



NARRATIVA, EXISTENCIALISMO E METALINGUAGEM EM *APARIÇÃO*, DE VERGÍLIO FERREIRA



NARRATIVE, EXISTENCIALISM AND METALANGUAGE IN VERGÍLIO FERREIRA'S *APARIÇÃO*

Silvana Oliveira
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 23/08/2017 • APROVADO EM 02/02/2018

Resumo

Este artigo propõe uma abordagem das estratégias narrativas presentes no romance *Aparição*, de Vergílio Ferreira, de modo a acompanhar a enunciação do presente discursivo da escrita de um romance como solução do narrador para o embate com a linguagem. Ao narrar o tempo de construção de um romance desde a sua gênese, o narrador Alberto Soares assume o dilema do registro dos eventos no tempo e a luta com a resistência da linguagem na dicção do que é essencial.

Abstract

This article proposes an approach of the narrative strategies in the novel *Aparição*, by Vergílio Ferreira, in order to follow the enunciation of this discursive writing a novel as the narrator of the solution to the clash with the language. In recounting the construction time of a novel

since its genesis, the narrator Alberto Soares takes the events registration dilemma in time and struggle with language resistance in the diction of what is essential.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Narrativa. Existencialismo. Vergílio Ferreira.

KEYWORDS: Novel. Narrative. Existencialism. Vergílio Ferreira.

Texto integral

Introdução

A crise do romance na primeira metade do século XX tem a ver com a perspectiva já delineada pelo romantismo de que o romance é a expressão de um “estar no mundo” moderno e problemático. A ideia mesma do romance, de alguma forma, prevê uma dicção da crise humana. Crise no sentido em que o romance coloca em questão, já em suas primeiras manifestações, a possibilidade de dizer-se do indivíduo em confronto com o coletivo. Vemos isso em *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, já no século XVII, e veremos essa expressão nos primeiros romances românticos, entre os séculos XVIII e XIX.

Walter Benjamin, em seu famoso texto *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), destaca a ruptura entre a narrativa tradicional e o romance, na medida em que aquela representa a crença na possibilidade de se compartilhar experiências, enquanto o romance é o atestado maior da solidão humana no tempo e no espaço.

O romance como gênero já anuncia a crise da narrativa tradicional quando surge no século XVII. Nos séculos seguintes, essa modalidade narrativa alcança a expressão de uma interioridade psicológica complexa. Isso significa dizer que, enquanto em boa parte dos romances do século XIX temos relatos problemáticos que focalizam o conflito vivido pelas personagens de modo a enfatizar os aspectos externos da experiência; o romance do século XX prioriza uma perspectiva interna, ou seja, os conflitos são narrados sob uma perspectiva “de dentro”, seja por meio do narrador em primeira pessoa, seja por meio de recursos narrativos capazes de expor o interior psicológico e emocional das personagens que circulam pela ação.

A obra de Vergílio Ferreira é produzida ao longo de todo o século XX, tendo o autor nascido em 1916 e vivido por 80 anos, até 1996. Testemunha do século, homem da província - Alentejo, depois Coimbra, Évora - finalmente exilado em Lisboa, cidade considerada por ele mesmo “um sítio onde se está, não um lugar onde se vive”, Vergílio Ferreira é, comumente, associado ao momento neorrealista nas letras portuguesas.

Embora cronologicamente encontremos Vergílio Ferreira entre os autores engajados no Neorrealismo português, sua obra centra-se mais na preocupação

com o indivíduo e sua presença no mundo e na história. Nesse sentido é difícil associarmos Vergílio Ferreira a uma tendência claramente socialista ou de engajamento social. Embora cronologicamente se situe no momento em que o Neorrealismo define a função da literatura em termos de denúncia e engajamento social, Vergílio Ferreira não pode ser considerado apenas como um autor neorrealista. Sua obra alcança expressão mais ampla, na medida em que busca a representação do ser no mundo, com os conflitos e angústias que caracterizam a consciência humana no século XX.

Um dos momentos reflexivos mais significativos para o pensamento ocidental da primeira metade do século XX é o existencialismo; a responsabilidade pela ação humana é atribuída ao próprio homem, deslocando as premissas do determinismo que colocava o meio e a herança hereditária como princípios determinantes da ação humana.

