



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE LETRAS

**VERGÍLIO FERREIRA E MAURICE BLANCHOT:**  
silêncio mais de cem vezes ou uma conversa impossível

Eduardo de Oliveira Lima Tostes

**Orientadora:**  
Júlia Vasconcelos Studart

RIO DE JANEIRO, RJ – BRASIL  
AGOSTO DE 2017

## RESUMO

Este trabalho propõe uma conversa entre Vergílio Ferreira e Maurice Blanchot. O primeiro, romancista português, autor de *Para sempre*, um dos objetos desta pesquisa. O segundo, filósofo francês, cujo pensamento crítico pode sugerir uma nova leitura do romance em pauta. O trabalho arma um encontro entre eles para imaginar Blanchot como leitor de Vergílio e vice-versa. A análise conjunta de algo das suas obras engendra uma possibilidade de um pensamento para o impensável, visto que o não-saber e uma ideia de desconhecido interessava a ambos. Agora um ao lado do outro, Blanchot e Vergílio questionam os limites da linguagem. Até quando pode o homem falar? O personagem Paulo, narrador de *Para sempre*, vem como guia para o percurso de toda a investigação teórica do trabalho. Com ele, pode-se pensar a vontade do homem de habitar um reino seguro, onde a língua cria uma ilusão de estabilidade. Depois, quando esta segurança pode se desfazer diante de um pensamento que tende ao infinito da linguagem e suas impossibilidades. Por fim, quando o homem se vê diante da paixão, perceber o quanto e se a sua linguagem se direciona para um *Outro* numa conversa impossível até a radicalidade do silêncio.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Para sempre*, Vergílio Ferreira, Maurice Blanchot, silêncio

---

## ABSTRACT

This essay proposes a dialogue between Vergílio Ferreira and Maurice Blanchot. The first one, portuguese novelist, author of *Para sempre [Forever]*, one of the objects of this reasearch. The second, french philosopher whose critical thought may suggest a new reading of the novel. The essay sets an encounter between them with the objective to imagine Blanchot as reader of Vergílio and vice-versa. The analysis of some of their work together sets the way to thinking the unthinkable, as it is noticed that both writers care for the unknown and the not-knowable. Now side by side, Blanchot and Vergílio question, the limits of language. Until when can men speak? The character Paulo, narrator of *Para sempre*, comes as guide to the ongoing thread of thoughts of this essay. With him, it's possible to think the will of men to inhabit a safe realm, where language creates an illusion of stability. Then, when this security may be undone by the contact with a thought that goes towards the infinity of language and its impossibilities. Lastly, when a man sees himself facing passion, he realizes how much and if his language goes towards an Other in an impossible dialogue that reaches the radicality of silence.

**KEYWORDS:** *Para sempre*, Vergílio Ferreira, Maurice Blanchot, silence

## ÍNDICE

<u>Introdução – O encontro</u>	<u>p. 5</u>
<u>Capítulo 1 – Uma vida organizada</u>	<u>p. 8</u>
<u>Capítulo 2 – O limite da linguagem</u>	<u>p. 18</u>
<u>Capítulo 3 – Uma paixão pelo absurdo</u>	<u>p. 27</u>
<u>Conclusão – Ideia de uma conversa impossível</u>	<u>p. 38</u>
<u>Bibliografia</u>	<u>p. 40</u>

*“Talvez a linguagem exija muito menos pronunciamentos precipitados do que, muito mais, o devido silêncio.”*

Martin Heidegger,  
em carta endereçada a Jean Beaufret

Este trabalho propõe uma leitura do livro *Para sempre*, publicado em 1982 pelo português Vergílio Ferreira (1916-1996)<sup>1</sup>, através do pensamento do filósofo francês Maurice Blanchot (1907-2003)<sup>2</sup> e busca identificar em que pontos a escrita de um toca a escrita do outro, para armar uma espécie de conversa impossível. Imaginar, então, Blanchot leitor de Vergílio, e vice-versa.

---

<sup>1</sup> Pensar a vida de um escritor nascido no ano de 1916 em Portugal requer necessariamente contextualizá-la junto ao período da ditadura salazarista, que durou quase quarenta anos (de 1932 a 1968). O início da vida adulta de Vergílio Ferreira até quase sua velhice são marcados por esta fase. É por isso que na década de 40 em Portugal, momento em que Vergílio Ferreira começa a publicar seus livros (até então apenas dava aulas na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), o movimento neo-realista era o que mais envolvia os escritores, por suscitar um debate com a realidade social vigente. O neo-realismo se afastava de uma escrita psicológica ou intimista que vinha sendo influenciada por figuras como Proust e Freud, assim como também se distanciava de uma poesia mística como a da revista *Orpheu*. Escritos ao encontro deste neo-realismo foram alguns romances como *O caminho fica longe* (1943) e *Vagão "J"* (1946). Mas o real vínculo de Vergílio Ferreira sempre esteve na filosofia. E dentro deste âmbito o pensamento com o qual mais concordava era o existencialismo. Não necessariamente se atentou apenas à escrita romanesca produzida por pensadores existencialistas, como Camus e Sartre, mas, sem excluí-los, formou uma linha existencialista possível dentro da literatura. A começar por André Malraux, autor de *Vozes do silêncio*, aquele que Vergílio Ferreira mais admira. Na cena literária portuguesa gosta de Eça, Pessoa e Cesário Verde pelo estilo, mas pelo pensamento parece se aproximar mais de Raul Brandão ou António Ramos Rosa. São todos escritores que de alguma forma burilam um pensar metafísico através da literatura. É possível, assim, dentro desta linha de escritores existencialistas ainda incluir Antero de Quental, Almeida Faria e Herberto Helder. (No último, Vergílio Ferreira reconhecia a força de um escritor que saía do mercado das publicações literárias portuguesas, aquele com o qual Vergílio não produziu um corte radical. Escritos entre 1981 e 1994, nove volumes de seus diários, que não são mais qualquer segredo, são publicados com o título *Conta-Corrente*. Escreve sem parar como quem parece sobreviver por esta escrita, ou, como aponta Blanchot a respeito da escrita do diário, como quem quer “salvar sua vida pela escrita” (2013a: 274). Mas não apenas no ato de fazer a linguagem surgir no papel, mas de sua necessária publicação posterior. Enquanto Herberto Helder recusa o Prêmio Pessoa, Vergílio Ferreira não faz tal esforço quando aceita o Prêmio Camões. Esforço também presente em Maria Gabriela Llansol, com quem mantinha carinhosa amizade e cujos escritos dialogam muito com os de Vergílio. Ela, inclusive, questiona-o a respeito de sua participação na manutenção deste mercado dos livros.) Os estudos a respeito da obra de Vergílio Ferreira costumam, portanto, indicar dois momentos apartados em sua escrita. O primeiro em que se identificava com as questões sociais do movimento neo-realista. E em seguida, o momento em que seu trabalho se volta para o absurdo, para o nada, para a ausência que não pode ser nomeada por palavra, quando a maioria de sua obra ficcional foi feita. O romance que é indicado como aquele em que ocorre uma mudança radical no procedimento de Vergílio é exatamente este chamado *Mudança* (1949). Alguns que o prosseguem são *Manhã submersa* (1954), *Cântico final* (1960), *Alegria breve* (1965), *Nítido Nulo* (1971), *Até ao fim* (1987) e *Em nome da terra* (1990). Além da escrita ficcional, há também a escrita propriamente filosófica, ou ensaística. Publica livros como *Da fenomenologia a Sartre* (1963), *Espaço do invisível* (1965) e *Invocação ao meu corpo* (1969). Seu trabalho se estende em formas de escrita que parecem se contaminar, onde o romance toca a filosofia e esta retorna a carícia. Por isso, também, é interessante propor este diálogo com Blanchot. (Os dados presentes nesta nota foram retirados da tese de doutorado de José Rodrigues de Paiva intitulada *Vergílio Ferreira: Para Sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional* defendida em 2006 na Universidade Federal de Pernambuco, e também do livro de José Antunes de Souza chamado *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*, publicado em 2001.)

<sup>2</sup> Em seu livro *A experiência do fora*, Tatiana Salem Levy começa a contar de Blanchot desta maneira: “Maurice Blanchot foi uma figura enigmática. Como se quisesse colocar em prática a teoria do desvanecimento do autor, quase não aparecia, nem para palestras, nem para entrevistas. Pouco se sabe sobre ele. Pode-se resumir em poucas palavras seus escassos dados biográficos disponíveis.” (2011: 17). Em seguida, Levy narra brevemente seu percurso acadêmico, em que estudou com figuras como Martin Heidegger e Emmanuel Lévinas. Estudante de jornalismo, Blanchot se vincula a jornais anti-nazistas e é no espaço jornalístico em que inicia sua carreira de escritor. É na mesma década de Vergílio Ferreira que Blanchot publica seus primeiros livros. O primeiro deles, um romance, intitulado *Thomas L'obscur* (1941) que conta de um personagem despersonalizado, neutro. É importante, então, sabermos que mesmo sendo mais conhecido pelo seu trabalho filosófico, Blanchot também teve textos literários publicados, muitos ainda não traduzidos no Brasil, como o citado anteriormente, *L'arrêt de mort* (1948), *O instante da minha morte* (1994), dentre outros. Estes textos têm também um pensamento filosófico, assim como há procedimentos poéticos em seus escritos ditos filosóficos. Sua filosofia está em constante diálogo com pensadores como Georges Bataille, Marguerite Duras e Jacques Derrida, que tinha também como amigos. Sua escrita foi relida por muitos outros depois dele, tendo sido forte fonte crítica para o pensamento de Gilles Deleuze, Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, por exemplo. Alguns de seus livros (e os que serviram como base para este trabalho) são *A parte do fogo* (1949), *O espaço literário* (1955), *O livro por vir* (1959), *A conversa infinita* (1969) e *A comunidade inconfessável* (1983).

Podemos começar com qualquer palavra, visto que todo ponto pode ser de partida. Blanchot escreve em *A conversa infinita*, publicado em 1969<sup>3</sup>, que “desde sempre já começamos e desde sempre já falamos” (BLANCHOT, 2010a: 47). Ele se refere ao pensamento entendido pela dialética, que não deixa nada de fora, que pretende abarcar tudo e, conseqüentemente, toda questão é questão de tudo, questão que volta sempre ao mesmo, a esta unidade totalizadora. Ao pensarmos assim, “buscar” torna-se sinônimo de “dar voltas”, “circular”. Como diz ainda Blanchot, “onde terminamos, começamos.” (Idem: *ibid*). Seria possível, então, realizar um corte neste todo? Ou melhor dizendo, existe um fora do círculo da linguagem, um impossível de limitar, um Outro que insiste em desviar, um espaço em que nada está seguro, mas posto em suspenso?

A tentativa de alcançar o fora, espaço sem segurança, só pode acontecer quando problematizamos a própria linguagem, a partir de um olhar atento para dentro dela, para aquilo que escapa a ela. A literatura, como nos diz Barthes, sendo a “problemática da linguagem” (2000: 5), se coloca como objeto fundamental para pensarmos o que está fora do pensamento; o que não pode ser pensado, o que não pode ser escrito. Ela vem do desassossego ao passo que também gera-o. Blanchot, em seu ensaio *A literatura e o direito à morte*, fala o seguinte a respeito da palavra literária:

A palavra não basta para a verdade que ela contém. Fazemos um esforço para ouvir uma palavra: nela o nada luta e trabalha, sem descanso cava, se esforça, procurando uma saída, tornando nulo o que o aprisiona, infinita inquietude, vigilância sem forma nem nome. (2011a: 334)

A literatura de Vergílio Ferreira pensa o inominável, o nada. No romance *Para sempre*, um velho chamado Paulo retorna à casa de infância e passa a ser rodeado por lembranças-visões. Ali tenta alcançar um sentido para toda sua vida, tenta pô-la em ordem através de uma narração, através da linguagem, ou seja, quer dar um nome a esta vida. O nomear, que para a linguagem clássica deveria “classificar, organizar e ordenar” (BLANCHOT, 2007: 259), parece não atingir os fins pretendidos. Paulo fica diante da impossibilidade da linguagem, daquilo que o todo da dialética não pode resolver. Por isso, Ivo Lucchesi, no livro *Crise e escritura*, aponta que na obra de Vergílio Ferreira, “o narrar se torna o ato da dúvida” (1987: 7).

É este o ponto de encontro entre Vergílio Ferreira e Maurice Blanchot, aquele no qual insistirão: duvidar do círculo da linguagem, questioná-lo em direção ao seu fora, desarticulando formas fixas do pensamento e, com isso, também, supostas seguranças. Por

---

<sup>3</sup> Publicado originalmente em volume único. No Brasil, ele foi dividido em três pela editora Escuta. São eles: 1. *A palavra plural (palavra de escrita)*; 2. *A experiência limite*; e 3. *A ausência de livro, o neutro, o fragmentário*.

isso precisamos estar diante da poesia, esta que retira as palavras de seu uso comum, e as aproxima do improvável. Foi René Char, poeta, quem perguntou: “como viver sem ter diante de si o desconhecido?” (apud BLANCHOT, 2010b: 32). Blanchot, dialogando com ele, nos chama a uma busca por este desconhecido: “na busca – aquela em que a poesia e o pensamento, em seu espaço próprio, se afirmam, separados, inseparáveis – está em jogo o desconhecido, com a condição porém de precisar: a busca se relaciona com o desconhecido como desconhecido” (BLANCHOT, 2010b: *ibid*). Logo, este trabalho, ao aproximar a poesia e o pensamento, traça um caminho rumo a isso que não se pode conhecer, ao impossível do saber.

Cada capítulo busca uma entrada distinta no romance. Eles traçam uma linha reta ao mesmo tempo que retornam ou antecipam pontos. Estabelecem uma conversa não apenas entre Vergílio e Blanchot, mas como que uma conversa entre eles: uma conversa dentro da conversa. Assim, o trabalho, usa de uma espécie de repetição. Repetição que poderia ser simplesmente uma forma de evidenciar o mesmo, de retornar ao que não muda. Mas, ao invés disso, faz surgir uma diferença na leitura de *Para sempre*. Leitura que, é claro, não se esgota aqui; ou jamais.

