda outra ordem. Chega até a considerá-lo como responsável pelas loucuras do primo Carolino, pela leviandade de Sofia e pelo estado de prostração de Ana. Em suma, considera-o como corruptor da juventude e inimigo público, e exige seu afastamento de Évora.

B — Ao segundo grupo de personagens pertencem os atores que sofrem, como o protagonista, de uma inquietação existencial, embora cada qual, em dependência de seu estereótipo, tenha uma visão e uma solução diferente do problema. Estes personagens o narrador tem particularmente presentes na sua mente e a eles se dirige, muitas vezes, em lembrança, no tempo da enunciação, fazendo uso da 2ª pessoa do singular, lançando mão, assim, da função apelativa da linguagem, característica do estilo coloquial e dramático:

1) Carolino, o *Bexiguinha*, o estudante complexado e inadaptado ao meio ambiente, desperta interesse e simpatia no personagem narrador por existirem entre os dois certas preocupações idênticas, especialmente no tocante à idéia da coisificação das palavras e à procura da *pessoa* que habita em nós. Mas, a revolta contra a vida, o desejo de destruição e a mania homicida colocam Carolino numa posição antípoda em relação ao protagonista, fazendo com que de ajudante se torne oponente. O seu complexo de inferior-

ridade, causado por uma deficiência física (as bexigas), que ele não consegue sublimar, leva-o a um ciúme doentio de Sofia, em relação ao professor Alberto. Levanta-se, então, contra a superioridade espiritual de seu mestre, e contra a beleza soberba de Sofia, procurando aniquilar aquilo que não consegue alcançar. Nele, o poder de destruição é mais forte do que o poder de conquista. Dá-se, pois, no personagem Carolino, a inversão dos valores **vida—morte**: o **daimon** que destrói é mais forte do que o **daimon** que cria, porque ao homem só é concedido destruir, nunca criar. Num diálogo imaginário com o seu aluno, Alberto esclarece e critica a posição existencial de Bexiguinha:

Sabes tu se a tua força ou a tua raiva é maior do que o sol? O sol é forte, Carolino. Não procures a noite por não suportares o dia. Leva para o sol a tua aparição e serás um homem. Mas que verdade é a tua descoberta a sangue e a morte? Porque sei agora que o teu crime não era contra mim, não seria contra ela. O teu crime era contra a vida, contra o absurdo que te assolou (p. 150).

2) **Sofia** é a outra personagem que protesta contra a vida e procura a própria destruição. Em oposição a Carolino, cuja revolta o leva a uma mania homicida, Sofia tenta várias vezes resolver sua angústia existencial com o suicídio. O assassinato de Sofia, efetuado por Carolino, representa o encontro de duas linhas de vontades convergentes para a destruição da vida. Sofia é caracterizada como um personagem complexo, *redondo* ou *modelado*, de atitude imprevisível, um misto de loucura e de divindade, de inocência e de perversão, de pureza e de pecado, de irresponsabilidade e de conseqüência. Ser que sofre de uma contínua tensão interior, cuja meditação sobre a vida a leva ao repúdio do conformismo sócio-moral:

Porque há de a vida ter razão sobre nós? Porque havemos de ser sempre nós a submeter-nos? Um curso e um marido e filhos... (p. 39) melhor que a náusea das compensações medianas, preferias (tu, Sofia) o absoluto da destruição... (p. 42) Há gente cobarde para tudo, para aceitar, para acreditar, para jogar a vida numa solução. Como se houvesse uma solução (p. 179).

O relacionamento sexual de Sofia com o protagonista Alberto não passa de uma mera atração física, sem chegar a uma comunhão espiritual, pois os estereótipos e os propósitos são divergentes, senão opostos:

Mas tu (Sofia) queres amar o teu próprio desespero como uma

embriaguez, eu sonho a plenitude de umas mãos dadas com a vida ... (p. 137) Não és nada para mim... não és mais do que o inverso do que me aspiro... E, todavia, sinto-te ao pé de mim (p. 142).