Vergílio Ferreira mostra-se um profundo conhecedor do existencialismo, tendo inclusive traduzido obras importantes de autores desta corrente para a língua portuguesa. Desde o seu primeiro livro, *O Caminho fica longe*, de 1943, alguns críticos, como Massaud Moisés (1997, p. 492), apontam sua filiação ao existencialismo, tanto na temática de exploração da consciência e conflitos interiores inerentes à condição humana, como na fatura altamente questionadora de sua linguagem.

Carlos Francisco Moraes apresenta a trajetória de Vergílio Ferreira de modo a apontar um caráter uno em sua produção:

As histórias contadas, a construção de personagens, o foco narrativo, as formas e modos inventados para contar podem variar e variam, sendo óbvio que *Aparição* (1959) e *Apelo da noite* (1963) são romances diferentes; também o são, entre si e entre os outros, *Estrela polar* (1962) e *Rápida, a sombra* (1974), *Manhã submersa* (1953) e *Para sempre* (1983). No entanto, ao longo da leitura dessas e outras obras, constata-se a presença manifesta de um interesse de Vergílio Ferreira por escrever sobre um tema singular, ainda que vasto e complexo: o homem, visto como um ser que procura construir sua existência num tempo flagrantemente limitado pela morte. Ao menos desde *Mudança*, chegando a *Cartas a Sandra*, de 1996, o ano em que morreu, numa obra romanesca que inclui quase vinte títulos, a esse o grande eixo da escritura ficcional de Vergílio Ferreira (MORAIS, 2016).

A linguagem para a Aparição

O romance *Aparição*, de 1959, apresenta, em alta voltagem literária, os vários aspectos presentes como base do pensamento existencialista, ou seja, os grandes questionamentos do ser no mundo, as noções de liberdade e responsabilidade, a preocupação com a morte e com a existência significativa estão presentes em *Aparição* no discurso em primeira pessoa do narrador Alberto

Soares. Daí a filiação recorrente, proposta pela crítica, do livro à tendência existencialista.

Alberto Soares é o narrador protagonista do romance. Seu relato é memorialista; já no início, em um prefácio poético, o leitor é apresentado às principais indagações de Alberto sobre a vida e também sobre a escrita. Esse prefácio se configura como uma “entrada” para as reflexões existencialistas de Alberto, que, no momento da escrita do romance, já é um homem maduro que decide voltar ao passado e compor o relato do ano que passou em Évora, interior de Portugal, como professor de língua portuguesa e redação no Liceu da cidade. Os estudos do Liceu correspondem ao nosso ensino médio no Brasil, e Alberto, naquela ocasião, é professor iniciante, recém-concursado que se muda para Évora a fim de assumir o cargo de professor em tempo integral.

A estratégia memorialista está presente ao longo de todo o romance em um belíssimo jogo de “enunciação” e “enunciado”. Vejamos como isso se mostra no prefácio do narrador:

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma lua quente de Verão entra pela varanda, ilumina uma jarra de flores sobre a mesa. **Olho** essa jarra, essas flores, e escuto o indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. No chão da velha casa a água da lua **fascina-me**. **Tento**, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das ideias solidificadas, a espessura dos hábitos, que **me constrange** e **tranquiliza** (FERREIRA, 1983, p. 9) (grifo nosso).

Observemos os verbos no presente. Esse é o sinal mais claro do discurso do narrador no presente da enunciação. Isto é, o narrador escreve no presente, nesse momento é o próprio processo de “contação” e elaboração do romance que é colocado diante do leitor. Alberto está em uma casa grande e velha, o “casarão” herdado de sua família, e relembra e escreve.

Ao sabermos que Alberto “lembra”, sabemos também que a ação a ser apresentada a partir do primeiro capítulo do livro é o produto deste exercício de “lembrar”. Chamemos a isso relato memorialista. O narrador se coloca num presente discursivo, de onde retoma e reconstrói o passado pelos recursos da memória.

A memória, como sabemos, não obedece a regras de linearidade, nem sempre é possível lembrar o passado na ordem cronológica da passagem dos dias e dos anos. As lembranças erguem-se em nossa memória de modo desordenado, com as marcas do sentimento que cada episódio da vida imprimiu à própria memória. Assim são as lembranças de Alberto.