No primeiro capítulo, busco mostrar como o personagem de Vergílio Ferreira tem na linguagem sua ação mais potente e como ela se vincula a um projeto que não é de futuro, mas que vai em direção ao impossível.

No segundo capítulo, investigo as maneiras que Paulo tem de roçar este impossível do saber. A busca por uma palavra acaba por se transformar em loucura, palavra-soprada que não podemos ouvir. É o homem diante do silêncio.

Por fim, no terceiro capítulo, o homem deseja encarar aquilo que não está diante dos olhos, tocar o que foge à presença, escrever uma carta de amor. Como viver com a paixão pelo que não podemos jamais alcançar?

*“Agora. Recomeçar.” (FERREIRA, 1985: 137)<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> Todas as passagens de *Para sempre*, de Vergílio Ferreira, aparecerão em itálico nesse trabalho.

## CAPÍTULO 1

---

### UMA VIDA ORGANIZADA

Paulo, o personagem que Vergílio Ferreira nos apresenta em *Para sempre*, quer formular um sentido para sua vida:

*A [palavra] que reunisse a vida toda e não houvesse nenhum possível da vida por dizer. [...] A que tivesse em si um significado tão amplo que tudo nela significasse e não fosse coisa vã. A que reunisse em si um homem inteiro sem deixar mesmo de fora o animal que também tem de ir vivendo. A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta. (FERREIRA, 1985: 152)*

Para realizar isto, acredita que, em primeiro lugar, deve organizar esta vida. Como ele mesmo diz: “*a infância e a juventude e a idade adulta, e tudo o que errei e o que morreu, e os amigos, os conhecidos, num instante organizados na tessitura de mim ao mundo*” (Idem: 71). Organizar, palavra que Fernando Pessoa, em um artigo da *Revista de comércio e contabilidade* de Lisboa de 1926, disse constituir o “estribilho teórico” (apud PITELLA, PIZARRO, 2016: 176) de sua época e que significaria “fazer de qualquer coisa uma entidade que se assemelhe a um organismo, e como ele funcione” (Idem: ibid). É importante notarmos em que contexto Pessoa diz isto, para podermos entender que este conceito, vindo diretamente da biologia, de que a vida (e não mais apenas o corpo) teria um funcionamento orgânico, passa a ser aplicado, na modernidade, como um pressuposto. Quando pensamos em uma vida organizada, posta em ordem, podemos pensar, também, nesta série de filiações que vêm do passado e se projetam para o futuro a que chamamos família, outro conceito oriundo de uma percepção biológica, a de linhagem. Na cultura judaico-cristã, acredita-se que o destino de um homem está ligado necessariamente ao de sua família. Por isso, o personagem Paulo, de um país tão cristão como Portugal, quer tanto acreditar nisso, como notamos quando ele tenta lembrar da última palavra que sua tia lhe disse, aquela que lhe indicaria um destino comum, um que partilhariam:

*Tia Luísa, vejo-a. Vem da aldeia, traz o cabaz da mercearia. Cerrada sobre si, a boca cerzida de cólera. Passa por mim, nem uma palavra. E eu pensei “vem envenenada comigo” – nem me olhou. Que última palavra me deste? Palavra de amor, de ira, de ordem seca em estalo. Palavra para lembrar. Pela vida inteira, a tua última palavra. A que selasse por uma vez a linguagem do sangue, de um destino comum. Não a recordo. (FERREIRA, 1985: 13)*

Organizar uma vida sem grandes atos ou feitos ao redor de uma palavra poderia ser mais fácil ao voltar-se para uma memória da família, portanto. Por isso, Paulo afirma: “*Agora o meu futuro é o meu passado nulo.*” (Idem: 159). Um passado ao redor da família.

A lembrança mais antiga que Paulo tem é a de seu pai indo embora. É sua primeira e última lembrança deste pai, como lemos nessa passagem:

*Meu pai partiu uma madrugada, lembro vagamente a agitação da casa, minha mãe aos gritos, meu pai em silêncio, apertando as cordas de um fardo. Depois falou – que é que disse?*

*– Logo escrevo  
devia ter dito. Depois não sei se escreveu alguma vez. Depois não voltou a escrever. Foi então que minha mãe entendeu que eram horas de ficar louca. Eu ficava para trás, para alguém da loucura, e não entendia. (Idem: 112)*

Sua mãe espera uma carta que nunca chega. Sob o olhar do filho, entendemos que é este fato que a faz enlouquecer e, por fim, é mandada para um abrigo. E aí, Paulo se muda com as tias para uma outra casa, esta onde ele irá nascer pela segunda vez, esta para a qual retorna agora, na velhice:

*E de súbito, quando desloco a porta. Eu suspenso no limiar, invade-me uma vaga de mistério e de assombro. Não é a minha casa, esta, não abri nela os olhos para o ser. A minha casa é na praça, onde minha mãe, ela debruçava-se da janela, o Augusto carteiro, um dedo no ar sem sequer olhar para ela a dizer que não. Mas vim para esta muito cedo, a outra alugada nem sei a quem, nasci aqui pela segunda vez. (Idem: 162)*

A casa de infância é um ambiente que assombra Paulo, como ele mesmo aponta: “*E o assombro e o enigma na casa deserta, a interrogação do silêncio, a vertigem dos séculos subitamente erguidos à minha face.*” (Idem: 79). Esta proposição de retorno à casa está próxima de uma feita por Kafka em um texto curto, que Max Brod, ao editá-lo, intitulou *Retorno*, do qual cito um trecho:

Estou de volta. Quem me irá receber? Quem estará à espera atrás da porta da cozinha? Sai fumo da chaminé, estão a fazer o café para a ceia. Sentes o cheiro do lar, estarás em casa? Não sei, estou muito inseguro. [...] E não ousou bater à porta da cozinha, fico à escuta à distância, fico à escuta à distância e de pé, mas não como alguém que está à escuta e receia ser surpreendido. E como estou à escuta à distância, não consigo ouvir nada, apenas um surdo bater de horas no relógio, ou talvez imagine apenas ouvi-lo, vindo dos dias da infância. O que, de resto, se passa na cozinha é o segredo dos que aí estão sentados, e que eles guardam de mim. Quanto mais tempo hesitamos em frente à porta, mais estranhos nos tornamos. Que aconteceria se agora alguém abrisse a porta e me perguntasse qualquer coisa? Não seria eu próprio um desses que querem guardar o seu segredo? (KAFKA, 2012: 108-109).

Enquanto em Kafka o personagem que retorna sente-se estrangeiro naquela que já fora sua casa e, por isso, nem mesmo pode cruzar o limiar da porta da cozinha, Paulo parece ainda querer integrar-se ao espaço familiar de alguma forma. Ele passeia pela casa. Mas ela está deserta – ela é um deserto<sup>5</sup>. Mostra-se labiríntica, sem saídas, e, assim como em Kafka, não

---

<sup>5</sup> Pensar a casa como deserto (Paulo a qualifica assim: “*A casa deserta.*” (FERREIRA, 1985: 49)) pode ser outra forma de ler Vergílio a partir de Blanchot que diz que um deserto é um espaço em que não se pode permanecer, “já que estar nele é sempre já estar fora [...]” (BLANCHOT, 2013a: 115). Espaço de errância infinita: “A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um

lhe revela segredo algum. É um espaço de afastamento, de hesitação. Em Vergílio Ferreira, todo conflito que surge na casa é apenas o retorno de uma cena que já apareceu anteriormente, mas que não pode ter uma resolução. A casa de infância, então, como nos aponta Blanchot ao ler Freud, é onde “[nascer] é, depois de ter tido todas as coisas, repentinamente carecer de todas as coisas” (2007: 226). Por isso, Paulo pode comparar a carência ou vulnerabilidade da velhice com a da criança: “*Fechado em si, no seu pavor ressentido, é feito de partes moles como a criança. Tomar-se ao colo no receio de que lhe façam mal.*” (FERREIRA, 1985: 43).

Paulo tem visões neste ambiente hostil. Vê cenas do passado em família e, por isso, a narração em *Para sempre* pode ser lida como a percepção de um homem saudoso. Como aponta Eduardo Lourenço, no ensaio *Mitologia da Saudade*, o homem saudoso já não pode pensar através de uma divisão que distingue passado *ou* presente, “tudo é aí, simultaneamente, passado e presente” (LOURENÇO, 1999: 14). A saudade faz do passado uma presença. E é ela que incentivará Paulo a buscar um significado para sua vida. Como nos aponta Deleuze em sua leitura de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (cujo personagem também faz um exercício de retorno para o passado, ainda que de outra maneira), “sem algo que force a pensar, que violente o pensamento, este nada significa.” (1987: 94). Em Paulo, a saudade serve como motivadora do pensamento. Ela recupera questões sempre inacabadas.

A maior ação de Paulo no romance, então, não é uma pequena tarefa, como estas de abrir as janelas ou fechar as portas a que ele tanto se refere. Sua maior ação é a do próprio pensar, ou, depois, a do falar. E falar é senão tentar encontrar uma palavra. Paulo diz a todo tempo: “*Tenho de.*” (FERREIRA, 1985: 112), como se dissesse “tenho de falar”. É esta a real questão inacabada de Paulo, exaustivamente repetida: “*Passei a vida toda à procura de uma palavra que me dissesse. Não a encontrei.*” (Idem: 60). A partir disso, podemos pensar na primeira significação da palavra “encontrar”, como nos lembra Blanchot, n’*A conversa infinita*: “Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. [...] Encontrar é buscar em relação ao centro que é o próprio inencontrável.” (2010a: 63-64). Por isso, Paulo parece estar sempre dando voltas: “*Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão*” (FERREIRA, 1985: 43). Falar é, então, dar a volta nas palavras, não atingir um significado para esta vida. A vontade de encontrar acaba, assim, por ser um eterno desencontro, um esforço para o infinito. Paulo cansa em repetir: “*A palavra ainda, se ao*

---

ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir.” (Idem: 137). A casa de onde não se pode jamais sair porque já é o fora, aquela a que Paulo sempre retornará.

*menos. A palavra final. A oculta e breve por sobre o ruído e a fadiga. A última, a primeira.”* (Idem: 16).

Inclusive se relemos a expressão “questão inacabada” encontramos a tautologia presente nela. Porque, como nos diz Blanchot, a questão (aquela sobre a qual nos debruçamos, que em Paulo é esta busca por palavra, motivada pela saudade) se apoia exatamente no inacabamento. Segundo ele, a questão é aquilo que o nosso pensamento deseja, aquilo que o pensamento quer pensar. A questão, sendo desejo, deve ser mantida sem respostas, porque a maturidade da questão, o resolver o enigma, é a sua desgraça, é o fim do desejo. O que há ainda para pensar quando já não se deseja?<sup>6</sup> A palavra inacabada é nosso real desejo. É também o desejo de Paulo, porque só através do inacabamento ele pode retornar infinitamente para o passado, agora tornado presente. A palavra inacabada põe Paulo “em contato com o que não tem fim” (BLANCHOT, 2010a: 55). Nas palavras do próprio personagem: “*o que se repete cria o sem-fim e a eternidade.*” (FERREIRA, 1985: 250). E é por isso que o pensamento infinito, esta ação para o infinito, é um esforço enorme que deixa Paulo sob um estado de “*cansaço de tudo*” (Idem: 45). Para Barthes, o cansaço é a própria dimensão do tempo infinito: “ele é o próprio infinito” (2012: 236). A questão infinita, o tempo infinito e, assim, a impressão de um durar *para sempre*.

A fala que se repete, que busca o inencontrável, é uma fala que erra, porque, segundo Blanchot, “a busca [é] da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio” (2010a: 64). Desvio este que, quando realizado com a linguagem, nos lembra que não lidamos com a verdade, com o contínuo, visto que este “remete à plenitude do ser” (BLANCHOT, 2010b: 186), e o homem não é um ser pleno. Ele é um ser exatamente de errância, de não-verdade, e, por isso, toda sua linguagem é desviante.

É preciso, então, a partir disso, pensar a linguagem que usamos no cotidiano, a do mundo finito. A linguagem que serve à comunicação, segundo Blanchot, pretende “instaurar o reino seguro” (2010a: 73), porque se estivéssemos sempre atentos e nos esforçando com a linguagem, não poderia haver qualquer calma no dia-a-dia. Para que haja estabilidade, para que exista um mundo onde o homem parece ter algum controle sobre o acaso, a linguagem precisa funcionar ordenadamente, ou seja, respondendo a leis (e não a paixões). A palavra passa a ser apenas “uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT, 2011b: 34). Ela significa apenas o que já foi prescrito, seus

---

<sup>6</sup> É a partir desta observação – “a questão é o desejo do pensamento” (BLANCHOT, 2010a: 43) – que chegamos, também, a um entendimento maior da relação entre Paulo e Sandra, sua mulher que já morreu e para quem fala durante o romance. Discutiremos o desejo como o impossível de tocar, o inalcançável, no terceiro capítulo deste trabalho.

significados são comercializados. A fala, então, precisa ter uma condição do que é previsto, da verdade, da “certeza do imutável” (Idem: *ibid*). Por isso, quando Blanchot se refere à fala bruta, afirma que ela “parece o lugar de uma revelação imediatamente dada, parece o sinal de que a verdade é imediata, sempre a mesma e sempre disponível” (Idem: *ibid*). E mais ainda, não apenas a fala ganhará este valor, mas qualquer ideia pode ser tida como “definitiva, segura, dizem mesmo eterna” (BLANCHOT, 2011a: 334). De fato, este reino seguro onde vive o homem que fala cheio de certezas é uma construção “extremamente refletida, está impregnada da história” (BLANCHOT, 2011b: 34) e, por isso, está cheia de automatismos, autoritarismos. É isto que percebe Paulo neste trecho: “quando se pergunta “está bom?” ou “bom dia, como vai?”, há um modo articulado de sermos, um gesto desencadeia outro nessa articulação, a vida é tão cheia de automatismos.” (FERREIRA, 1985: 165).

