

A “palavra essencial”, o anseio epifânico bartiano de Vergílio Ferreira em *Para sempre*

Agnès Levécot
CREPAL
Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Resumo

Devido à sua formação filosófica, Vergílio Ferreira, nascido há cem anos, dois meses apenas depois de Roland Barthes, não pode ter deixado de acompanhar os trabalhos do pensador francês. Por isso, achamos impossível considerar como puras coincidências as analogias que encontramos entre o romance *Para sempre*, publicado três anos após a morte de Barthes, e o projeto *Vita Nova* deste último. As similitudes situam-se tanto no plano temático como na construção narrativa: as circunstâncias vividas pelo protagonista Paulo – cuja dimensão autobiográfica é de salientar –, evocadas através duma construção rapsódica e hifológica que permite revelar a verdade do presente através do passado rememorado, fundamentam o anseio epifânico do narrador-autor em descobrir a “palavra essencial” capaz de dizer o máximo de indizível, num processo análogo à necessidade imperativa de criação, por Barthes, de um texto de “terceira forma”, que, em sua aspiração toda proustiana, lhe permitiria abrir “as portas do Tempo” e expressar a “verdade dos afectos e não das ideias”.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira; Roland Barthes; romance; palavra; essencialidade.

Resumé

Du fait de sa formation philosophique, Vergílio Ferreira, né il y a exactement cent ans, deux mois à peine après Roland Barthes, a forcément accompagné les travaux du penseur français. C’est pourquoi nous pensons qu’il est impossible de ne voir que de simples coïncidences dans les analogies que nous établissons entre le roman *Para sempre*, publié trois ans après la mort de Barthes, et le projet *Vita Nova* de ce dernier. Les similitudes sont détectables tant sur le plan thématique que dans la structure narrative: les circonstances vécues par le protagoniste – dont il faut souligner la dimension autobiographique –, évoquées à travers une construction rhapsodique et hiphologique qui permet de révéler la vérité du présent à travers le passé remémoré, étayent le désir épiphanique du narrateur-auteur qui est celui de découvrir « la parole essentielle » capable de dire le maximum de l’indicible, dans une démarche semblable à la nécessité ressentie par Barthes, de créer un texte de « tierce forme » qui, dans son aspiration toute proustienne, lui permettrait d’ouvrir « les portes du temps » et d’exprimer « la vérité des affects et non des idées ».

Mots-clés: Vergílio Ferreira; Roland Barthes; roman; parole; essentialité.

Agora mesmo, que é que poderei dizer-te, fazer? um gesto, uma palavra certa que encaixasse perfeita na nova situação. Agora. Recomeçar.
(FERREIRA, 2004, p. 137)

[...] il reste toujours trop de sens pour que le langage accomplisse une jouissance qui serait propre à sa matière. Mais ce qui est impossible n'est pas inconcevable : le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d'une musique du sens [...]
(BARTHES, 1995c, p. 275)

Vergílio Ferreira, nascido há cem anos, dois meses apenas depois de Roland Barthes, não pode ter deixado de acompanhar, ao longo do seu percurso filosófico, os trabalhos do pensador francês, seu contemporâneo. Daí acharmos impossível considerar como meras coincidências as analogias que se podem estabelecer entre o romance *Para sempre*, publicado três anos após a morte de Barthes, e o projeto *Vita Nova* deste último. As similitudes situam-se tanto no plano temático como na construção narrativa. As circunstâncias vividas pelo protagonista Paulo, evocadas através duma construção rapsódica e hifológica que permite revelar a verdade do presente através do passado rememorado, fundamentam o anseio epifânico do narrador-autor em descobrir “a palavra primordial, [...] anterior posterior a todo o vozear do mundo” (FERREIRA, 2004, p. 108). O texto assim tecido – no sentido bartiano do termo (BARTHES, 1995j, p. 830) – parece-nos proceder duma indagação semelhante à do filósofo francês que, depois do falecimento da mãe, sente a necessidade imperativa de inventar uma nova forma de expressão literária, um texto de “terceira forma” (BARTHES, 1995j, p. 829) que, em sua aspiração toda proustiana, lhe permitiria abrir as portas do tempo, expressando a “verdade dos afectos e não das ideias” (BARTHES, 1995j, p. 835).¹