Embora o narrador selecione um ano específico de sua vida para compor o eixo temporal a ser obedecido no relato, esse eixo roda e traz outras lembranças de outros tempos, criando uma dinâmica narrativa em espiral, capaz de levar narrador e leitor para diferentes eventos do passado, sem que isso

necessariamente comprometa o relato cronológico daquele ano em destaque no plano do enunciado.

Isso pode ser demonstrado pela tomada de um momento narrativo específico; logo após sua chegada a Évora e instalação na pensão em que viverá por alguns meses, antes de alugar uma casa, Alberto lembra a morte do pai, dias antes de sua partida: “Eis que se me levanta de novo a imagem de meu pai, caído de bruços sobre a mesa, ao jantar, dias antes de eu partir” (FERREIRA, 1983, p. 16). A lembrança da morte foi algo que assaltou Alberto naquele momento na pensão do Sr. Machado, ao chegar a Évora, numa dinâmica involuntária, própria da memória afetiva.

No processo de escritura do romance temos, então, que Alberto coloca em curso a narrativa de um ano de sua vida – de setembro a setembro, o ano letivo europeu – e nesse ano intercala as lembranças que foram também a motivação de reflexões possíveis ao longo daquele período de tempo. Simultaneamente a essa narrativa, permeada das lembranças de anos anteriores, Alberto, narrador-autor do livro que se compõe diante do leitor, reflete sobre os eventos de sua vida, organizando o relato de modo a percebermos quando fala o Alberto do passado, transfigurado sempre pelo Alberto do presente, este que escreve, pois, obviamente, a história é fruto da memória de um homem que já viveu tudo que narra.

O uso dos verbos prioritariamente no presente nos dá a ilusão de um relato sendo realizado enquanto lemos, estabelecendo um tempo de leitura que nos torna participantes ativos do processo de recomposição do passado empreendido por Alberto, mais especificamente, a recomposição do ano passado em Évora como professor de Liceu.

Em contrapartida, há passagens significativas, compostas no pretérito, que correspondem ao relato do passado retomado pela memória. Nessas passagens o correr do tempo e eventos se apresenta de modo mais convencional, uma vez que temos a personagem Alberto vivendo a trama dos dias ao longo de um ano.

A enunciação, entretanto, interpõe-se ao longo de todo o enunciado, numa rede de presente discursivo e passado retomado. Essa dinâmica vai sendo compreendida à medida que o leitor percebe os “dois” Albertos que coexistem no romance: o Alberto que escreve e o Alberto que se ergue da memória do narrador, aquele que ele era, mais jovem, em busca de si mesmo, enquanto iniciava sua vida de homem e professor em Évora.

Nas palavras de João Palama Ferreira (1972, p. 32), o discurso de Vergílio Ferreira condensa passado, presente e futuro, mantendo o leitor num *presente central*, evocativo de todos os tempos ao longo do relato:

(...) Aproximando-nos, todavia, de uma análise de tipo estilística (...), convirá destacar, naquelas extensas narrativas, a força dominante do verbo. Por intermédio do predicado, sem atomizar, por princípio, a ordem lógica da sintaxe, Vergílio Ferreira consegue estrangular a apetência do leitor-agente para a ordenação tradicional dos eventos no tempo (passado, presente,

futuro) e, situando-se num *presente central* ou emotivo, obriga-o a irradiar para o passado sem nunca perder a sua condição de presente. Esta trucagem, dirão os comentadores que pretendem uma literatura aferida pelo grau zero da escrita é, em Vergílio Ferreira, mais do que um virtuosismo hábil para a confluência de todos os tempos num único tempo, o tonos da verdadeira narrativa objetiva. A distância entre os diversos passados limita-se a um mínimo, e as recordações, jogadas no campo raso do presente, adquirem proporções de super-símbolos, mas, simultaneamente, não deixam de cumprir a sua missão no espaço literário, destacando o *tempo da narrativa* do *tempo da recordação* (...).

Nas palavras do estudioso Palama Ferreira, as expressões *tempo da narrativa* e *tempo da recordação* correspondem, respectivamente, ao que estamos chamando neste artigo de *enunciação* e *enunciado*.

Ao chegar em Évora, Alberto Soares trava conhecimento com o Doutor Moura, cuja família, composta pela esposa, três filhas, um genro e três netas, passa a fazer parte do restrito círculo de convivência social de Alberto. Nesse período de chegada e instalação na cidade, Alberto conhece também o Chico, uma espécie de agitador cultural local. Chico planeja uma série de conferências e convida Alberto para proferir uma delas, como colaborador.