A ideia de uma civilização imortalizada pela verdade que diz, não é, senão, uma verdade fabricada com a “ilusão das palavras” (BLANCHOT, 2011b: 34). Por isso, Paulo afirma, ironicamente: “O homem é um ser tão extraordinário. O que ele inventa para ver se é eterno.” (FERREIRA, 1985: 81). O personagem que Vergílio Ferreira nos apresenta entende que não existe ordem possível nesta fala cotidiana. Ele percebe-a como uma barulheira infernal, onde já não se pode ouvir bem. A comunicação é difícil. Como podemos notar na passagem a seguir:

*Há uma barulheira infernal no mundo, queria entender uma palavra só uma palavra que ficasse em mim e eu me reconhecesse nela. Há tanta palavra bela, deve haver ainda. Não a distingo. O mundo concentrava-se nelas e elas diziam-no e ele era verdade. É um falatório ensurdecedor, não entendo nenhuma. (Idem: 239)*

Ao entendermos que sempre desviamos com as palavras, que tudo que nos cabe é estar diante de uma não-verdade, deixamos a ilusão de um reino seguro de lado e podemos, enfim, trabalhar a linguagem, viver poeticamente. Como nos aponta Blanchot, viver poeticamente é “ter relação com o desconhecido como desconhecido e, assim, pôr no centro de sua vida isso-o-desconhecido que não deixa viver adiante de si e que, além disso, retira da vida todo centro” (2010b: 34). Este desconhecido só pode ser, então, o “tormento da linguagem” (BLANCHOT, 2011a: 335), porque é o seu inapreensível, “o que lhe falta pela necessidade que tem de ser o que falta. [A linguagem] não pode nem mesmo nomeá-lo” (Idem: *ibid*). Assim, toda linguagem se torna lugar da impossibilidade, onde nos damos conta de que não podemos atingir tudo, de que ignoramos sempre algo, algo que não podemos nomear, mas que ainda assim chamamos como não-saber. O homem que volta a sua atenção para o impossível, para o infinito ou para este fora da linguagem só pode, portanto, ser um homem atormentado, tomado de angústia. Um exemplo marcante é Georges Bataille, amigo de Blanchot, alguém

com quem muito dialogava, que em seu livro *A experiência interior*, afirmou: “Quanto mais avanço no saber, fosse pela via do não-saber, mais o não-saber último torna-se pesado, angustiante” (1992: 58). Poderia ser Paulo a dizê-lo, o personagem que busca uma palavra que está fora de todo saber, palavra impossível. E, para Bataille, o homem que está diante do impossível vive uma experiência do divino.

Mas é importante falarmos que este divino não é um desconhecido ainda por ser conhecido ou por ser revelado. Ele é o desconhecido sobre o qual jamais poderemos saber, é o próprio não-saber. Por isso, quando Paulo diz que a palavra que busca está sob condição velada, ela jamais poderá ser desvelada. Como lemos no exemplo a seguir:

*Atropelo-me de palavras, e que há mais do que isso? a palavra que revele, a que inteira, e o mundo abrindo nela para o entendimento da vida. Oculta procuro-a nas esquinas rápidas da minha desorientação, no medo, na angústia, na aflição exorbitada – mas destemperos, não. Na gritaria do mundo, no clamor da verdade que não era, [...] na confusão terrestre do enigma, no desespero a prumo de uma boca para a noite – a palavra. Tenho a vida deduzida até às últimas conclusões – não a sei. Pois. (FERREIRA, 1985: 66)*

Não se trata, portanto, da Palavra (esta em letra maiúscula) criada por deuses, e que poderia ser ofertada aos homens. Não estamos diante desta cena de criação, sobre a qual Ernst Cassirer fala, em seu livro *Linguagem e mito*:

Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm. (1992: 65)

Apesar de toda sua educação católica, Paulo não terá revelação alguma, porque, para isto ocorrer, precisaríamos acreditar que há uma verdade a ser retirada de seu ocultamento. Mas em *Para sempre*, as verdades e a segurança que a religião poderia trazer, desfazem-se, como podemos ler no seguinte trecho:

*Havia uma lei inscrita no eterno, tia Luísa e tia Joana tinham-na inscrito no sangue. E a própria sucessão do tempo a observava – Natal, Páscoa, os domingos, dias santos. E o tempo humano também, baptismo, crisma, casamento, enterro – havia um esquema em que tudo se enquadrava, uma lei que não deixava nada fora do seu alarme. Havia sobretudo um sentido a dar à vida, a fúria do porquê à espera de uma resposta. Todavia desde cedo eu tive objecções heréticas, lembro-me de que na praia. [...] Foi com a tia Joana, ela dizia-me que o céu ficava por cima e por baixo da terra ficava o fogo do inferno. Mas um dia, estávamos na praia, eu entretinha-me a fazer uma cova na areia. E a certa altura começou a haver água, eu tinha ali a prova de que o fogo debaixo da terra não era verdade. (FERREIRA, 1985: 167)*

Deus, estrutura fixada, é colocada em questão e, ao passo que questionamos esta estrutura, duvidamos de sua Palavra. Então, como nos aponta Blanchot n’*A conversa infinita*, “a palavra de Deus tem necessidade do homem para tornar-se questão do homem” (2010a: 45). A linguagem é uma questão do e para o próprio homem. É a mesma conclusão a que chega

Agamben quando pensa exatamente uma *ideia da linguagem*, em ensaio com este mesmo nome:

Se Deus era o nome da linguagem, “Deus está morto” pode significar apenas: já não existe um nome para a linguagem. A revelação completa da linguagem é uma palavra completamente abandonada por Deus. E o homem é lançado na linguagem sem ter uma voz ou uma palavra divina que lhe garantam uma possibilidade de escapar ao jogo infinito das proposições significantes. Encontramo-nos, assim, finalmente, a sós com nossas palavras, pela primeira vez a sós com a linguagem, abandonados por todo fundamento. (2015: 30)

A linguagem é uma potência de infinito. E, se pensamos também com Walter Benjamin, para quem “o dizer não é apenas a expressão, mas também a realização do pensamento” (2013: 123), chegamos a uma ideia da *potência do pensamento* infinito. O pensamento e a linguagem, concomitantemente, funcionam como construção de potência para a atividade humana, para uma vivência poética, quando a linguagem é necessariamente desviante e só nos remete ao não-saber, ao desconhecido (ao divino como o concebe Bataille, que falava de “um acréscimo que escapa e excede” (BLANCHOT, 2007: 190)). Por isso, ele disse que “*a poesia conduz do conhecido ao desconhecido*” (BATAILLE, 1992: 144). Ela retira a palavra do seu uso servil, de seus automatismos.

Paulo entende, então, como também afirma Blanchot, que o conhecimento é “marca de nossa miséria” (BLANCHOT, 2010b: 186), de nossa limitação. Ex-bibliotecário, Paulo vê as bibliotecas como “*catacumbas de um saber morto*” (FERREIRA, 1985: 98), onde se acumulam “*cadáveres amontoados nas estantes*” (Idem: 26). Elas apresentam uma fala babélica, que se expande sem contenção, sem controle, sem pretensão de dizer uma palavra final, uma verdade universal. Assemelham-se à própria fala de Paulo e, juntas, formam uma imagem da desordem da linguagem, como podemos ler nos trechos a seguir:

*Mas tantas palavras, milhões biliões, um falar pelo universo inteiro, e os biliões de palavras enlatadas nos livros, à tarde eu ficava na Biblioteca Geral, meus passos perdidos por corredores galerias, e eu ouvia-os atroarem-me a memória e ao princípio era o Verbo instaurador da minha condição humana, não tenho uma palavra. (Idem: 192)*

e

*Passo pelos longos corredores, de cima a baixo os livros nos seus túmulos. São milênios de balbúrdia, tagarelice infundável, filósofos, investigadores, poetas, doutores da Igreja, moralistas, juristas, políticos, algaraviada infernal, interminável algazarra através das eras – estão imóveis nos seus túmulos irrisórios. Passo ao longo dos corredores, ecoam pelo tecto os meus passos claros no mosaico – silêncio. É a hora grave do fim, meu tempo mortal. [...] Penetrar-me deste silêncio tumular, críticos, ensaístas, investigadores, ouvir ainda o seu murmúrio pela noite dos séculos, como loucos falatando, discutindo – quem vos ouve? Mas por sob todo esse linguajar – que palavra essencial? A que saldasse uma angústia. A que respondesse à procura de uma vida inteira. A que fica depois, a que está antes de todas quantas se disseram. A que mesmo dizendo não diz como um penso para o que não tem cura. (Idem: 24-25)*

É curiosa, então, a escolha que Vergílio Ferreira faz ao nomear seu personagem Paulo, visto que São Paulo foi, segundo George Steiner, um dos primeiros a acreditar que

os textos escritos podem transformar a condição humana. [...] [Ele] tem a certeza de que as suas palavras, uma vez transcritas, publicadas e republicadas, não-de durar mais do que o bronze e continuar a ecoar no ouvido e na consciência dos homens quando todos os mármore se tiverem desfeito em pó. (2007: 21).

O Paulo de Vergílio Ferreira parece ser, portanto, um São Paulo às avessas, porque para ele a escritura não parece durar e não tem valor de eternidade, tampouco transforma a vida do homem. Paulo identifica uma crise na cultura livresca, esta que acredita na potência de ação dos livros.

O narrador de *Para sempre* é um homem que muito provavelmente nasceu no começo do século XX, como Vergílio Ferreira, nascido em 1916, e Maurice Blanchot, em 1907. Viram, assim, no percurso de suas vidas, duas grandes guerras desestabilizarem o destino da Europa que se supunha em progresso, rumo ao ápice da civilização ocidental. Eles estão diante da crise da escrita teleológica da História e também do pensamento humanista europeu. Isto é o apontamento de Foucault, ao pensar a respeito das ciências humanas, em *As palavras e as coisas*, de 1966: passa-se a notar “um profundo desnível da cultura ocidental” (2007: XXII), que até então vivia sobre um “solo silencioso e ingenuamente imóvel” (Idem: ibid). Foucault diz como “suas rupturas, sua instabilidade, sua falhas” (Idem: ibid) estão, agora, à mostra. Enfim, este solo “se inquieta novamente sob [seus] passos” (Idem: ibid). O personagem de Vergílio Ferreira, então, pensa a partir da instabilidade desta civilização, do fim das certezas da dialética (esta que pretende saber tudo) e também de qualquer fé no futuro. Como a afirmação tão extrema de Kafka em conversa com Max Brod: “Ah, sim, há esperança suficiente, esperança infinita – apenas não para nós” (apud BENJAMIN, 2012: 152). Por isso, ainda hoje questionamos: existe força suficiente para a utopia? Ou, recomeçando a pergunta: é possível coabitar? Talvez a primeira e última pergunta da humanidade.

Quando o próprio convívio (toda a forma de vida humana, portanto) é posto em questão, o homem parece virar a atenção a toda forma de desordem. Ele pergunta: existe algum caminho que me levará à ordem? Ela é, de fato, possível? Como agir para atingi-la? Por isso, Paulo também se pergunta: “*E assim estou sem saber que fazer – que tens ainda a fazer?*” (FERREIRA, 1985: 44). Qual a ação a ser tomada agora? Bataille nos indica o significado de “ação” no livro já citado anteriormente, publicado apenas dois anos antes do fim da Segunda Guerra:

A “ação” está inteiramente na dependência do projeto. E, o que é mais pesado, até o pensamento discursivo está empenhado no modo de existência do projeto. O pensamento discursivo deve-se a um ser empenhado na ação, realiza-se nele a partir dos seus projetos, no plano da reflexão dos projetos. O projeto não é somente o modo de existência implicado pela ação, necessário à ação, é uma maneira de ser no tempo, paradoxal: *é reposição da existência para mais tarde*. (BATAILLE, 1992: 52)

É por isso que todo o esforço do personagem Paulo está voltado para o pensamento discursivo, que, como já vimos, é sua única e mais potente forma de ação. Esta ação, porém, não é direcionada para um futuro possível, que espera por ser predito como reino seguro ou comunidade ideal. É preciso ter esperança para pensar tal futuro. O personagem que Vergílio Ferreira apresenta, que poderia ser a figuração clássica daquele que, tendo a autoridade da velhice, transmitiria a sabedoria, escreveria livros, faria sua escrita durar, não faz nada disso. Paulo não tem o intuito de contar histórias, ou, como afirmou Walter Benjamin em 1936 em seu ensaio sobre o narrador, tampouco pode “falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e [...] não recebe conselhos nem sabe dá-los” (2012: 217). Sua vida não terá valor algum de ensinamento. Não há aqui, como aponta Deleuze ao ler Proust, “um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido” (1987: 17). Em Vergílio Ferreira, o tempo perdido continua sem verdade, sem aprendizado, sem prazer de conclusão ou de fechamento. Por fim, a vida não será organizada, como podemos ler nesses trechos: “*Quando serei homem, com a vida inteira na mão? Que ideia. Não a terás nunca na mão.*” (FERREIRA, 1985: 12); “*Por mais que lhe dê voltas para lhe descascar o porquê. Não tem porquê, é bruto de sua natureza.*” (Idem: 43); “*Pensar que tudo foi irrisão. Esperanças, sonhos, projectos.*” (Idem: 247).