No fim da sua vida, Paulo, antigo diretor da Biblioteca Geral, revisita a casa de infância, numa tarde quente de verão. O edifício abandonado, e em avançado processo de degradação, reflexo espelhado do seu próprio envelhecimento, constitui para o narrador-personagem um espaço de rememoração dos momentos fortes do seu passado, rememoração essa que lhe permite lutar contra a morte que se anuncia: episódios tristes como a loucura e o desaparecimento da mãe, a solidão na aldeia com as tias, mas instantes também felizes como a revelação musical proporcionada pelo Padre Parente e mais tarde o encontro com a mulher amada. Convém realçar aqui quão autobiográficas são estas circunstâncias vividas pela personagem de Vergílio Ferreira. Vejamos: como Paulo, o escritor português foi separado dos pais que emigraram deixando a criança aos cuidados das tias; estudou em Coimbra (Soeiro no romance); como ele, sobretudo, teve uma revelação artística em criança através da música de Schubert. Como no caso de Barthes, o evento que desencadeia o questionamento da personagem fictícia é a morte da figura materna. Partindo da última palavra dela que não conseguiu ouvir, interroga a essencialidade da linguagem através da indagação da “palavra primordial”. Não sendo propriamente, como para o filósofo francês, um momento de ruptura – “o meio do caminho da nossa vida [...] esse ponto semântico, o instante talvez tardio, em que surge na nossa vida o apelo para um novo sentido” (BARTHES, 1995j, p. 832) –, não deixa de ser para Paulo um momento-chave a partir do qual

¹ Todas as traduções das citações de Roland Barthes são da nossa responsabilidade.

se constrói o questionamento fundamental do personagem/autor sobre a possibilidade não de “expressar o inexprimível”, mas sim de “inexpressar o exprimível” (BARTHES, 1995a, p. 1174), para reencontrar a essencialidade perdida da linguagem. Os dois eventos iniciáticos, a revelação musical e a última palavra inaudível, sofrem um processo de amadurecimento ao longo da vida da personagem até à idade avançada em que se encontra, igual ao processo de essencialização da linguagem desenvolvido pelo autor ao longo da sua obra. Tanto para Barthes como para Paulo/Vergílio este questionamento tem a ver com a aproximação da morte. Assim, cada vez que o pensador francês evoca um momento-chave da existência de alguém, como de Chateaubriand por exemplo (BARTHES, 1995b, p. 1359),² não deixa de referir-se à idade. “Barthes sente-se envelhecer”, constata Tiphaine Samoyault, “a idade reforça a sua diferença e a sua marginalidade. A dificuldade de envelhecer exprime-se na maneira como Barthes evoca cada vez mais a questão da diferença de idade, e da relação das sociedades com as idades” (SAMOUYAUULT, 2015, p. 666). Esta observação poderia aplicar-se igualmente a Paulo que parece obcecado pela mesma preocupação. Ele constata o que se perde com a velhice: “Todas as idades fazem parte da vida, a velhice é um sobejo. E só o que sobra lhe pertence” (FERREIRA, 2004, p. 50). Chegando à dita terceira idade – ou “terceira forma” de vida – o homem perde a sua mobilidade, a sua vivacidade, a vida torna-se estática: “a velhice é estar” (FERREIRA, 2004, p. 50); “enterrado em livros velhos, ideias velhas, estou aqui” (FERREIRA, 2004, p. 109). Confrontado com a redução das capacidades físicas, só se movimenta o passado memorial, enquanto não vier o fim: “Os anos tinham coalhado em rugas e outras degenerescências [...] até encontrarmos a face primitiva da nossa memória comum” (FERREIRA, 2004, p. 256). Em Barthes, a omnipresença da questão da morte ganha força nos últimos textos quando, sobretudo em *La Chambre claire*, livro escrito na mesma altura em que começou a conceber o projeto *Vita Nova*, o filósofo analisa a relação entre fotografia e morte, reflexão que, estranhamente, será retomada e desenvolvida ficcionalmente por V. Ferreira no romance *Na tua face*.³ De outra maneira, mais humorística, Paulo também desce ao reino dos mortos, imaginando o seu próprio funeral com autoironia: “O cortejo põe-se em movimento, tens de ir indo. Vou atrás, à frente vou eu no caixote de pinho. Não vou pouco acompanhado, temos de confessar. Para quem já não era, não vou mal” (FERREIRA, 2004, p. 85). Assim sendo, o envelhecimento e a escrita confundem-se naquilo que o filósofo e o escritor parecem propor como fundamento de uma perspetiva póstuma: a rememoração constitui o início da escrita, e a escrita, na senda do pensamento de Maurice Blanchot, é o começo da morte.