Ao ser convidado para a conferência, Alberto planeja tomar como tema as preocupações existenciais que motivam a sua reflexão desde a infância, passando pela escolha do Curso de Letras e pela poesia. No entanto, organizar os pontos a serem tocados na conferência se revela mais difícil do que parecia no início. Alberto se debate com a dificuldade de “comunicar”, de dar sentido ao que traz em si como reflexão, percepção e conhecimento:

(...) Mas, quando me deitei e apaguei a luz, o convite de Chico para fazer a conferência incendiou-me de alvoroço. Tinha ali a oportunidade de pôr ordem no que me excitava. Um dia poderia desenvolver as minhas ideias num estudo mais longo; agora precisava de as fixar nos pontos capitais (FERREIRA, 1983, p. 38).

Acompanhando a leitura do romance, veremos que Alberto não chega a proferir a planejada palestra, deixando Évora antes disso. No entanto, o desejo por organizar as ideias e as fixar de forma escrita se apresenta como o embrião do que virá a ser o romance. Afinal, o convite para a conferência e o desejo de realizá-la são o ponto de partida do narrador: “(...) E foi isso que desencadeou toda a história que narro” (Ibid, p. 36).

A dificuldade manifesta pelo narrador em organizar a conferência nos termos que realmente lhe interessam tocar é a mesma encontrada na escrita do romance, no presente da enunciação, como vemos na passagem a seguir, em que

Alberto discorre sobre os limites da palavra diante daquilo que ele gostaria de comunicar:

E, todavia, como é difícil explicar-me! Há no homem o dom perverso da banalização. Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir com palavras, se queremos pelo menos que os outros sintam conosco. Mas as palavras são pedras. Toda a manhã lutei não apenas com elas pra me exprimir, mas ainda comigo mesmo para apanhar a minha *evidência*. (...) Para recuperar minha evidência precisava 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! (Ibid, p. 39).

Convidado para a conferência, Alberto Soares vê-se frente a frente com a dificuldade em sistematizar as reflexões que são a sua vida interior. A *aparição* ou a *evidência* de si mesmo é o ponto chave a que Alberto deseja chegar para, enfim, comunicar, por meio da conferência, ou por meio do contato que tem com as pessoas com quem convive em Évora. No entanto, a comunicação dessa *aparição* revela-se mais difícil do que qualquer outra coisa, embora seja o *pequeno problema fundamental* em toda a reflexão do narrador:

Portanto, eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverossimilhança da morte. E nunca mais até hoje eu soube inventar outro. De que poderia falar na *conferência*? Nada mais há na vida do que beber até o fim o vinho da iluminação e renascer outra vez. Riqueza ou miséria, glória, vexame, e a política e até a arte para tantos artistas, conhecimento do homem no corpo e no espírito – quantos modos de esquecer ou de não saber ainda o pequeno problema fundamental (FERREIRA, 1983, p. 43).

A mesma dificuldade de expressão é experimentada pelo narrador Alberto quando, mais tarde, decide empreender a escrita do livro. Alberto nos informa que o desejo de organizar e proferir a conferência foi a motivação que desencadeou toda a história narrada, e a reflexão acerca da dificuldade de expressão é algo que aparece também em relação à composição do romance.

Alberto afirma ser necessário um *estado de graça* para a comunicação da aparição ou, como ele mesmo diz, de sua própria *evidência*. Ora, o estado de graça é possível por meio da expressão artística, daí a importância de se compor uma obra literária, um romance, em que a linguagem transcende o limite da comunicação utilitária.

Quando chega a Évora para lecionar, Alberto é já um poeta com dois livros publicados. Em uma determinada passagem, Ana, uma das filhas do Doutor

Gouveia, revela já ter lido as obras de Alberto. Ana lembra um dos poemas de Alberto que transcrevemos a seguir:

“Do sangue nascem os deuses
Que as religiões assassinam
Ao sangue os deuses regressam
E só aí são eternos.” (FERREIRA, 1983, p. 34).

Como poeta, Alberto conhece a potência da expressão artística e nela realiza a sua dicção existencialista, tão difícil de ser posta no discurso corrente de uma conferência. Essa mesma potência de expressão artística é colocada em funcionamento pelo narrador ao empreender a escrita de “toda a história que narro” (Idem, p. 38), o romance propriamente dito, cujo narrador-autor é Alberto Soares. Tal dinâmica narrativa encena o processo metalingüístico que motiva narrador-autor e autor empírico do romance *Aparição*.