O projeto de Paulo, de fato, é outro, é uma ação para um Outro. Estará sempre por fazer, a ser realizada eternamente: fala que caminha para tocar o desconhecido, aquele que, como disse Blanchot, “é muito mais imprevisível do que pode sê-lo o futuro, [...] ele escapa a toda apreensão” (2010b: 34), e também a toda escrita. Por isso, sua busca infinita através da linguagem é, também, uma quebra de ordem, uma força contra a lei, visto que, como nos aponta Blanchot, “nem no céu, nem sobre a terra, a desordem – das paixões, do inorganizado, do inarticulado – poderia ter direito de cidadania. Encerramo-la e reduzimo-la, como encerramos a loucura e reprimimos o ilógico, o mal essencial” (2007: 260). Seu trabalho com a linguagem, o desta vida poética, é a única maneira de aceitar a desordem, de dar um direito de cidadania a este mal essencial, a este tormento da linguagem, a estas paixões. Só assim uma outra forma de pensamento pode ser ouvida. Como quando Paulo fala sobre uma “*vontade de falar, desoprimir-nos, abrir passagem ao louco de nós que está sempre à espreita de uma oportunidade para se manifestar.*” (FERREIRA, 1985: 243). Por isso, sua

fala roça o não-saber e a loucura. Seu projeto final está nestas falas que não se ouvem, falas sempre de um Outro.

## CAPÍTULO 2

---

### O LIMITE DA LINGUAGEM

Quando fala-se a respeito da loucura, fala-se daquilo que a cultura rejeita e encerra ao seu exterior, como se não lhe fizesse parte. Estamos diante de uma cultura seccionada desde o pensamento até o espaço de convívio, para a qual a loucura necessariamente exclui toda razão. Para o personagem Paulo, existiria um embate entre duas culturas, onde “*a má cultura é contra a boa*” (FERREIRA, 1985: 28). E como vimos no capítulo anterior, é esta perspectiva dialética, a que quer abarcar tudo, que Paulo põe em crise, desorganiza. Ao falar dela, retira-lhe toda a suposta ordem, como notamos nesta passagem:

*e da centralização, da descentralização e da anarquia, do presidencialismo do semipresidencialismo da regionalização e das autarquias locais, do primado do grupo, do primado do indivíduo, do primado da identidade nacional, e a interpretação das leis filtradas trabalhosamente pelos ódios ambições ralhos partidários dos que foram comissionados pela vontade colectiva esquadriada pelos grupos que os sonhos e ambições e ódios esquadriam e foram apurados depois de dias e semanas e meses e saíram depois ainda com uma rede intervalada de orifícios por onde se escaparam ainda em ginástica de rins as ambições teorias princípios salvadores do bem comum que ficaram de fora dos princípios salvadores do bem comum em que se entreteceu a rede das leis, enquanto de outros cantos do mundo outras leis contrárias também para o bem comum erguiam-se em grito e doutros cantos outras também para benefício do ser-se em colectividade, cruzadas vozes por cima trémulas de ardor e histeria, embatiam umas nas outras esguichavam como ondas que se entrecruzam pulverizavam-se num ruído anónimo de arrail popular.*  
– *Estai calados, desgraçados!* (Idem: 29)

Existe aí, então, uma vontade de fazer calar este pensamento que, ao pretender dizer tudo, exclui seu exterior. Paulo quer chegar ao limite da linguagem e, por isso, promoverá uma experiência-limite, como chamou Blanchot, referindo-se ao que antes Bataille nomeou de “experiência interior”. Blanchot explica-a:

A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quanto tudo está alcançado, e que falta conhecer, quanto tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido. (2007: 187)

Através dessa experiência, deste questionar os limites da linguagem, enfim, “preparar, para além da cultura, uma relação com aquilo que rejeita a cultura” (Idem: 174), tentativa de ler um “exterior de escrita” (Idem: *ibid*), de se aproximar de uma “fala dos confins” (Idem: *ibid*). Em *Para sempre*, podemos perceber esta tentativa quando Paulo visita sua mãe no asilo momentos antes dela morrer. Ali, ele tenta ouvi-la:

*A mãe estava na cama, chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi, Tu sabes o que foi? [...]*  
*Quando me reconheceu, os lábios começaram a encrespar-se-lhe num sorriso, as gengivas todas, num riso sem som. Depois fez-me sinal, eu aproximei-me, o ouvido encostado à boca.*

– *Tu sabes o que foi que ela disse?*  
[...] *E quando encostei o ouvido à boca de minha mãe, era um murmúrio de sons soprados. Olhei-lhe a boca, os lábios remexendo, encrespavam-se, tornei a encostar. Mas não entendi. Depois riu outra vez, tinha os olhos fechados. As gengivas todas à mostra num riso sem som. [...]*  
– ... *uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi?*  
(FERREIRA, 1985: 19)

Fala difícil de ouvir, visto que vem de outro lugar, do único espaço que lhe cabe, de onde encontram-se dispostas as coisas incomuns: o fora. Ela nos desacostuma, nos retira de toda calma, nos desloca para este espaço em que está; trabalho à semelhança do que faz também a literatura.

Blanchot nos aponta que muitas vezes quando ouvimos a voz narrativa, sentimos como se ouvíssemos a voz da loucura, já que o espaço narrativo é um “círculo em que, ao entrar, entramos incessantemente no fora” (2010b: 151). Esta relação com o fora presente na literatura faz da voz narrativa uma voz neutra, ou seja, que está diante da própria impossibilidade de narrar. Blanchot nos diz que o narrador é aquele que “carrega – é sua sabedoria, é sua loucura – o tormento da impossível narração sabendo-se (de um saber fechado, anterior à cisão razão-desrazão) a medida desse fora onde, ao aceder, arriscamo-nos a cair sob a atração de uma fala totalmente exterior: a pura extravagância” (Idem: *ibid*). Narração impossível, como a palavra soprada ao ouvido, que por mais próxima que esteja continua distante, sem mediação, sem possibilidade de reciprocidade, de comunicação.

Paulo, narrador que não pode narrar, que não consegue encontrar a palavra, faz um trabalho impossível com a linguagem, trabalha para que o uso cotidiano dela seja posto em cheque, posto fora de ordem, como quando sugere esta simples e radical inversão: “*se em vez de dizer “boa noite” se disser “noite boa” já se faz uma revolução*” (FERREIRA, 1985: 166). É esta revolução, uma outra forma de pensar, de usar a língua, que fará de Paulo também a imagem da loucura, que Blanchot descreveu exatamente como “uma linguagem de uma espécie particular” (BLANCHOT, 2010b: 84). Paulo está louco na medida em que pensa diferente. Ele mesmo afirma, espantado: “*Estás louco, como é que te deixas enlouquecer?*” (FERREIRA, 1985: 297). Mas Paulo, estando louco, ainda tem consciência de sua loucura. A boa e a má cultura, como ele chamou, coabitam nele e, por isso, sabe que a vida seria mais calma sem um pensamento apaixonado, pensamento que questiona a si mesmo

Esta maneira enlouquecida de pensar funciona como deformação do mundo. A loucura é uma força de imaginação, de construção de imagens, como as visões que Paulo tem diante de si. E aí a separação entre memória e ficção pode ser questionada. Paulo diz: “*Ordenar a vida na desordem da tua vida, esparso, fugaz, a atenção distraída às cintilações da memória.*”

*Da imaginação.*” (*Idem*: 65). Como Eduardo Lourenço nos indica em *Mitologia da saudade*, para o homem saudoso, voltar para o passado é também *inventar* este passado em forma de presença. Toda sua memória é também da ordem da ficção. Como Paulo mesmo afirma, todo o seu passado é um “*passado imaginário*” (*Idem*: 205). A perspectiva do real se alarga para o imaginário: “*Podia imaginar lá, neste modo de igualar o real e o imaginário, que tudo é real.*” (*Idem*: 49).

E, se continuamos a pensar com Lourenço, percebemos que a atmosfera criada pela saudade é também da ordem do sonho. Paulo está entre um estado de vigília e um de sonho ou, como já vimos anteriormente, entre o esforço e o cansaço: pensamento insone. Ali, todo o mundo parece descansar (“*A casa adormece no silêncio*” (*FERREIRA, 1985: 301*)) enquanto Paulo é o único a falar, agir sem cessar.

María Zambrano pensa a respeito do sonho em seu livro *O sonho criador*. Para ela, as obsessões, como as visões repetitivas de Paulo, “são sonhos na vigília” (*ZAMBRANO, 2006: 31*). Funcionam como “uma retirada do tempo, ao tempo do sonho – atemporalidade – ou a um ritmo mais lento” (*2006: 34*). O cansaço (“ritmo lento”) coabita com um fluxo de consciência intenso que se aproxima do sonho (“atemporalidade”). Esta é a cena que Paulo cria com seu pensamento selvagem, alucinado, delirante. Como ele mesmo coloca:

*Invento a realidade nas palavras que a inventam – se eu soubesse a palavra dessa realidade. Uma palavra de beleza, de paz, de harmonia. De exaltação esperança evidência. Não a sei. De conforto e altura, de alegria. De loucura mesmo que fosse, qualquer coisa assim, qualquer merda assim, oh, qualquer coisa. Não a ouço, nada a sabe. Vou inventá-la rapidamente antes de alguém me negar [...] Criar à minha volta a harmonia que não há não houve, e o torpor do meu sono, e a justificabilidade de tudo na vida, de eu estar aqui, de haver morte no mundo. Estou bem só.* (*FERREIRA, 1985: 68*)

A invenção que o sonho possibilita é a de fazer ver uma outra realidade. Ele nos chama a atenção àquilo que ignorávamos ou talvez àquilo que nosso pensamento mais deseja. O limiar entre a vigília e o sonho está em uma forma de atentar. Transpor este limiar é passar do compreensível ao incompreensível, da comunicação ao que não conseguimos ouvir. Como nos diz Agamben, pensando uma *Ideia do imemorial*,

a promessa que o sonho formula no próprio momento em que se dissipa é a de uma lucidez tão poderosa que nos entrega à distração, de uma palavra tão completa que nos reenvia para a infância, de uma razão tão soberana que se compreende a si mesma como incompreensível. (*2013: 57*)

Pensar o incompreensível é pensar a impossibilidade de toda nossa compreensão. E aí entendemos melhor o uso de uma linguagem do “irreal”, longe de seu uso comum, uma que invente uma realidade para além do seu limite, em direção ao surreal. Aí onde, para José Angel Valente, “começa a palavra poética” (*2015: 82*), “no ponto ou limite extremo em que

se faz impossível o dizer. Começa no impossível.” (Idem: *ibid*). A palavra poética conhece a impossibilidade que a fala cotidiana ignora. Como neste trecho de *Para sempre*, em que Paulo, no meio de um diálogo com sua filha, não consegue manter a conversa. Já não há uma comunicação, quando seu pensamento se desloca para o incompreensível:

*E um turbilhão de ideias atrapalham-se-me na memória, acendem-se um momento, passam. Como um comboio na noite que passasse. Sigo-as um momento, fogem-me, uma convulsão de vertigem. Ideias, imagens, e choros e risos ininteligíveis. E vozes de chamamento, de insulto. E gritos, e gritos. Que é que tudo isto quer dizer? [...] E vozes de insulto. E gritos, e gritos. Ouço-os multiplicados pelo mundo, numa alucinação universal. (FERREIRA, 1985: 106)*

A partir deste trecho podemos notar como a escrita de Vergílio Ferreira se assemelha, em muitos momentos, ao procedimento da escrita automática surrealista<sup>7</sup>, que Blanchot descreve desta forma: “[como] se o pensamento, *inesgotável murmúrio*, presença a si próprio num devir igual e ininterrupto, não cessasse, da vigília ao sono, voz sempre falante e sempre a ouvir, de comunicar e, comunicando, de estar em comunicação com tudo, em continuidade com o todo” (2010b: 185). É desta forma que Paulo fala, incessantemente.

Como já vimos, sua fala é inesgotável porque busca uma palavra incompreensível, impossível. Fala de um instante que dura eternamente ou, como Paulo coloca, fala do “*momento infinito*” (FERREIRA, 1985: 249). Fala da eternidade, fala do instante, fala do presente e, por isso, fala automática, que se pretende imediata. E, para Blanchot leitor de Hölderlin, este imediato é também o mais distante (não esqueçamos da palavra-sopro da mãe de Paulo: “*Minha mãe, vejo-a, mas não a ouço. É uma cena muda à distância da minha comoção*” (FERREIRA, 1985: 35)): “[ele] não está próximo do que nos é próximo, ele sacode-nos, é, como disse Hölderlin, a força terrível do abalo.” (BLANCHOT, 2011b: 193). Por isso, também, todas as visões, obsessões, delírios, paixões estão neste tempo presente que é também uma presença inacessível.