Neste quadro disfórico, a *Vita Nova* aparece como uma nova e última chance: inventar uma nova forma de texto para o francês, encontrar a “palavra total” (FERREIRA, 2004, p. 152) para o português. Como, efetivamente, não relacionar a aspiração de Barthes a uma escrita como pro-

² « Chateaubriand écrit *La Vie de Rancé* à soixante-seize ans; c’est sa dernière œuvre (il mourra quatre ans plus tard) ».

³ A filha de Daniel é fotógrafa e tira do irmão morto no seu caixão uma série de fotografias, transformando a morte em objeto artístico.

dução de “uma outra língua em que o silêncio seria o que o ‘bavardage’ é à língua dos homens” (MARTY, 2006, p. 181) com o desejo de Paulo/Vergílio de reencontrar “a palavra difícil fundamental enigmática” (FERREIRA, 2004, p. 83). Para apoiar esta nossa proposta, basta lembrar o comentário de Barthes acerca do *écart cultivé* praticado por Chateaubriand:

A palavra literária [...] aparece assim como um imenso e sumtuoso destroço, resto fragmentário de uma Atlântida onde as palavras, sobrenutridas de cor, de sabor, de forma, quer dizer de qualidades e não de ideias, brilhariam como estilhaços de um mundo direto, impensado, que nenhuma lógica viria ofuscar ou aborrecer: que as palavras sejam suspensas como belas frutas na árvore indiferente do relato é, no fundo, o sonho do escritor. (BARTHES, 1995c, p. 1363)

Haverá melhor ilustração deste parecer sobre o uso abusivo das palavras, senão a crítica, no romance de Vergílio Ferreira, do linguajar dos intelectuais, aqui mais precisamente dos poetas?

Dizem nomes bárbaros, é a barbaridade da nossa condição. Suprematismo, pois, pois. E orfismo purismo simultaneísmo oh, oh. E rayonismo neoplasticismo. E uma voz escura já cavernosa, cubismo, fauvismo, eh, eh. E umas vozes novas raquíticas em falsete, a pregação do vazio programático o nulismo. E o sitismo que era a pregação contra a existência do quadro e a defesa apenas e intransigente do sítio dela na parede – e os poetas. A defesa do regresso às formas poéticas de base, que um jocoso crismou de parolice e que ficou o parolismo. E o baralhismo que baralhava muitas palavras e as atirava ao ar e caíam em forma de poema – e o saquismo. Que era metê-las num saco para as tirar ao acaso da inspiração, e o mudismo. Que era poesia muda em livros em branco. E o canalhismo que era uma poesia ordinária para as classes mais desfavorecidas. E o caralhismo, cujo chefe de fila era o célebre autor de “Caralhícolas”, e que era uma poesia ainda mais ordinária [...] (FERREIRA, 2004, p. 32)