O poema transcrito revela uma das premissas do pensamento de Alberto e do existencialismo, ao qual sua visão de mundo se filia. Deus nasce com o desejo humano (o sangue) e morre na ação humana (as religiões), e esses mesmos deuses retornam ao sangue (ao humano). Ou seja, os homens criam os deuses e matam os deuses para novamente criá-los pela necessidade de exteriorizar a motivação de si mesmos.

Na poesia, o pensamento de Alberto expressa sua visão de mundo sem que seja necessário inserir-se no jogo da linguagem comunicativa, linguagem que exige e prevê resposta. Ao empreender a escrita do romance, no entanto, Alberto coloca-se, como faria em uma conferência pública, diante dos interlocutores, e também traz para dentro da dinâmica do romance a relação dialógica, conflitante, que mantém com todas as outras personagens do texto.

Sua aparição, ou seja, o sentido de si mesmo, é problematizado diante do outro; no romance e na interação realizada com o grupo de pessoas com quem convive no ano passado em Évora, Alberto é desafiado não só pelo limite de suas próprias palavras, mas também pelo limite da palavra do outro. Esse outro que pode ser o Doutor Moura, Sofia, Ana, Cristina ou os alunos do Liceu. Já no processo de escrita do romance, o outro se configura como o leitor, participante ativo, ao qual o narrador dirige suas perguntas e suas angústias em um presente discursivo que pede a resposta da leitura.

O desejo de narrar, de comunicar o seu mundo interior justifica o esforço de Alberto, seu existencialismo tem algo de missionário, uma vez que lhe parece necessário, todo o tempo, fazer com que suas reflexões mais problemáticas encontrem forma na linguagem e, portanto, possam ser compartilhadas, dialogadas com o outro. O romance que Alberto empreende, mais tarde, obedece a essa mesma necessidade, o desejo de narrar é também, como a música, algo que Alberto sente como uma força anterior a ele próprio, algo que o liga a todos os homens, antes dele. Nesse sentido, tomamos Roland Barthes, para quem a narrativa tem

matriz universal, ou seja, narrar e ser narrado é uma necessidade inerente ao ser humano:

As narrativas do mundo são inumeráveis. Elas constituem uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda a matéria servisse ao homem para lhe contar as suas narrativas; a narrativa pode ser suportada pela linguagem articulada, oral e escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto e pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado, no vitral, no cinema, nos filmes cômicos, nos fatos diversos, na conversação. Sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, a narrativa começa com a história da humanidade; não há, nunca houve em nenhum local um povo sem narrativa: todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, e muitas vezes estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, mesmo opostas: a narrativa ri-se da boa e da má literatura; internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 1976, p. 22).

A dimensão problemática do discurso de Alberto está no fato de que ele não é um narrador tradicional, no sentido benjaminiano. Sua narrativa se compõe na estrutura de um romance; e o romance, por si só, é a expressão de um ser que não pode mais narrar sua experiência inocentemente.

Alberto Soares sonha com a eficiência de uma narrativa primordial, que poderia realizar-se na conferência e também na relação com os outros. No entanto, sua condição de isolamento existencial é inapelável, suas relações frustram-se e ele não alcança a desejada comunicação nem com Sofia, que se torna sua amante; nem com Ana, mesmo esta sendo reflexiva e angustiada como ele próprio. No plano da escrita do romance, a comunicação da partilha de experiência não é mais possível, a solidão do narrador na montanha, isolado na sua compreensão de si, só pode ser vencida por efeito de arte, a redenção da palavra comunicativa é a arte, pois aí não é mais apenas palavra, “é o espírito que por elas passa” (FERREIRA, 1983, p. 111-112).

Em uma conversa com Carolino (Bexiguinha), um de seus alunos, que também manterá um relacionamento amoroso com Sofia, Alberto percebe a compreensão dos limites da palavra:

(...) Na sua voz cantante, quase de falsete, Bexiguinha contava-me das suas experiências. Voltava a relatar-me a sua curiosa destruição da linguagem:

- A gente quando fala não pensa nas palavras – dizia -, mas depois tornamos a dizer as mesmas palavras muitas vezes, muitas vezes, e já não são nada, é como que uma fala de doido.