Assim, podemos pensar a comunicação também como uma impossibilidade, visto que ela se pretende uma presença do seu referente, mas que é, de fato, o não-acesso ao mundo das

---

<sup>7</sup> O procedimento surrealista propõe uma captação do instante, este tão fugidio. Por isso a ideia de uma escrita automática, instantânea. Paulo se aproxima dela exatamente porque narra como que se pensasse apenas. Como vimos no capítulo anterior, a narração é a realização de seu pensamento discursivo. Lemos uma narração insegura, que constrói frases que não são terminadas, com incertezas como as de, por exemplo, narrar tal cena num capítulo ou no próximo? Vergílio Ferreira, assim como os escritores vinculados ao movimento surrealista (e principalmente um André Breton com *Nadja*), tem um fascínio com o momento que passa, com a tentativa de fazê-lo durar. Seu personagem descreve o primeiro encontro com sua mulher Sandra como uma fotografia: “*Tenho tanto que dar uma volta à vida toda. Não te movas. Sob a eternidade do sol e da neve. Uma malícia súbita no teu riso, no teu olhar. Um clarão à volta de deslumbramento. Irradiante fixo. Não te tires daí. Instantâneo da minha desolação. Tenho mais que fazer agora. Não saias daí. A boca enorme de riso, os olhos oblíquos de um pecado futuro. Fica-te aí assim, talvez te procure ainda [...]*.” (FERREIRA, 1985: 61). Sandra, assim como Nadja antes dela, é a imagem de um acaso inapreensível. Mais a frente, no terceiro capítulo, caminhamos para pensar o encontro com um Outro (que permanece sempre distante) como o maior perigo. Como tocar o instante, como tocar um Outro?

coisas, aquele que poderíamos tocar. É uma falta: as palavras remetem às coisas apenas através de sua escassez, de sua ausência. Como diz Paulo:

*Outrora havia coisas, a gente punha-lhes as mãos e eram coisas de ser. As coisas agora não existem. Existe só uma grande barulheira e as coisas escondem-se cheias de terror. Eram coisas delicadas, a gente sorria-lhes e elas deixavam-se tocar. Então dávamos-lhes um nome e elas existiam. Quero uma palavra! Quero que floresça na minha boca, metê-la no bolso e encontrá-la lá como quando se faz um troco. Quero ouvi-la quando me deitar e ela estar ali durante a noite. Quero deixá-la quando morrer e ela estar nova como se não tivesse servido. (FERREIRA, 1985: 240)*

É o mesmo que nos aponta Blanchot:

Falar – sabemo-lo hoje – é pôr em jogo [a] falta, mantê-la e aprofundá-la para dela dispor; mas aprofundá-la é também fazê-la ser sempre mais e mais, e é finalmente pôr-nos na boca e sob a mão não mais a pura ausência de signos mas a proximidade de uma ausência indefinidamente e indiferentemente significante: designação que, mesmo se carrega a nulidade, mantém-se impossível de anular. Caso não fosse assim, há muito tempo o silêncio nos teria satisfeito a todos. Mas precisamente o silêncio – a falta de signos – é sempre ele próprio significante e sempre em excesso com relação à falta ambígua que está em jogo na fala. (2010b: 82)

Entendemos, então, como o silêncio de uma carta que nunca chega pode levar a mãe de Paulo à loucura, porque ele significa esta ausência, ele diz o inapreensível. A mãe se direciona para o fora porque para ela já não existe a segurança de uma resposta imediata, de uma troca, da certeza da conversa, cena em que “um eu está sempre próximo a um eu, mesmo na diferença” (BLANCHOT, 2010a: 133). E esta é a cena fundamental do romance de Vergílio, a que mais retorna<sup>8</sup>: “*Mas quando passa por baixo da janela, uma oscilação maior nos braços estendidos, minha mãe deve erguer mais alto o seu clamor, o carteiro, sempre em frente, ergue ao alto um dedo a dizer que não.*” (FERREIRA, 1985: 36). Isto leva a um “grito mudo” (Idem: 47), à mãe que “*não dizia uma palavra, toda entregue ativa ao destino. Mas ninguém dizia nada.*” (Idem: 39). E, por fim, o silêncio está em toda a casa.

Assumir a ausência como parte essencial da linguagem tem sido a tarefa da literatura desde Mallarmé. O poeta é um obcecado pelo silêncio, que passa a ser percebido como, assim indica Blanchot, uma “intenção secreta” (2011a: 42) das palavras; “mais ainda, a condição da palavra, se falar é substituir uma presença por um ausência e, através das presenças cada vez mais frágeis, perseguir uma ausência cada vez mais suficiente. O silêncio [...] é o mais alto

---

<sup>8</sup> Um exemplo deste retorno é uma cena em que Paulo, ainda jovem, é ensinado a tocar violino por um padre. O padre toca a *Ave Maria* de Schubert para o menino. Enquanto a ouve, pensa: “*lembrei-me, não sei porquê, da palavra inaudível de minha mãe*” (FERREIRA, 1985: 135). A música que Paulo ouve é tanto de um mundo original, da transcendência divina, quanto terreno, das profundezas da terra e ligado ao tempo de origem do próprio personagem, à sua mãe. Neste espaço em que se encontra Paulo, “*no limiar da loucura*” (Idem: 215), mãe e filho pouco se distinguem, assim como o mundo dos deuses e o mundo dos homens colidem. Quando a música chega aos ouvidos, é como estar diante de uma cena de nascimento, de um outro despertar deste homem, visto que o ouvido, o indivíduo que ouve, é o lugar de realização desta música. A escuta, como toda leitura, depende sempre de um Outro para acontecer. A música é, também, contingente, acaso, latente fecundação. Um chamado à distância, um retorno a este momento original. (Escrevo esta breve nota também a fim de deslumbrar uma investigação ao redor da questão da transcendência da música e das forças de um mundo original dos deuses na obra de Vergílio Ferreira que poderia, e deveria, ser continuada em outro momento.)

grau dessa ausência [...]” (Idem: *ibid*). A literatura, então, faz um movimento negativo. E no surrealismo, este movimento busca realizar sua própria irrealidade. O homem que não se cala, o que quer abarcar a vida toda em uma palavra, o que tem o desejo do imediato, fala com uma “linguagem sem silêncio, porque nela o silêncio se fala.” (BLANCHOT, 2011b: 197). Por isso Deleuze pode dizer que existe “um silêncio nas palavras” (2011: 145) ou, mais ainda, que “as palavras fazem silêncio” (Idem: *ibid*). E diz mais, como que apontando o procedimento do personagem Paulo: “Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio.” (Idem: *ibid*).

Assim, Paulo usa a palavra “silêncio” mais de cem vezes durante o romance, como a balbuciasse, gaguejasse, estivesse sempre querendo falar este fora que não se pode falar. “Silêncio”, palavra que para Bataille é um exemplo de palavra escorregadia: “ela já é [...] a abolição do ruído que é a palavra; entre todas as palavras é a mais perversa, ou a mais poética: ela é a própria garantia de sua morte” (1992: 24). E continua: “O silêncio é uma palavra que não é uma palavra, e o sopro um objeto que não é um objeto...” (Idem: *ibid*). A escrita de Vergílio Ferreira faz este movimento negativo rumo ao nada, a esta essência da linguagem, que repetidamente fala a si mesma, fala de um inencontrável, fala do impossível, para o Exterior. Blanchot comenta esta escrita:

Mas essa repetição sem fim de palavras sem conteúdo, essa continuidade da palavra através de um imenso saque de palavras, é justamente a natureza profunda do silêncio que fala até no mutismo, palavra vazia de palavra, eco sempre falante no meio do silêncio. E da mesma maneira a literatura, cega vigilância que, desejando escapar a si mesma, se enterra cada vez mais em sua própria obsessão, é a única tradução da obsessão da existência, já que esta é a própria impossibilidade de sair da existência, o ser que está sempre rejeitado pelo ser, o que na profundidade sem fundo já está no fundo, abismo que é ainda fundamento do abismo, recurso contra o qual não há recurso. (2011a: 339-340)

Agora, o impossível é parte da possibilidade. O que aparentava estar fora faz parte do interior, é seu constituinte. O silêncio está dentro da linguagem, mas ainda se mantém como seu inapreensível.

Entendemos, então, como a linguagem vem de um espaço vago, vazio, sem possível ocupação. Blanchot nos diz que:

A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer. [...] A linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação nela própria e de fazer do nada tudo. Se só falamos das coisas para dizer por

que não são nada, pois bem, nada dizer – eis a única esperança de dizer tudo delas.  
(2011a: 332-333)

Por isso, Vergílio Ferreira escreve um romance que traça um caminho para o extinguir da voz, o extinguir do homem rumo ao sono, rumo à noite. Mas não chegamos a tal silêncio, não dormimos, não vemos o que acontece quando já não há mais a luz do Sol. Paulo não para de pensar, de falar, sempre “falando como que a partir da impossibilidade de falar” (BLANCHOT, 2007: 228), “coisa sempre já dita, calada por e nas próprias palavras que a dizem” (Idem: *ibid*). Por isso, como vimos no capítulo anterior, não pode haver aprendizado destas palavras. Não há qualquer tipo de revelação, de conhecimento que resuma uma vida. Voltamos a Bataille, que afirmou: “a renúncia a qualquer saber, a queda no vazio, e nada, nem na queda nem no vazio, nada é revelado, porque a revelação do vazio é somente um meio de cair mais profundamente na ausência.” (BATAILLE, 1992: 58). Ausência que, ao dizer, nada revela. Paulo só pode continuar a perguntar: “*Tu sabes o que foi que ela disse?*” (FERREIRA, 1985: 152).

Como já nos apontou Bataille anteriormente, estar diante do incompreensível (um impossível de compreender) é como ter uma experiência do divino. Sendo o presente impossível de acessar, ele também se aproxima do Sagrado. É o que nos diz Blanchot em diálogo com Yves Bonnefoy: “o Sagrado é a presença “imediate”, é este corpo que passa [...]; não é, então, nada mais do que a realidade da presença sensível” (BLANCHOT, 2010a: 78). Ao que Blanchot acrescenta ainda a voz de outro leitor de Hölderlin, o pensador alemão Heidegger, que dirá que este imediato com força enigmática de Sagrado “não oferece nenhum ponto de apoio nem de parada, o terror do imediato que impede toda apreensão, comoção do caos” (Idem: *ibid*). Tanto o surrealismo se coloca diante deste caos, ao buscar o imediato, como Vergílio Ferreira, ao nos apresentar um personagem que vive eternamente no imediato, mas sem jamais apreendê-lo, sendo ele uma “presença do não-acessível” (BLANCHOT, 2010a: 80), “presença infinita daquilo que permanece radicalmente ausente, presença sempre infinitamente outra em sua presença, presença do outro em sua alteridade: não-presença” (Idem: *ibid*). O imediato, o fugidio, só cria uma relação de impossibilidade com o homem e também entre os homens, “uma relação que escapa ao poder” (Idem: *ibid*). Ao que conclui Blanchot: “a impossibilidade é a relação com o Exterior e, visto que esta relação sem relação é a paixão que não se deixa dominar, transformando-se em paciência, a impossibilidade é a própria paixão do Exterior” (Idem: 92). É isto que faz com que o familiar seja também desconhecido a nós; a paixão, algo sobre o que não temos controle, aquilo que desejamos enquanto presença mas que se mostra uma “ausência infinita” (Idem: 81). E como nos aponta

Blanchot ao ler Emmanuel Lévinas (2010a: 105), pensador da alteridade, que todo discurso seria um discurso com Deus, visto que não é uma conversa entre iguais, mas um diálogo com um absolutamente Outro, cuja distância é infinita e intransponível. Entre eu e o Outro forma-se uma relação transcendental. E conclui dizendo que:

A palavra afirma o abismo existente entre ‘eu’ e ‘outrem’ e ela ultrapassa o intransponível, mas sem aboli-lo nem diminui-lo. [...] Minha relação com ele [Outrem] é uma relação de impossibilidade, escapando ao poder. E a palavra é esta relação onde aquele que eu não posso atingir se apresenta em sua verdade inacessível e estrangeira. (Idem: 114)

Existiria, então, algo como a escuta? A fala ensimesmada, a que se refere apenas a si mesma, é como a condição de toda a fala, quando já não temos a certeza do envio, quando enfim compreendemos que todo envio é contingente. A fala que se refere a esta falta de escuta só pode ser fala do desejo. E por isso, fala tão apaixonada. Paulo dirige a fala a Sandra, sua mulher já morta, uma fala para a morte. A linguagem como o atestar de uma perda, de uma saudade: linguagem de Orfeu<sup>9</sup>, do órfão, para quem tudo está perdido. Fala que atesta a distância entre os homens ao passo que os tenta aproximar. Por isso, Blanchot pergunta: “Como enunciar a desigualdade [entre os homens] por meio do que tende a igualar [a palavra]?” (2010a: 115) Como manter a conversa?

Quando eu falo ao Outro a palavra que me leva a ele ‘realiza’ e ‘mensura’ esta distância desmedida que é o movimento infinito de morrer, onde morrer põe em jogo a impossibilidade. E, eu mesmo, falando-lhe, falo em vez de morrer, o que também quer dizer que falo neste lugar onde se morre. (BLANCHOT, 2010a: 127)

Como então atingir o Outro, de fato atingir uma outra linguagem, linguagem do inapreensível, do incompreensível, do desconhecido? O desconhecido não está em uma instância do visível, mas tampouco é o invisível. Ele é o obscuro enquanto obscuro. E assim, Blanchot pode questionar: “Que experiência do obscuro seria esta na qual o obscuro dar-se-ia em sua obscuridade?” (Idem: 98) Uma experiência daquilo que não poderia jamais ser entendido, experiência de nosso limite. Paulo sabe que jamais entenderia sua mãe:

*Uma palavra, o ruído de um sopro, tinha a face encrespada do esforço.  
—...uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi?  
Então ia explicar-lhe o que foi, o que nunca podia ter entendido, o que misterioso e impossível numa face de loucura [...]. (FERREIRA, 1985: 302)*

---

<sup>9</sup> O mito grego de Orfeu (a etimologia do seu nome indica o radical *orpho*, o mesmo da palavra órfão) conta que ele era um grande cantor. Tão grande que acalmaria até mesmo as feras mais perigosas. Diante da morte de sua mulher Eurídice, ele desce ao Tártaro para tentar recuperá-la. Tido como este homem que seduz com o canto, o mito narra que Hades lhe concede a possibilidade de levar sua amada de volta, com apenas uma condição: que a conduzisse sem olhar para trás. Quase na saída do mundo inferior, Orfeu duvida da palavra do deus e volta seu olhar para conferir se, de fato, sua mulher estava em seu encaixe. Então Orfeu vê a imagem de Eurídice pela última vez, quando ela desvanece diante de seus olhos para sempre. Blanchot recupera este mito para falar de uma relação de perda. (As informações desta nota foram retiradas do *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega* de Junito de Souza Brandão.)

Experiência, também, da infelicidade porque confirma que tudo que nos parecia próximo e acessível, está, de fato, além de nossa compreensão, de nosso poder. Pensar tal infelicidade, segundo Blanchot,

é conduzir o pensamento rumo a esse ponto em que o poder já não é mais a medida do que se deve dizer e pensar; é unir o pensamento a essa impossibilidade de pensar que ele é para si próprio como seu centro. [...] É assim que o centro do pensamento é aquilo que não se deixa pensar. (2007: 6)

O centro de todo o pensamento é a sua própria *morte*, esta *paixão* do Exterior.