3) Ana, a irmã casada de Sofia, é outro personagem que sofre da angústia do descobrimento de si próprio, da aparição do próprio ser. Ela é a que mais se aproxima espiritualmente de Alberto, a que melhor consegue entender a problemática que agita o herói e a que segue ou *repete* atitudes e idéias do *mestre*. Infeliz pela maternidade frustrada e pelo casamento com um homem grosseiro, ela encontra na afeição maternal à caçula Cristina e nas conversas intelectuais com Alberto a válvula de escape à sua agitação interior. A morte de Cristina rompe este equilíbrio espiritual, que será reconstruído, no plano material, pela adoção das duas crianças. Ana, no fim do romance, acomoda-se ao viver cotidiano, renunciando, de uma certa forma, a qualquer indagação metafísica;

4) É o que acontece a Tomás, que sente o problema existencial com a mesma intensidade do irmão Alberto, de Sofia, de Carolino e de Ana; só que consegue resolvê-lo, como esta última, refugiando-se na natureza. Ele, lavrador do campo, encontra no relacionamento amoroso com os outros seres, numa visão animística e quase panteística do mundo, a resposta a suas dúvidas:

As suas mãos, grossas e escuras como fragas, quase não faziam gestos, os seus olhos desciam sobre si, sobre Isaura e os filhos, como se receasse perder-se de uma comunidade de raízes, dessa plenitude fértil onde tudo estava certo: a harmonia da vida e da morte (p. 15) ... No Inverno, às vezes, leio pela noite afora. É bela uma noite de Inverno, muito certa, muito nítida. Venho à janela ver as estrelas, os campos escuros sem um ruído. Bom: então acho extraordinário que eu esteja vivo. E sinto-me bem eu. Mas não me sinto eu sozinho. Outras partes de mim estão em outro lado e são os filhos que dormem, ou os trabalhadores com quem falei, ou a terra que ajudei a trabalhar. E é como se eu fosse só uma parte de qualquer coisa muito grande que vai para além das pessoas conhecidas e chega às pessoas conhecidas dessas e a outras e para o passado e para o futuro (p. 103).

C — No último grupo de atores incluímos duas personagens que exercem o papel de *ajudante*, embora involuntariamente: a menina Cristina e a mulher do narrador. Só com estas duas personagens é que se realiza uma

comunhão espiritual com o herói. Cristina, no que toca à fábula, desenvolve uma função puramente catalizadora. É o centro das atenções quando toca o piano e quando morre no desastre automobilístico. Mas, se a sua ação é fraca no plano do enunciado, no tempo da enunciação ela está constantemente presente na mente do narrador:

E conheci-te, Cristina,... eu te ouço ainda agora com a voz mais perfeita de tudo quanto me aconteceu, esse ano e outro ano, e todos os anos da vida (p. 26)... o que tens a dizer, as palavras não o sabem. Nem o lugar. Nem a hora Tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina Súbita aparição, foste surpresa em tudo para todos (P- 29).

Cristina, filha de pais já velhos, nascida fora de tempo, inesperada, é vista como criatura fora do tempo e do espaço, etema como a música que tão suavemente toca. Criança, ainda não contaminada pela coisificação da vida, ela é o símbolo do que existe de puro, de genuíno, de virgem na face da terra. A sua presença em espírito ajuda, portanto, o herói da estória na sua busca da verdade de origem, na sua ânsia de sentir a *aparicação* das coisas, de *ver-se* na profundidade de seu ser, de entender a morte como uma permanência da *pessoa* em lembrança. A comunhão entre Alberto e Cristina dá-se através da força inefável da arte: a música que Cristina toca só para Alberto no moinem to de seu trânsito.

A mulher do herói-narrador, ausente da fábula, aparece no tempo da enunciação, no começo e no fim do romance. Ela, sem nome, mulher-símbolo da companheira mítica do homem, vive na vida do herói *num limiar de presença*, sem proferir palavras, pois a convivência de longos anos com o homem amado lhe ensinou que o sentir-se a si própria e reciprocamente, a comunhão perfeita, se alcança através do ser e não do dizer.