- Sim.

- A gente diz, por exemplo: “Esta cidade é bonita”. E depois repete: “Esta, esta, esta, esta” assim muitas vezes. E no fim já não há nada, é só som. Mesmo que se repita a frase toda. Primeiro a gente fica com uma ideia na cabeça. Depois já não há nada.

Eu olhava-o: Sim. As palavras são pedras, Carolino; o que nelas vive é o espírito que por elas passa (Idem, p. 72).

Pode-se dizer que Carolino, o Bexiguinha, é o melhor aluno de Alberto, pois ele compreende que há um mistério naquilo que vive, seu espanto diante do que é vivo assemelha-se ao de Alberto. Assim também é em relação à linguagem, Carolino “pensa” a linguagem e consegue desautomatizá-la por efeito de repetição. Essa crueza do diálogo acima entre o professor e o aluno revela que, por um caminho diferente do de Alberto – homem culto e lido -, Carolino experimenta a mesma “verdade” em relação à vida e à linguagem de um modo mais direto, mais selvagem, talvez.

Carolino percebe, por exemplo, a estranheza de uma galinha estar viva. Isso é algo sobre o que dificilmente se pensa quando se está no correr da vida, em plena adolescência. Alberto chega a essa percepção por um exercício que prevê alguma reflexão filosófica orientada, algumas leituras, as conversas com o pai, o Curso de Humanidades. Já Carolino parece fazer um caminho desorientado, com exceção da figura do professor Alberto, parecendo mais seguir uma intuição pessoal e terrível:

- (...) às vezes lá em casa, ponho-me a pensar: o que é que sentirá uma galinha?

- Uma galinha? – perguntou o engenheiro.

- Sim. Uma galinha. Penso assim: Se eu fosse galinha? E o que o senhor doutor contou, *isso do espelho*, também já tenho pensado. A gente às vezes brincava a fazer caretas ao espelho. Às vezes fazia uma coisa que não devia fazer. E depois chegava ao espelho, fazia caretas e era mesmo como se me estivesse a ralhar a mim próprio. Depois ficava melhor. Mas falar alto para mim nunca falei.

(...)

- Eu não sei porque é que te ris. A gente pensa: Se eu fosse um cão? Se eu fosse uma galinha? Uma galinha tem um olho para cada lado, por exemplo, e tem aquela coisa dura que é o bico. E depois a galinha dorme empoleirada num pau e não cai.

(...)

- Mas a vaca também é um bicho esquisito.

Eu estava atônito. Porque sentia em Carolino, através do que havia nele de estranho, uma inquietante separação de si, não sei se para um encontro lúcido consigo, se para uma união de loucura. Precisava de conversar com o pobre Bexiguinha. Ele não era decerto um louco (FERREIRA, 1983, p. 65).

Carolino entende “isso do espelho” de que falava Alberto. “Isso do espelho” nada mais é do que a *aparição* de si para si; a percepção de si e de tudo o que se revela ao ser, o espanto de saber-se vivo (?): “*Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra*” (Idem, p. 9). Carolino compreende a *aparição* e nele as palavras não coalham porque não querem sair belas; Alberto incomoda-se com a fala trôpega, ridícula de Carolino, mas também sabe que essa linguagem direta, sem metáforas, sem preocupação com a beleza, sem nenhuma aspiração artística é o que mais o perturba no que diz Carolino. É como se Carolino não tivesse medo do que vê e se jogasse nesse abismo sem procurar nenhuma salvação, nenhuma redenção; daí a tragédia dessa personagem estar anunciada desde a sua percepção da *aparição*.

A arte: transcendência possível

Alberto, no espanto de sua própria *aparição*, busca no outro, pela comunicação, uma salvação possível. No entanto, se as “palavras coalham”, ou seja, não dizem o que se quer dizer, é preciso um outro caminho de expressão, a busca por uma “forma” capaz de expressar a *aparição*.

Acompanhamos o esforço de Alberto em organizar os pontos capitais do que seria uma conferência; acompanhamos também a frustração do narrador ao descobrir-se incapaz de proferir a conferência sobre o tema que o interessa: a *aparição*. Temos então, o romance. O romance é uma obra artística, não é uma conferência ou um ensaio filosófico; aquilo que não pode ser dito na linguagem comunicativa pode ser dito na linguagem artística, por uma lógica de sentido que ultrapassa o efeito meramente comunicativo das palavras.