Depois de termos nos debruçado sobre a relação entre Paulo e sua mãe, podemos, agora, pôr no centro da discussão aquilo sobre o que Paulo fala tão apaixonadamente: a relação entre ele e sua mulher já morta. Sandra. E a partir da especificidade deste nome, refazemos o traçado a respeito de um Outro radicalmente ausente. Blanchot, em seu ensaio *A literatura e o direito à morte*, afirma:

Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser; isto é, o único fato que ele não é. (2011a: 331)

Sandra está ausente. Mas alguma vez não esteve? Sobre ela, Paulo diz: *“Toda a vida tu foste assim. Breve. Distante.”* (FERREIRA, 1985: 137). O homem identifica a distância que separa o Eu de um Outro. O homem apaixonado toma consciência de que “Eu não sou um outro”. Para Paulo, falar em Sandra é lembrar que por mais que estivesse diante de sua presença, ela sempre manteve-se como que ausente. Diante de sua morte, Paulo diz: *“estás morta, posso inventar-te agora como quiser.”* (Idem: 60). Reinventá-la, agora, com palavras é como que fazê-la desaparecer uma segunda vez. Mas é um exercício inevitável para aquele que a deseja perto, como podemos entender através de uma fala como esta: *“Sandra. Se soubesses como tenho pressa de falar de ti. De estar contigo longamente. De te recuperar desde o teu nome.”* (Idem: 49). Paulo parece querer tocá-la através das palavras. Por isso, sua linguagem pode ser descrita como uma pele, assim como fez Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras.” (1988: 64). Paulo fala com Sandra com uma “palavra que se faz desejo” (2011b: 204), apontamento de Blanchot ao ler Freud. Ela é a própria fonte do seu desejo de falar, desejo de alcançar o que está ausente, o que está distante. Sobre o desejo, Blanchot comenta:

[Ele] é a própria separação que se faz atraente, é o intervalo que se torna *sensível*, é a ausência que volta à presença, é essa volta em que, quando tudo desapareceu, no fundo da noite, a desapareição se torna a espessura da sombra que faz a carne mais presente e torna a presença mais pesada e mais estranha, sem nome e sem forma, que não podemos então declarar nem morta, nem viva, de que tiram suas verdades todos os equívocos do desejo. (2007: 163)

Existe uma cena delirante em *Para sempre*: Paulo corre para entregar uma carta para Sandra e, por mais que acelere o passo, ainda há um intervalo entre eles, mesmo que aparentemente mínimo. Paulo narra:

*Respiro forte – atingir-te, tocar-te. O intervalo encurta-se, parece-me, o braço estendido, o livro com a carta na mão. E quase a atinjo, disparado todo ao limite do meu esforço, o corpo tenso em desespero. Sinto-o, todo eu presente nele, torcido no arranque da minha decisão. Mas uma paralisia pelos braços, pelas pernas, entravado todo eu nas minhas articulações. Houve todavia um momento em que o mecanismo se desprende. E solto, a passos largos. Estendo o braço com o livro – atingir-te o mais depressa. Há um intervalo subtilíssimo, dobramos a curva para a Rua da Torre. Há um intervalo infinitesimal.*

– Sandra!  
*e ela oscila à minha frente no etéreo do seu fumo. Túrbida, aquosa. As formas ocas de névoa. (FERREIRA, 1985: 67)*

Por fim, não consegue tocá-la<sup>10</sup>.

Paulo sempre viu Sandra como parte de um mundo intocável, extra-ordinário. Ele fala de uma vontade em “*condensar em realidade a tua imaterialização. [...] Estendo a minha mão, és tu real na febre da minha mão.*” (*Idem*: 211). Mais uma vez é possível pensar que estamos diante de Orfeu a buscar concretude na imaterialidade de sua Eurídice, com este intuito de trazê-la de volta ao mundo dos vivos. Blanchot diz que Eurídice “é a estranheza do extremo longínquo que é outrem, no momento do face a face” (2010a: 111). Parece ser dessa maneira que Paulo percebe Sandra. E isto só faz se intensificar após sua morte.

O narrador tem um desejo enorme: “*Uma vontade enorme de te tocar, fechar-te de novo na palma da minha mão para seres real, integrar a tua realidade na certeza da minha carne.*” (*FERREIRA, 1985: 215*). Enorme porque não realizável, mas sempre por fazer. Paulo não pode esquecê-la, não pode parar de falar ao passo que não pode parar de desejá-la. Ele sente-se ainda, e *para sempre*, distante da pessoa que ama. Como, então, nas palavras de Paulo, “*cruzar a minha vida com a tua*” (*Idem*: 119)? Existe ponto de contato possível ou abertura de conversa com o Outro quando tomamos consciência do espaço que nos separa, do que Blanchot aponta como nosso “abismo do não-poder” (2007: 166)?

O romance de Vergílio Ferreira cria um exercício de forças contrárias entre o muito que Paulo tem a falar sozinho e o pouco que ele tem a dialogar com todos os outros personagens, não apenas com Sandra. São diversas as passagens em que atenta às conversas silenciosas. Desde a cena em que sua mãe é levada para o asilo, que é marcada por essas observações. Durante o percurso até lá, na carroça, diz: “*nós vínhamos em silêncio nos banquinhos laterais. E eu chorava.*” (*FERREIRA, 1985: 37*). Depois, uma pergunta breve de uma das tias para sua mãe: “como se sentes?”. E então, mais uma vez:

---

<sup>10</sup> Existe outra cena bastante significativa a respeito desta vontade de Paulo em se aproximar de Sandra. Ele pensa cuidadosamente em um presente para ela. Imagina-o sendo ideal: “*Oh, ela vai ficar encantada, há-de sorrir cheia de comoção interior, sem um intervalo onde nasça uma palavra plausível. E eu ficarei mudo também, tomar-lhe-ei a mão para falar sem dizer.*” (*FERREIRA, 1985: 154*). Mas Sandra recusa-o. É como se recusasse uma carícia, recusasse tocar o que foi tocado por Paulo.

*Depois continuávamos todos em silêncio cada qual sentado direito no seu lugar, saltitando com os estremeções da carroça. Mas minha mãe nem olhava, a face de pau, os olhos fitos longe, na razão de irmos ali. Revejo-a na memória, revejo-nos a todos, somos quatro, as faces pálidas hirtas contra o fundo escuro, vamos todos em silêncio, viajamos na eternidade. (Idem: 39)*

Por fim, sua mãe, que “*não dizia nada*” (Idem: 41), se afasta:

*Então minha mãe voltou-me devagar para si, impôs-me as mãos sobre a cabeça. Eu olhei de baixo a entender, ela tinha os olhos longe, as mãos imóveis sobre mim. Estivemos assim algum tempo, ninguém dizia nada, o pátio deserto. Eu sentia as suas mãos quentes imóveis, sobre a minha cabeça, a minha cara agora quase sufocada no seu colo. Depois tirou as mãos, virou costas e foi-se. (Idem: ibid)*

Até mesmo a narração de Paulo, através do uso de tantas vírgulas, indica um tempo de espera entre as palavras, um sufocamento, uma dificuldade em dizer. Isso se repete em todos os seus relacionamentos familiares<sup>11</sup>. Assim, esses relacionamentos que, a princípio, seriam a abertura para uma vida organizada, são vinculados a esta distância radical. As visões de Paulo poderiam ser uma forma de alcançar o que está longe (ver é isto?), mas, de fato, apenas confirmam o desejo de se aproximar do que é inacessível<sup>12</sup>. Tudo que parece estar próximo está, de fato, distante.

A linguagem para Paulo está intimamente ligada à condição do encontro com um Outro, e aqui retornamos a Sandra, porque isto se refere especialmente (e principalmente) a ela. Blanchot, ao pensar o encontro, a partir de *Nadja*, de Breton, indica-o como “*aparição-desaparição*, isto é, o espaço do maior perigo” (2010b: 197). O acaso que possibilita o encontro entre Paulo e sua mulher tem a força de um acontecimento, de um desvio no percurso, de um acidente. E aqui também Paulo vê-se diante de uma figura enigmática, esta

---

<sup>11</sup> Sigamos com os exemplos que marcam a distância entre Paulo e seus familiares para notarmos como o romance inteiro parece ter o mesmo tom, independentemente da ordem em que as cenas surgem. No convívio com as tias: “*Comemos o almoço em silêncio*” (Idem: 12). E depois no convívio com Sandra: “*Ouvir-te lá dentro, não trocamos talvez uma palavra em todo o dia. Mas saber que tu lá dentro ou aqui ao pé, no silêncio fechado sobre nós como um manto. Um sorriso breve ou mesmo a tua ira fina cerzida, qualquer coisa de ti ao pé, o lume de ti, tu.*” (Idem: 74-75). E isto se intensifica na noite do aniversário de dezoito anos de sua filha, Xana, a mesma noite em que ela decide, sem avisos prévios, sair da casa dos pais. Paulo encontra Sandra depois da partida de Xana: “*Regresso à sala, Sandra está sentada no seu lugar, não tenho uma palavra para lhe dizer – que é uma palavra?*” (Idem: 266). E aí, mais uma vez, à semelhança do momento com as tias, Paulo repete: “*Comemos em silêncio, em silêncio.*” (Idem: 267). Em seguida, quando Sandra nota uma dureza no ventre, a mesma que mais tarde lhe levaria à morte: “*Tem-se disso tanta vez. Fezes endurecidas, gases era de noite, ficámos depois em silêncio.*” (Idem: 73) E depois da morte da mulher, não consegue manter conversa com a filha. Paulo afirma: “*Não a ouço*” (Idem: 105). Por isso, ele pode depois concluir que a distância está em todos os relacionamentos humanos, como vemos neste trecho: “*Estamos em silêncio, no resmonear profundo do que não vale a pena dizer.*” (Idem: 240). E de novo neste: “*Há tanta coisa íntima que se não diz.*” (Idem: 204). E ao fim da vida, Paulo já está “*muito surdo*” (Idem: 84), e mal há a chance de qualquer conversa.

<sup>12</sup> Isto não ocorre apenas com os seus relacionamentos particulares, mas se alarga à relação com toda uma comunidade. Notamos isso numa afirmação como esta: “*Mas ninguém sai à rua, nenhuma voz pelo ar.*” (Idem: 120). Vergílio Ferreira coloca seu personagem nesta casa localizada em uma aldeia afastada da cidade que, como vimos anteriormente, é também um deserto. As únicas pessoas com quem Paulo interage durante o romance são aquelas que surgem através das visões ou das lembranças, cujas presenças reiteram uma ausência. Além desta interação memorial, também escuta vozes babélicas, difíceis de distinguir. Paulo não parece estar completamente solitário nesta casa. Mas nas lembranças de um convívio social, Paulo percebe-se isolado, distante das outras pessoas (como quando, num gesto pequeno, Paulo observa que um garçom serve-o em silêncio). Por isso, a dicotomia entre multidão e solidão parece se complicar (como antes de Vergílio, Baudelaire já fizera). Quando Paulo vive na cidade, identifica-se numa multidão solitária, ao passo que, no espaço da casa na aldeia, sua solidão é povoada.

mulher sempre ausente em sua presença. A linguagem torna-se uma forma de perigo quando deseja o inalcançável deste instante com um Outro, deseja o próprio inalcançável que é este Outro – Sandra: de quem Paulo nunca recebeu uma “*carta sequer*” (FERREIRA, 1985: 205), com quem o diálogo se mostra difícil. Toda a comunicação entre ela e Paulo parece se realizar através de “lacunas, silêncios” (BLANCHOT, 2010b: 196). Existe “uma impossibilidade de dizer onde se revela a provocação do perigo” (Idem: *ibid*). A conversa parece ser impossível, a ponto de Paulo dizer: “*sondamos todas as palavras possíveis e não há nenhuma bastante.*” (FERREIRA, 1985: 215). Por isso, a relação com a linguagem que o encontro possibilita é a de um enfrentamento corajoso diante do desconhecido.

Como já vimos anteriormente, Blanchot busca em Emmanuel Lévinas as bases para o pensamento da outridade como estrangeira. Segundo Tatiana Salem Levy, em *A experiência do fora*, “para Lévinas, o outro é aquele que me ultrapassa absolutamente, o estranhamente misterioso, o que não se pode conhecer” (2011: 42). E Vergílio Ferreira parece acompanhá-lo quando coloca Paulo como este personagem que diz para sua mulher: “*tua face oculta que jamais te conheci.*” (FERREIRA, 1985: 119). A relação com Sandra é uma experiência com o desconhecido, com o fora, com o não-idêntico. Por isso, diz que Sandra é seu “*absurdo*” (Idem: *ibid*).

Em *A conversa infinita*, Blanchot traz por vezes diálogos entre duas pessoas não-nomeadas. Em um deles, alguém diz: “O desconhecido como desconhecido é esse infinito, e a fala que o fala é fala de infinito” (2010b: 35). Ao que outro alguém acrescenta: “falar é, sem vínculo, vincular-se ao desconhecido” (Idem: *ibid*). E, então, o primeiro conclui: “Falar, Escrever”. Por isso, Paulo sente uma vontade de não apenas falar a Sandra, mas de escrever a ela: materializar sua linguagem, seu desejo. (O que cabe ao bibliotecário escrever depois de ter estado diante do saber do mundo todo? Há ainda o que escrever?) A última escrita de Paulo deverá ser esta: “*Imagina, uma carta de amor. Quero escrever uma carta de amor! Mas não fales alto. Quero escrever. Oh, não berres.*” (FERREIRA, 1985: 63). Escrita que fala de uma urgência: “*preciso urgentemente de escrever uma carta de amor.*” (Idem: 66)<sup>13</sup>.

O projeto de escrever uma carta de amor, então, se mostra projeto infinito, em que não há como desfazer a questão-Sandra<sup>14</sup>. As cartas de Paulo estão sempre por escrever<sup>15</sup>. E aqui

---

<sup>13</sup> Escrita perigosa que requer uma força violenta, em que o indivíduo pode até sangrar. Ele já havia escrito, certa vez, uma carta para ela: “*De uma vez não pude mais, escrevi-te uma carta enorme em que me sangrei todo.*” (FERREIRA, 1985: 138). O desfecho é semelhante ao da cena da corrida, citada anteriormente: “*Mas chegado ao marco do correio. Parei, meti a mão no bolso, fui dar mais uma volta de reflexão. Saber a palavra certa, o gesto certo, a atitude justa. Mas o que é que está certo para ti? Voltei ao marco do correio, meti a mão ao bolso. Mas quando estava já a metê-la a ranhura. Fui dar mais uma volta.*” (Idem: 139)

<sup>14</sup> É importante ter sempre à vista o debate sobre o “encontrar” e a “questão infinita” presente no primeiro capítulo.

retornamos brevemente a um pensamento ao redor da loucura, porque para pensadores como Blanchot e Foucault, ela pode ser identificada na ausência de obra, no homem diante da sua impossibilidade de produzir, e que cai na ociosidade.