Tentamos, até aqui, analisar **Aparição** servindo-nos principalmente do auxílio de dois grandes estudiosos da narrativa, V. Propp e A. J. Greimas. Mas, embora o código funcional e o modelo actancial, aplicados ao estudo da presente obra de V.F. tivessem sido de grande ajuda para a desmontagem do texto e a análise deste romance tão complexo, sentimos todavia que eles não nos forneceram *a chave* para a interpretação da obra. É isto porque o discurso do personagem narrador predomina sobre o **corpus** fabular. A estória narrada sofre quase constantemente das incursões do narrador, que, a toda a hora, intervém no relato para expor suas idéias e seus sentimentos.

V - A Dianoia

Chegamos a pensar que o texto é apenas um *pretexto* para as elucubrações metafísicas de V.F.. O plano da enunciação está muito mais presente e mais rico do que o plano do enunciado. Em **Aparição**, a *estrutura de superfície* que tentamos salientar a partir da *análise lexicomática* feita ao nível funcional e actancial, não nos leva a *construções sememáticas* rigorosas, capazes de conduzir-nos ao descobrimento da *estrutura profunda* do texto (10).

A razão disso prende-se à peculiaridade da obra, que não é uma narrativa de fundo mítico, onde a significação é quase sempre subjacente à estrutura de superfície, mas um texto intelectualmente elaborado, cujo Autor está comprometido com uma linha ideológica existencialista. Não desejando recorrer a um código extra-textual, procuraremos, pois, decifrar a mensagem poética de **Aparição** servindo-nos da **dianoia**, isto é, do pensamento inspirador, dos motivos recorrentes, que são evidenciados pelo discurso do narrador, no plano da enunciação.

A ligação **titulo-obra** nos fornece o ponto de partida para uma tentativa de interpretação: *Aparição*, de quem ou do que? quando? como? porque? Se conseguirmos fazer com que o mesmo texto literário responda a estas perguntas, isso significa, no nosso entender, ter captado a *substância do conteúdo* do romance.

O protagonista Alberto, como várias vezes relevamos, está preocupado com **a descoberta da essencialidade do ser humano, da verdade original das coisas:**

Havia enfim, desde a infância, essa velha pergunta sobre a descoberta de nós próprios e que eu também fizera um dia a meu pai: Quem sou eu? (p. 19)... alguma coisa ficara por explicar, o que era eu próprio, essa entidade viva que me habita, essa presença obscura e virulenta que me aparecera quando a vi a fitar-me do espelho (p. 20)... Há uma vida atrás da vida, uma irrealidade presente à realidade, mundo das formas de névoa, mundo incoercível e fugidio, mundo da surpresa e do aviso (p. 57)... Mas quem teve a dádiva da evidência de si, como condenar-se a si ao silêncio prisional? Ninguém pode pagar, nada pode pagar a gratuidade deste milagre de sermos (p. 61)... que maldição pesa sobre a assunção do nosso destino? sobre o nosso confronto conosco mesmos? sobre a evidência da nossa condição? Será que é sagrado e intocável o nosso signo animal? (p. 166).

Esta *vida*, mais real porque mais verdadeira, que está *atrás da vida* superficial em que o homem-animal vive, é oculta pela **coisificação**, pela petrificação e pela banalização:

Há no homem o dom perverso da banalização. Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir em palavras, se quisermos pelo menos que os outros sintam conosco. Mas as palavras são pedras (p. 32)... O mais forte em nós é esta voz mineral, de fósseis, de pedras, de esquecimento. Ela germina no homem e faz-lhe pedras de tudo. Assim, quando procuro em mim a face original da minha presença no mundo, o que descubro não é o alarme da evidência, o prodígio angustioso da minha condição: o que descubro quase sempre é a indiferença bruta de uma coisa entre coisas (p. 35).