Em várias circunstâncias Paulo desencadeia críticas acerbas ao verbalismo intelectual, por exemplo quando acompanha Sandra que vai assistir a uma conferência sobre cultura (FERREIRA, 2004, p. 231-232). Todos os tipos de discurso que Paulo ouve são iguais aos textos que Barthes, no *Prazer do texto*, qualifica de “tagarelice” (BARTHES, 1995d, p. 1496): são “sarrabulhada” (FERREIRA, 2004, p. 27), “turbilhão de falatório” (FERREIRA, 2004, p. 98), “linguajar do mundo” (FERREIRA, 2004, p. 181), “barulheira infernal” ou “falatório ensurdecador” (FERREIRA, 2004, p. 239). A personagem reproduz esses discursos (de políticos, moralistas, economistas, artistas), caricaturando o excesso de palavras em frases que ocupam páginas inteiras (FERREIRA, 2004, p. 28-33) apenas interrompidas pela voz do narrador que manda calar os oradores insultando-os numa progressão de cada vez maior violência como se essa “tagarelice” se lhe tornasse definitivamente insuportável: “Estai calados, estupores”/“Estai calados, desgraçados” (FERREIRA, 2004, p. 29), “Ide todos à merda!” (FERREIRA, 2004, p. 30), “Para a puta que vos pariu!” (FERREIRA, 2004, p. 31), “Ide berrar para as profundezas do inferno” (FERREIRA, 2004, p. 33). Qualquer tipo de discurso acaba sendo alvo da mesma crítica:

tapei os ouvidos – meu Deus. Estou assim algum tempo, destapo os ouvidos, havia ainda atrasados os romancistas. E os arquitectos, urbanistas. Os pedagogos, os cientistas. E os críticos.

[...] E os técnicos publicitários. E os técnicos dos cemitérios.

[...] E os economistas.

(FERREIRA, 2004, p. 33)

A este palavrear excessivo, que Barthes também chama de *bredouillement*,⁴ o filósofo opõe o *bruissement*⁵ da língua (BARTHES, 1995g, p. 274-275), enquanto Vergílio Ferreira indaga “a palavra informulada, anterior posterior a todo o vozear do mundo” (FERREIRA, 2004, p. 108) que condense todo o sentido da vida. Ambos, afinal, lutam contra a palavra irreversível, aquela que não se pode corrigir porque, corrigindo-a, acrescentam-se outras que baralham ainda mais a mensagem. Para ambos, há sempre demasiado sentido para que a linguagem o possa conter (BARTHES, 1995g, p. 275). E “porque não se pode pensar senão nos limites da língua” (FERREIRA, 2004, p. 152), Paulo “nunca soube a palavra essencial” (FERREIRA, 2004, p. 197). Daí ele preferir, enquanto não descobrir a tal palavra, conter-se no silêncio, silêncio que pesou sobre a sua vida desde a morte da mãe, que lhe pesa agora no presente anunciando o “silêncio definitivo” (FERREIRA, 2004, p. 298), mas que lhe permite “decifrar o insondável” (FERREIRA, 2004, p. 80), “o intrínseco dos começos da vida” (FERREIRA, 2004, p. 163), decifração essa que poderá ulteriormente reverter na palavra “única fundamental” (FERREIRA, 2004, p. 182), aquela que o escritor poderá extrair “da pobreza da língua do mundo” (BARTHES, 1995a, p. 1.174); tal como na escrita idealiza por Barthes, que, segundo Eric Marty, seria produção “da outra língua”, esta devendo ser “apofética e sustrativa: ativa pela sua negatividade, a do silêncio, pela fragmentação, pela digressão” (MARTY, 2006, p. 181). Por isso, o pensamento do filósofo francês se exprime quase exclusivamente através de fragmentos e utopicamente pretende conceber uma escrita que, como o *haïku* pelo qual demonstra uma grande atração (BARTHES, 1995i, p. 1059), teria uma forma não descritiva e constituiria uma visão sem comentário que “espurgaria a enunciação das duas taras do discurso ocidental evitando assim a infâmia do ‘non-sens’, ou seja o símbolo, a metáfora e o silogismo” (SUSINI-ANASTOPOULOS,¹⁹⁹⁷, p. 192), e que resultaria numa linguagem do “nada”. Ora, a indagação da palavra essencial por Vergílio Ferreira aparece-nos como um possível pendente a esta concepção bartiana do *haïku* e do fragmento na sua função de libertação do “suplemento infinito dos significados inúteis” (BARTHES, 1995e, p. 801). O *haïku* não sendo acessível ao ocidental, o fragmento assume a função de substituto nesta linguagem do “nada” que lhe é recusada como é recusada a Paulo a revelação da “palavra total” (FERREIRA, 2004, p. 152). Como o fragmento, essa palavra seria “o irreconhecível (in-conhecível) que há no conhecido” (QUIGNARD, 2010, p. 147), um “espaço denso do ‘neutro’ absoluto, pleno de sinais” (QUIGNARD, 2010, p. 147). Assemelhar-se-ia ao *haïku* “pelo sopro interior que o atravessa,