A “loucura” é ausência de obra, e o artista, o homem por excelência destinado a uma obra, mas também aquele que essa preocupação compromete na experiência daquilo que sempre arruína previamente a obra e sempre a atrai à profundidade vazia da *ociosidade*, ali onde do ser nunca se faz nada. Será possível dizer que essa denúncia absoluta da obra (e, em certo sentido, do tempo histórico, da verdade dialética) – que ora se abre à obra literária, ora se encerra na alucinação e às vezes se afirma em ambas – designa o ponto onde precisamente se intercambiariam alucinação e criação, onde toda linguagem hesitaria ainda entre tagarelice pura e origem de fala, onde o tempo, desviando-se em ausência de tempo, ofereceria por seu brilho a imagem e a miragem do Grande Retorno que Nietzsche teria tido um instante sob os olhos, antes de soçobrar? (BLANCHOT, 2007: 179)

Paulo se vê num tempo alargado, tempo do sem-fim, em que o relógio já não bate as horas. Sem conseguir escrever, ele confia-se ao relato que poderia sumir assim que pronunciado. Relato, lembremos, para uma morta, para a morte. *Para sempre* é como que um livro que poderia não ter sido. O esforço laborioso da escrita de Vergílio Ferreira, que se direciona para a obra finalizada e finita que lemos, vai de encontro à fala infinita de Paulo. Por isso, Paulo é um homem sem obra. Ele inclusive questiona se é possível que o homem deixe qualquer obra: “*que é que resta sempre de uma vida humana? Mesmo a dos heróis, dos grandes génios da arte e do saber.*” (FERREIRA, 1985: 305).

As cartas a Sandra permanecem latentes enquanto ausência de escrita, enquanto potência do pensamento como aquilo que é o anterior do escrito. É o homem paralisado diante do absurdo, diante do não haver resposta para o enigma. O projeto de Paulo que, no primeiro capítulo, vimos como o de buscar uma palavra “*difícil fundamental enigmática*” (Idem: 83) não está desvinculado ao desejo de escrever uma carta de amor, que é também dar nome a esta figura enigmática que é Sandra, seu absurdo. Paulo diz: “*O enigma, o absurdo. O não sei quê que perdura como a fome que volta sempre. [...] A procura intérmina ofegante. Silêncio.*” (Idem: 24-25).

A fala de Paulo é infinita, sem limites, exatamente porque, como aponta o diálogo de Blanchot, ela está diante do desconhecido. E diante dele não há como nomear, decifrar o enigma. O absurdo que é Sandra não cabe na palavra, porque esta precisa ter sempre seu sentido, seu contorno. Sandra é um nome para chamar o absurdo, é a paixão pelo absurdo.

---

<sup>15</sup> *Para sempre* é um romance que marca o projeto irrealizado de Paulo, que permanece como o texto que não se escreveu, que não se escreverá – as cartas impossíveis. Mas se pensamos em um projeto de obra, como uma trajetória de tal autor, Vergílio Ferreira, de fato, escreve estas cartas, apesar de ausentes no romance de 1982. São dez cartas escritas por Paulo (sendo a última incompleta, tendo ele morrido enquanto a escrevia) e encontradas por sua filha Xana, que é quem assina a apresentação deste que acaba por ser o último romance de Vergílio Ferreira: *Cartas a Sandra*. Ele é publicado em 1996, alguns dias após o falecimento de Vergílio Ferreira.

Tarefa difícil é esta a de pensar o absurdo, ou, nas palavras de Paulo, “*Saborear-te o nome*” (*Idem: 71*). O amor é esta questão, esta crise que se deseja ao passo que se desvia dela; é um jogo de sombras. Paulo o afirma quando diz: “*Mas tu furtavas-te, um breve desvio, o meu amor traçava-te sempre tangentes.*” (*Idem: 140*). Mas, como vimos no primeiro capítulo, o pensamento deseja que sua questão mantenha-se sem resposta. Porque é a não-resolução da questão que a mantém viva. Manter Sandra distante é uma forma de continuar amando. É o que aponta Agamben, quando pensa uma *Ideia do amor*:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E demais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada. (2013: 51)

Passamos agora a entender que Paulo só percebe Sandra como enigma ao passo que não pode falar dela sem falar infinitamente, sem reinventá-la constantemente, sem mantê-la ao mesmo tempo “sempre exposta e murada”. Portanto, o enigma não está vinculado mais a decifração de Sandra, e sim à própria estruturação enigmática de uma linguagem, ou melhor, no fato da linguagem não diminuir qualquer tipo de distância, de sempre dizer uma ausência, de não aliviar qualquer sentimento, de tampouco poder expressar uma estranheza. O absurdo da linguagem não pode ser unificado. Ele é um estranho que nos aparece fragmentário, cujo nome jamais saberemos porque estamos sempre a reinventá-lo.

Podemos pensar o absurdo da linguagem através de Agamben, mais uma vez, com sua *Ideia do enigma*:

o fato enigmático se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade e não àquilo que nessa linguagem é visado, e que, em si, não só é absolutamente desprovido de mistério, como também não tem nada a ver com a linguagem que deveria dar-lhe expressão, mas se mantém a uma distância infinita.

Que o enigma não exista, que o próprio enigma não consiga captar o ser, a um tempo perfeitamente manifesto e absolutamente indizível: esse é agora o verdadeiro enigma, perante o qual a razão humana para, petrificada. (2013: 105-106)

É por isso que Paulo fala tão repetitivamente, com uma fala que ecoa seus próprios termos. *Para sempre* fala de um homem incapaz de atingir uma palavra final, que não mais acredita no poder de ação dos livros: homem paralisado para toda ação que não seja apenas ação infinita com a linguagem. Blanchot fala de uma ideia de escrita, em *O espaço literário*, como se falasse da de Vergílio Ferreira:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. (2011b: 18)

Vergílio, então, denuncia este apagamento quando faz de Paulo um homem cuja única e última ação é a de falar até a morte, à semelhança da leitura de Blanchot sobre o personagem K. de *O castelo*, aquele que “[caminha] para a morte pela fala e [caminha] para a fala pela morte” (2010b: 161). Paulo vê-se inseguro diante da palavra, do enigma (o perigo de ser devorado pela esfinge): “*Há uma palavra qualquer que deve poder dizer isso, não a sabes – e porque queres sabê-la? É a palavra que conhece o mistério e que o mistério conhece – não é tua. De ti é apenas o silêncio sem mais e o eco de uma música em que ele se reabsorva.*” (FERREIRA, 1985: 306)<sup>16</sup>. Quando o homem percebe que falar é perigoso, o silêncio torna-se uma tentação.

Paulo parece querer retornar a um absolutamente indizível, a este silêncio das palavras (que como vimos no segundo capítulo, é parte essencial delas), porque, como aponta Blanchot, a essência do absurdo é o “desejar manter-se “não pensado” e “não falado”” (2007: 152). Por isso, Paulo, paralisado diante do absurdo, só pode querer encontrar algum sentido no fora da linguagem, no que não pode ser escrito, no que nem mesmo pode ser pensado. Paulo quer parar de pensar, como quando diz: “*Oh, não penses.*” (FERREIRA, 1985: 44). Ou ainda: “*Não tinha palavras para te dizer, vê tu, e agora as palavras nascem inteiras sob o meu descuido. Devem estar certas porque as não pensei.*” (Idem: 268). E mais uma vez: “*Tanta palavra se me esgotou com a velha divindade, não vou pensar. Palavras de infância, palavras já da idade adulta, uma fracção enorme do meu vocabulário, do meu entendimento*

---

<sup>16</sup> A música é também uma questão importante no romance de Vergílio Ferreira. Seu personagem ouve um canto vindo de longe, das montanhas: “*Uma voz canta ao longe [...]. Vem do fundo da terra, sobe em círculos pelo ar, evolva-se na distância. Fico a ouvi-la no silêncio em redor.*” (FERREIRA, 1985: 10). Paulo diz que “*é a voz da terra, da divindade do homem.*” (Idem: 16). Como vimos anteriormente, a aproximação ao divino em *Para sempre* não pode se dar por uma fala de revelação. Sua única possibilidade está na escuta deste canto, deste além da palavra, além do silêncio. Como coloca Paulo: “*Música do meu abismo, ó mistério inacessível e tão perto da minha comoção. [...] Deve ser isso a oração, mas nunca rezei assim. Uma ascensão de nós, um esvaimento de nós e uma força humana, todavia, numa irmanação divina.*” (Idem: 134). Canto que “*reboa pelo espaço, os montes estremeçam como a uma palavra divina.*” (Idem: 161). A música, em Vergílio Ferreira, tem uma dimensão de transcendência. Qualquer indivíduo tem relação com a música e a música tem relação com o todo, com o universal. E por não estar presa a uma língua, a música não supõe qualquer problema de tradução ou de falha na comunicação. Por isso, George Steiner pode, também, dizer que “a música, sob a forma do canto ou da execução instrumental, parece ser de facto universal. É a linguagem fundamental para comunicar sentimentos e significações.” (2007: 9). O canto ouvido por Paulo, portanto, gira para fora do presente. É fala do eterno, “*é a voz anónima de outrora, de sempre. De nunca.*” (FERREIRA, 1985: 79). Por isso Paulo pode afirmar: “*Torrentes de gerações, passam, o canto fica.*” (Idem: 92). Como aponta Blanchot, é uma voz “fugitiva”, “sem futuro” (2007: 265), impessoal, instável, fala “destinada ao silêncio” (Idem: 266). Diante da tagarelice da multidão em que nada se escuta (e aqui, lembremos, ele inclui a fala babélica da biblioteca), Paulo precisa tapar os ouvidos para não ouvir o falatório e, então, ouvir este canto que vem de baixo. Esta escuta não busca um sentido. A música não narra uma vida. Mas ainda assim surge através dela um sentido que vem pelo afeto, sentido além da linguagem. O canto é expressivo mas não se expressa em palavras. Ele revela este vazio onde as palavras já não significam, não geram dúvida, mas são a palavra em sua condição de leveza, de superação de distância. Esta música como que traz consigo o momento da morte, mas o faz através da perspectiva dos sentimentos. Existe uma calma no meio da comoção. A respeito d’*O instante de minha morte*, Blanchot fala que o homem experimenta “um sentimento de extraordinária leveza, uma espécie de beatitude (nada, porém, que se parecesse com felicidade) [...] De repente, ele era talvez invencível. Morto – imortal. Talvez o êxtase. Ou antes o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, a felicidade de não ser imortal nem eterno. Doravante, ficou ligado à morte, por uma amizade sub-reptícia.” (BLANCHOT, 2003: 13). O homem diante da música, diante da morte, percebe a fraqueza de suas palavras. Diante desta voz que “*canta no impossível*”, “*nada mais há a dizer.*” (FERREIRA, 1985: 124). O canto que Vergílio traz é talvez sua imagem mais próxima de uma ideia de fala não-falante pensada por Blanchot.

*com a vida e a morte, não vou agora pensar.*” (Idem: 283). Paulo, de novo, parece pensar com Bataille, quando este diz que o extremo da linguagem nós simplesmente “não podemos atingir” (1992: 57). A única forma de tentar tocar tal extremo é abandonando a linguagem. Como aponta Bataille:

Se vivemos, sem contestar, sob a lei da linguagem, estes estados estão em nós como se não existissem. Mas se nós nos chocamos contra esta lei, podemos, de passagem, fixar sobre um deles à coincidência e, calando em nós o discurso, deter-nos na surpresa que ele nos dá. Melhor seria então se fechar, envolver-se em trevas, permanecer neste silêncio suspenso onde surpreendemos o sono duma criança. (1992: 22-23)

Paulo insinua diversas vezes que caminha para o sufocamento da linguagem, ao nada mais dizer, como, por exemplo<sup>17</sup>, neste trecho: “*Ah, e se te calasses? tu falas tanto.*” (FERREIRA, 1985: 23). Porém, por mais que ele fale “*agora estou quieto para sempre*” (Idem: 74), a verdade é que não consegue se manter quieto. É o que conclui Bataille: “a dificuldade é que não conseguimos nos calar inteira e facilmente” (1992: 23). E agora, com Blanchot, “podemos então acusar a linguagem de se ter tornado uma repetição interminável de palavras, em vez do silêncio que ela visava atingir.” (2011a: 339). É possível, então, atingir um silêncio?

Blanchot pensa uma alternativa para o “parar de falar”. Traz a ideia de uma fala não-falante, fala sem centro, cuja força “reside em sua fraqueza, ela não se ouve, é por isso que não cessamos de ouvi-la, ela está o mais perto possível do silêncio, e é por isso que o destrói completamente” (2013a: 326). Para ele, a escrita do monólogo interior é apenas uma forma grosseira de tentar se aproximar de uma fala não-falante, porque o monólogo mantém o centro em um Eu “que traz tudo para si mesmo” (Idem: ibid). Pensemos como Paulo, indivíduo nomeado, é quem conduz praticamente todas as palavras em *Para sempre*. Assim, a escrita de Vergílio se afastaria do silêncio ao tentar desesperadamente encontrá-lo através de um Eu narrativo. O silêncio é, ainda, o nosso inapreensível. Aproximar-se dele, como antes aproximar-se do absurdo ou do impossível, é um exercício sempre desviante, logo, mais uma vez, infinito. A literatura que faz silêncio está sempre em condição de porvir.