É interessante, ainda a este respeito, transcrever a curiosa experiência de Bexiguinha sobre a petrificação da linguagem:

A gente quando fala não pensa nas palavras, mas depois tomamos a dizer as mesmas palavras muitas vezes, muitas vezes, e já não são nada, é como que uma fala de doido. A gente diz por exemplo: “Esta cidade é bonita” E depois repete: “Esta, esta, esta, esta” assim muitas vezes. E no fim já não é nada, é só som. Mesma que se repita a frase toda Primeiro a gente fica com uma idéia na cabeça Depois já não há nada (p. 87).

A verdade original acerca da condição do ser humano, oculta pela reificação da vida cotidiana, não se descobre através do raciocínio ou do conhecimento objetivo, mas ela *aparece* em raros momentos de estado de graça e se sente como *presença no sangue*:

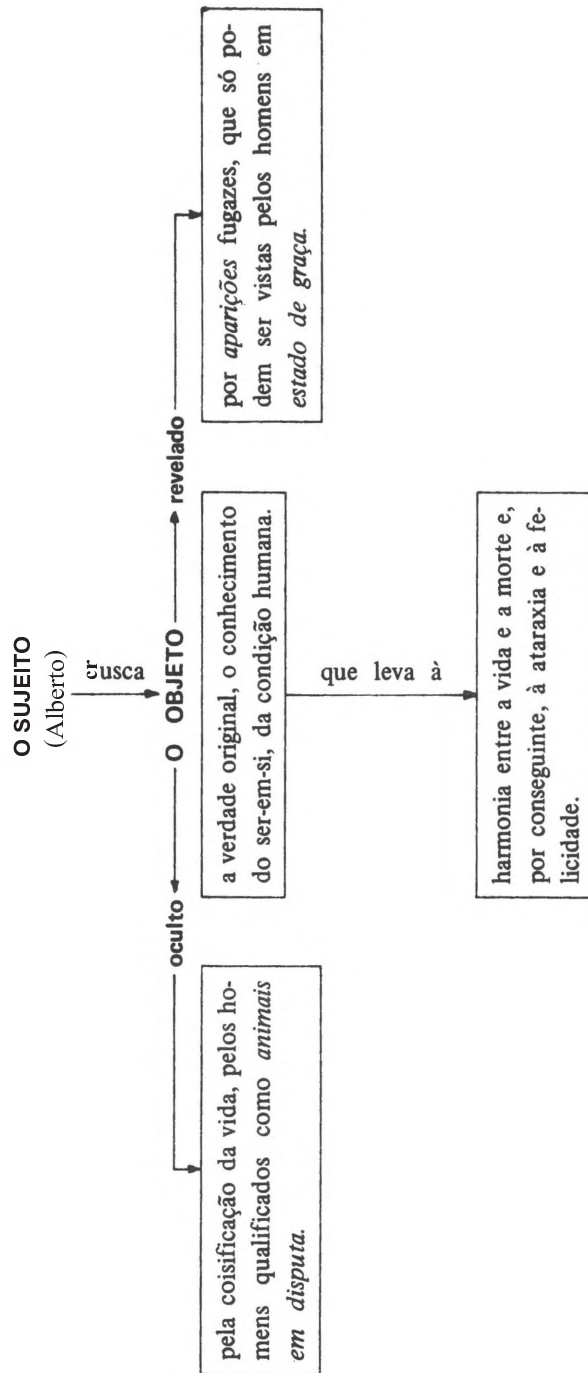
*Tinha o meu cérebro estável como uma pedra esquadrada, estava **esquecido** de tudo e no entanto sabia tudo. Para recuperar a minha evidência necessitava de um **estado de graça**. Como os místicos em certas horas, eu sentia-me em *secura*. Fechei os olhos raivosamente e quis ver... Se tu viesses, imagem da minha condição. Se **aparecesses**... Como me esqueces tão cedo, como te sei e te não vejo. (p. 32)... Tento reconhecer aí o que é vivo e relembra, o que dura e aparece nos instantes do alarme. Fecho os olhos, raivoso e busco e busco a verdade inicial, a que sabe a minha presença no mundo, o que eu sou, a música irredutível que às vezes me visita*

(p. 91)... *E, todavia, um estranho absurdo me ameaça: quero saber, ter, e uma aparição não se tem porque não seria aparecer, seria estar, seria petrificar-se* (p. 135)... *E, como tantas outras vezes, de novo me assalta a presença obcecante de mim próprio, esta terrível presença, esta coisa, isto que mora comigo, que é brutalmente vivo, independente, que desaparece, que volta, num jogo de reflexos em que me vejo, me perscruto, me sinto eu, e breve me foge e está apenas sendo o mundo em roda, estas paredes, estes livros... Um ato de presença não se define, não cabe nas palavras. SOU*(p. 136).