Alberto salva-se do abismo de sua própria *aparição* pela arte. Ao contrário de Carolino que, sem redenção possível – arte, Deus, amor... – entrega-se ao abismo de sua *aparição* terrível.

O romance *Aparição* vem emoldurado por um *prólogo*, cuja linguagem é carregada de efeito poético, e por um *epílogo*, muito parecido com o *prólogo*. A forma romance é potencializada artisticamente pelo uso intensivo de uma linguagem poética, perceptível de modo mais presente no *prólogo* e no *epílogo*, mas também ao longo de todo o romance, com maior ênfase na enunciação, ou seja, nos momentos em que Alberto, o narrador, situa-se no tempo presente na escrita do livro, a carga poética de sua linguagem é reforçada.

Pela comparação entre o *Prólogo* e o *Epílogo* percebemos que se trata de dois textos cuja estrutura assemelha-se muito, revelando a circularidade do

processo de enunciação, que se dá ao longo de um ano: a escrita do livro de Alberto começa no início de um verão e termina ao fim do verão do ano seguinte. O período de um ano corresponde também ao tempo do enunciado, isto é, à história que é contada: o ano passado em Évora, do início de setembro – ano letivo no Liceu – a setembro do ano seguinte, quando Alberto muda-se para Faro, mais ao sul de Portugal, logo após ser classificado em um concurso para professor de Liceu.

No plano interno da narrativa, a comunicação artística, sem o risco das “palavras que coalham”, se dará entre Alberto e Cristina, à revelia de ambos, uma vez que o elemento a comunicar entre eles, de fato, é a música. Cristina é a filha mais jovem da família Moura, apenas uma criança de sete anos que, ainda no ano passado em Évora, morrerá em um acidente de automóvel.

Alberto destaca com muita ênfase a música de Cristina e sua percepção revela que a música é a dicção da aparição; a arte entra nesse momento como o elemento expressivo por excelência disso que Alberto busca expressar:

A miúda fitou-me com os seus olhos azuis, sorriu imperceptivelmente e sentou-se ao piano. Ajeitou a saia à roda do banco e, de mãos imóveis no teclado, apesar do nosso silêncio, esperou pela nossa atenção ou pela sua. E então eu vi, eu vi abrir-se à nossa face o dom da revelação. Que eram, pois, todas as nossas conversas, a nossa alegria de taças e cigarros, diante daquela evidência? Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos indefesas de uma criança. Mas tão forte era o peso disso tudo, tão necessário que nada disso se perdesse, que as mãos de Cristina se estorciam na distância das teclas, as pernas na distância dos pedais e toda a sua face gentil, até agora impessoal e só de infância, se gravava de arrepio à passagem do mistério (FERRERIA, 1983, p. 35-36).

A música de Cristina realiza o milagre da expressão artística e diz o que de outra forma não pode ser dito. A aparição, o sentido último de si e das coisas que cercam o ser, ganha sentido na música e, de maneira mais ampla, na arte, cabendo aqui também a afirmação de que o narrador Alberto Soares diz a sua aparição por meio da escrita de um romance.

Referências

- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. São Paulo: Editora Vozes, 1976.
- BENJAMIN, Walter. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp: 197-221.
- CERVANTES, Miguel. O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha. 4 vol. São Paulo: Abril Coleções, 2010.
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. São Paulo: São Paulo: DIFEL, 1983.

- _____. *O Caminho fica longe*. Lisboa: Quetzal Editores, 1943/2016.
- FERREIRA, João Palama. *Vergílio Ferreira – Análise, crítica e seleção de textos*. Lisboa: Arcádia, 1972.
- MORAIS, Carlos Francisco. *Vergílio Ferreira, uma biografia literária*. Disponível em <http://www.editoraantiqua.com.br/imprensa/arteseletras.htm>, Acesso em 28 de janeiro de 2016, às 17h50min.
- MOISES, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1997.

Para citar este artigo

OLIVEIRA, Silvana. Narrativa, existencialismo e metalinguagem em *Aparição*, de Vergílio Ferreira. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 6, n. 3, p. 206-218, set.-dez. 2017.

O autor

Silvana Oliveira é Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016); Doutora em Teoria Literária pela Unicamp (2003) e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (1996). Atualmente é professora associada do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.