Ao mesmo tempo podemos pensar que pela busca contínua em que insiste a literatura (neste ir em direção a um destino que não se sabe qual é), a escrita cria ambiguidades, cria

---

<sup>17</sup> Outros exemplos em: “*o grito horrível entalado na garganta*” (FERREIRA, 1985: 100); “*sufoca-me um grito no excesso do lembrar*” (Idem: 264); “*Regressado ao silêncio fundamental – e falas tanto.*” (Idem: 27); “*Sou do tempo dos mortos, os mortos não falam.*” (Idem: 108); “*Porque todas as palavras eram grosseiras e vãs. Depois de se dizerem não ficava mais nada para se dizer. E há coisas que nunca se podem dizer de todo.*” (Idem: 204); “*Eu o pensava e o queria dizer e todavia calava porque seria logo mentira e absurdo se o dissesse.*” (Idem: 267).

pontos de ilegibilidade dentro de si mesma<sup>18</sup> (“*Tu sabes o que foi que ela disse?*” (FERREIRA, 1985: 152)). Por isso, Blanchot pode dizer isto, em *A literatura e o direito à morte*: “o que parece ilegível, eis que parece ser a única coisa digna de ser escrita” (2013a: 343). E continua: “a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (Idem: 344). Ele vê no poder negativo da morte, do ilegível, também uma esperança, um fim (não apenas término, mas também uma finalidade). Blanchot, então, conclui:

A literatura, como a palavra comum, começa com o fim que, somente ele, permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. [...] a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens. (2011a: 344)

Segundo ele, a morte é nossa parte mais humana, o que possibilita que criemos qualquer tipo de relação com o mundo. É porque sabemos de nossa própria finitude que buscamos o não-saber, o inapreensível.

Portanto, se continuamos a escrever é porque temos esperança em um futuro, temos esperança nesta morte. Continuamos num esforço infinito de atingir um silêncio. Blanchot, ao fim de *A comunidade inconfessável*, publicado apenas um ano depois de *Para sempre* (podemos imaginar que como se em diálogo com ele), fala que

O preceito de Wittgenstein célebre demais e reiterado demais, “É preciso calar aquilo do qual não se pode falar”, indica justamente que, já que ele não pôde, ao enunciá-lo, se impôr o silêncio a si mesmo, é que, em definitivo, para se calar, é preciso falar. Mas com que espécie de palavras? (2013c: 76-77)

Que linguagem usar para o que escapa à toda linguagem? Questão já há muito proposta, que como Blanchot diz, talvez nem mesmo tenha uma resposta, mas prolongamentos em outros livros. George Steiner, em ensaio de 1966 intitulado *O poeta e o silêncio*, já se perguntava isso: “Em meio a tudo o que se imprime aos borbotões, que palavras se converterão em expressão? – e onde está o silêncio necessário para que se possa ouvir essa metamorfose?” (1988: 74). Onde se encontra, então, a força de ação dos livros?

Com tudo isso em mente, é interessante pensarmos como nos séculos XVIII e XIX, segundo Cortázar no texto *Situação do romance*, de 1950, o gênero literário mais popular era um “produto consciente do romancista, um produto de vigília, de lucidez” (2013: 69). Os escritores eram tidos como “romancistas do conhecimento” que “explicam contando” (Idem:

---

<sup>18</sup> Blanchot fala mais desta ilegibilidade em *A conversa infinita*: “aquilo que uma obra diz, ela o diz calando alguma coisa [...]. Mais ainda, ela o diz calando-se a si própria. Há nela um vazio dela que a constitui. Essa falta, essa distância, inexprimida porque recoberta pela expressão, é aquilo a partir do qual a obra, entretanto dita uma vez, perfeitamente dita e incapaz de ser redita, tende irresistivelmente a redizer-se, exigindo essa fala infinita do comentário em que, separada de si própria pela bela crueldade da análise [...], ela aguarda que seja posto fim ao silêncio que lhe é próprio.” (2010b: 155)

70). Mas, o romance hoje já não recebe essa função, ele não tem mais o que ensinar (o ensaio de Walter Benjamin sobre o contador de histórias, por exemplo, nos diz isto). Ele menos representa do que apresenta. Blanchot é radical ao dizer, em 1959, que certa literatura moderna escreve, de fato, para, enfim, “deixar o lugar vazio” (2013a: 303), para desfazer a ilusão de que a literatura apenas ilumina, de que ela revela ao invés de também deformar. Esta literatura quer retirar do mundo a “luz convencional” (Idem: *ibid*) que livros anteriores teriam lançado nele. Separa-se do romance como exposição de conhecimento, ainda assim sendo chamado de romance. Refaz a forma por dentro dela mesma (a metamorfose de que falara Steiner); a ação dos livros para modificar os próprios livros. Por isso, toda a esperança que identificamos em um filósofo como Blanchot é uma crença em uma literatura que tem a força da invenção, ou da reinvenção. Literatura que caminha pra seu próprio desaparecimento, para seu próprio silêncio. O texto literário como uma “morada de silêncio” (BLANCHOT, 2013a: 321), também um rompimento, um ato perigoso.

Podemos pensar, então, a esperança junto a Eduardo Lourenço que diz, a respeito da situação de Portugal na virada do século XXI: “o futuro é também uma ideia de fé, mas temos de imaginá-lo num tempo que perdeu simbolicamente a fé no futuro.” (2001: 83). É preciso pensar o futuro sem deixar de ter em vista o impensável, o impossível que é o desconhecido, o absurdo pelo qual nos apaixonamos, um Outro com quem não conseguimos dialogar. Sandra.

Paulo é um personagem que mostra não ter qualquer fé na sabedoria dos livros, nem mesmo qualquer fé no futuro. Vive em um tempo infinito. Todas as comunidades em que busca se manter mostram-se dissimétricas: Paulo e a família (a casa é um assombro, um deserto e já não há mais família quando sua filha Xana realiza um corte aparentemente sem explicação; ela aparece como figuração de uma juventude que se desvincula do mundo que veio antes), Paulo e Sandra (a comunidade do absurdo, comunidade absurda), Paulo e a Igreja (já não pode mais haver Deus), Paulo e Portugal (a cidade não lhe acolhe; tampouco o campo lhe dá qualquer forma de sossego, ou talvez lhe dê sossego demais).

Assemelha-se, então, ao passageiro de Kafka que diz: “Vou de pé na plataforma do eléctrico e sinto-me completamente inseguro quanto ao meu lugar nesse mundo, nessa cidade, na minha família” (2012: 46). O homem, em meio à multidão, espanta-se com a capacidade de uma moça em manter-se calada diante de toda esta absoluta insegurança que sente: “Por que razão vai calada e não fala em nada destas coisas?” (Idem: 47). (O silêncio, que para o mesmo Kafka, é a maior arma das sereias, e não o seu canto.) A insegurança do homem diante da fragilidade das comunidades. Existe alguma que persista no silêncio necessário para a

escuta, para a troca diante da estranheza, da alteridade, do desconhecido, do limite da linguagem? Agamben talvez responda, sem resolver, ao dizer:

Nenhuma verdadeira comunidade humana pode, de fato, surgir com base em um pressuposto – seja ele a nação, seja a língua, seja ainda o *a priori* da comunicação de que fala a hermenêutica. O que une os homens entre si não é nem uma natureza, nem uma voz divina, nem a comum situação de prisioneiros na linguagem significativa, mas a visão da própria linguagem e, por conseguinte, a experiência de seus limites, de seu *fim*. (2015: 32)

## CONCLUSÃO

---

### IDEIA DE UMA CONVERSA IMPOSSÍVEL

*"Mas permanece um vestígio,  
Afinal, de uma palavra, que um homem busca."*

– Hölderlin

Este trabalho, na proposta de um encontro, foi também um delírio com o pensamento, uma experiência orgânica e incorporada com uma ideia da linguagem. Procurei participar de algumas das buscas atravessadas pelo personagem Paulo, do romance de Vergílio Ferreira, contaminando-as com o pensamento de Maurice Blanchot. A partir do choque entre essas escritas questioneei as possibilidades daquilo que comparece como um *Outro* entre os riscos e aberturas do que ainda pode ser uma convivência.

Para Blanchot, “o diálogo é raro, e não devemos acreditar que ele seja fácil nem feliz.” (2013a: 228). Paulo também parece pensar assim quando diz, talvez a buscar um conforto: “*atento escuto uma voz que não vem*” (FERREIRA, 1985: 109). Cada um a seu estilo esteve nesta *conversa infinita*: uma maneira de propor um diálogo diante de um mundo que se quer estável, porque é uma conversa que implica um inacabamento.

Assim, este trabalho, sendo um comentário, uma reiteração do inacabado, pode ser descrito, com a ajuda de Foucault, desta maneira: “Certamente, não se trata [aqui] de afirmações, quando muito de questões às quais não é possível responder; é preciso deixá-las em suspenso lá onde elas se colocam, sabendo apenas que a possibilidade de as colocar abre, sem dúvida, para um pensamento futuro.” (2007: 535). Chegamos ao final deste percurso um pouco como se disséssemos, junto a Paulo: “*Entender, entender. Esmigalhar o crânio contra o muro, entender. Não quero já entender – para que há-de querer entender? Ou sentir-me escoado de abismo no silêncio dos grandes espaços, no turbilhão do sem-fim e do incompreensível.*” (FERREIRA, 1985: 100). Um confronto com a linguagem requer sempre uma tentativa de caminhar pelo limiar do incompreensível, quando a linguagem encontra seu fim derradeiro. Esforça-se em direção a um pensamento ainda a ser pensado, um pensamento impensável, pensamento futuro.

E agora podemos entender, junto a Blanchot e Vergílio, que “a violência do homem desarrazoado, entregue a alguma paixão, não é mais ameaçadora do que a violência do homem que quer ter razão e que quer que lhe deem razão” (BLANCHOT, 2010b: 87). A fala

que não propõe sentido (singular) é também uma quebra na lei, um rompimento com o pensamento totalizante. E esta é outra ação da literatura, porque ela possibilita sempre novas formas de ler o que já foi lido. O comentário, a maneira da palavra pensar continuamente a si mesma; metalinguagem: “um regresso ao infinito” (AGAMBEN, 2015: 28). Por isso, a literatura “ultrapassa duplicando, cria repetindo e, por meio do redizer infinito, diz uma primeira vez e uma única vez até essa palavra a mais em que a linguagem desfalece” (BLANCHOT, 2010b: 92).

Como afirma mais uma vez Foucault, em *As palavras e as coisas*:

é realmente neste espaço assim posto a descoberto [como o da loucura] que a literatura, com o surrealismo primeiramente (mas sob uma forma ainda mais travestida), depois, cada vez mais puramente, com Kafka, com Bataille, com Blanchot, se deu como experiência: como experiência da morte (e no elemento da morte), do pensamento impensável (e na sua presença inacessível), da repetição (da inocência originária, sempre lá, no extremo mais próximo da linguagem e sempre o mais afastado); como experiência da finitude (apreendida na abertura e na coerção da finitude). (2007: 532)

Quebrar o círculo da linguagem, buscar o fora, é atirar-se ao perigo do acaso, do acidente, ao perigo do envio que pode nunca se dar, perigo de todo convívio que aponta para a desordem, para sua própria impossibilidade.

Escutar as questões que partem do diálogo entre as escritas de Blanchot e Vergílio é tarefa que não pode ter fim, visto que, como sugere Derrida, a escritura é aquilo sobre o que “em primeiro lugar e *para sempre* [...] nos debruçamos” (1971: 51-52). Ansiamos pelo livro por vir, livro relido, “nesse movimento do interminável que se faz ouvir por baixo de toda literatura” (BLANCHOT, 2010b: 91).

“*Agora. Recomeçar.*” (FERREIRA, 1985: 137).

## BIBLIOGRAFIA

---

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*; tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. “A ideia da linguagem” In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*; tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BARTHES, Roland. “A conversa” In: *Fragmentos de um discurso amoroso*; tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

\_\_\_\_\_. “Introdução” In: *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*; tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

\_\_\_\_\_. “A rasura” In: *O rumor da língua*; tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*; tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BENJAMIN, Walter. “O bom escritor” In: *Imagens de pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas*; tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*; tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a experiência-limite*; tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a palavra plural (palavra de escrita)*; tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*; tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*; tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*; tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*; tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013a.

- \_\_\_\_\_. *A comunidade inconfessável*; tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- BRANDÃO, Junito de Souza. “Orfeu” In: *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- CASSIRER, Ernst. “A palavra mágica” In: *Linguagem e mito*; tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnairdeman. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CORTÁZAR, Júlio. “Situação do romance” In: *Valise de Cronópio*; tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*; tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Gaguejou” In: *Crítica e clínica*; tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. “Força e significação” In: *A escritura e a diferença*; tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- FOUCAULT, Michel. “Prefácio” e “As ciências humanas” In: *As palavras e as coisas*; tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KAFKA, Franz. “Regresso”, “O passageiro” e “O silêncio das sereias” In: *Parábolas e fragmentos*; tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Portugal neste fim de milênio” In: *Nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LUCCHESI, Ivo. *Crise e escritura*: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- PAIVA, José Rodrigues. “O lugar de Vergílio Ferreira na literatura portuguesa do século XX” In: *Para sempre*, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional. Recife: O Autor, 2006. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC.
- PESSOA, Fernando. “Organizar” In: PITELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo. *Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida*: primeiras lições. Rio de Janeiro, Tinta-da-China Brasil, 2016.

SOUSA, José Antunes. “Vergílio Ferreira e a cultura portuguesa” In: Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária. Corvilha: Teses LusoSofia: Press, 2008.

STEINER, George. “O poeta e o silêncio” In: *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra; tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *O silêncio dos livros*: seguido de *Esse vício ainda impune*; tradução de Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradiva, 2006.

VALENTE, José Angel. “A memória do fogo”; tradução de Gustavo Rubim. *Revista Gratuita*, Belo Horizonte / Lisboa, n. 2, 2015.

ZAMBRANO, María. “Os sonhos e o tempo” In: *O sonho criador*; tradução de Maria João Neves. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.