Esta *aparição* da verdade ontológica e a conscientização do ser-em-si levam o nosso herói a meditar sobre o relacionamento **vida-morte** e a encarar esta última não com o temor de uma inexorável ameaça, mas com a lucidez *assumida* de uma dimensão humana, que integra e incorpora a morte na realidade da vida:

Bom: então, neste grau zero, descobrir que estava vivo, que existia, que era eu. E agora tento salvar essa extraordinária descoberta: pô-la a funcionar com o Universo e a morte. Voilà (p. 70)... *Adequar a vida (que é um pleno de ser, um absoluto, uma positividade necessária com a morte (que é uma nulidade integral, uma pura ausência, um nada-nada)* (p. 78)... *Mas eu queria soluções para toda a idade da vida, eu queria uma certeza assumida, assimilada, para a ameaça da morte. Eu queria que a desgraça da nossa condição nos não trouxesse surpresas...* (p. 182)... *o sonho invencível - lúcido ou ignorado - para a condição do homem, de uma condição de deus...* (p. 183).

Estes trechos transcritos revelam **os quatro motivos recorrentes** ou temas que se entrecruzam e trespassam a narrativa de ponta a ponta. O centro ou o núcleo destes motivos é o *objeto* da narrativa, incessantemente inquirido pelo *sujeito*, como podemos mais nitidamente ver pelo seguinte **esquema conclusivo**:



- (1) - FERREIRA, Vergílio - *Aparição*. Lisboa, Editorial Verbo, 1971.
- (2) - FRYE, Northrop - *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard, 1969, p. 105.
- (3) - TODOROV, Tzvetan - *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectivas, 1969 p. 123-127.
- (4) - BREMOND, Claude - *A lógica dos possíveis narrativos*. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971; e *La logique du récit*. Paris, Seuil, 1973.
- (5) - PROPP, Vladimir — *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.
- (6) — CAMPOS, Haroldo de — *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- (7) - In: Bremond, Claude — *La logique du récit*. O.c., p. 59—80.
- (8) - GREIMAS, A.J. — *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966, p. 199.
- (9) - GREIMAS, A.J. — *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, p. 171—191.
- (10) — Cfr. Cañizal, Eduardo Peñuela — *As estruturas elementares da significação no mito*. In: *Rev. Vozes*, 1972, nP 2, p. 125—134.

This study attempts to apply a new literary approach to the contemporary narrative. It is divided into four sections: (1) a study of the relation between the *énonciation* and the *énoncé*, distinguishing the principal character either as *narrator* or as *actor*; (2) an analysis of the **fable** following the *functional* model of V. Propp; (3) a study of the characters classified according to the *actantial* model of A.J. Greimas; (4) a conclusion attempting to capture the universal significance of the novel discussed.

L'analyse du roman *Aparição*, de Vergílio Ferreira, est pour l'auteur de cet article l'occasion de tenter l'abordage du récit contemporain par des nouvelles techniques. L'essai présente en substance les parties que voici: 1. une étude de la relation qui existe entre l'énonciation et l'énoncé, ou le personnage principal joue le rôle tantôt de *narrateur*, tantôt d'*acteur*; 2. une étude de la **fable** d'après le modèle fonctionnel de V. Propp; 3. une étude des personnages d'après le *modèle actantiel* de A.J. Greimas; 4. une conclusion où, en reliant entre eux les éléments analysés dans chacune des parties précédentes, l'on tâche de saisir la signification globale du roman.