⁴ O “tartamudear”.

⁵ O “restolhar”.

no mais-além de significação que ressoa nos seus limites estreitos” (QUIGNARD, 2010, p. 148). Essa palavra seria, segundo Rosa Maria Goulart, “a palavra que instaura um mundo necessário – o da beleza e da arte, a palavra difícil, essencial e total, a palavra-transmissão de testemunho, mas a palavra insuficiente para o excesso do homem” (GOULART, 1990, p. 111).

Como mostra a adjetivação escolhida pelo autor de *Para sempre* para qualificar A palavra, a ideia de totalidade está íntima e algo paradoxalmente relacionada com a de essencialidade. Tanto o projeto de Barthes como o romance de Vergílio Ferreira são atormentados por essa demanda de totalidade que, no entanto, não contraria a estrutura fragmentária porque “a incoerência é preferível à ordem que deforma” (BARTHES, 1995f, p. 166), e porque se o fragmento é um meio de recusar uma totalidade formal, retórica, não o é de uma totalidade de significação, bem pelo contrário. No autor português, essa totalidade torna-se possível graças ao processo de rememoração: o conjunto de recordações que restituem os momentos mais importantes da vida passada de Paulo lembra sem dúvida o processo de construção rapsódica do projeto de Roland Barthes evocado em “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”: “a estrutura desta obra será, a bem dizer, rapsódica, isto é, etimologicamente ‘costurada/cosida’”. O filósofo explicita: “o texto rapsódico implica uma arte original como o é a arte da costureira: peças e pedaços sofrem cruzamentos, arranjos: o vestido não é um *patchwork*, como não o é *La Recherche*” (BARTHES, 1995j, p. 830). A estrutura do romance de Vergílio Ferreira apresenta, ao nosso ver, essa construção rapsódica: o presente de enunciação, um tempo parado e dilatado numa tarde quente de verão é constantemente interrompido pela intromissão de momentos resgatados do passado, sob forma de recordações e reminiscências intuídas pelo espaço revisitado. A partir dos diferentes lugares da casa e dos objetos que nela reencontra, Paulo vai reconstituindo a sua vida como se, antes de morrer, precisasse de reuni-la numa totalidade que lhe pudesse dar sentido: “Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de totalizar, a ter na mão” (FERREIRA, 2004, p. 43). Cada momento revivido, ou cada pessoa lembrada quando o seu olhar passa por um corrimão, uma janela, uma cama, constitui assim um fragmento, uma peça do tecido evocado por Barthes: “[...] e a infância e a juventude e a idade adulta, e tudo o que serei e o que morreu, e os amigos, os conhecidos, num instante organizados na tessitura de mim ao mundo” (FERREIRA, 2004, p. 71). Como as peças dum *puzzle*, cada fragmento deve servir a reconstituição total, processo anunciado logo no *incipit*: “Tu, e a vida que em ti foi acontecendo” (FERREIRA, 2004, p. 9). Essas recordações, como em qualquer processo rememorativo, surgem de maneira acronológica, e completam-se umas às outras à medida que vão sendo relatadas, numa construção hifológica; assim é o caso dos excertos que evocam a mulher amada, Sandra, cuja vida nos é contada de maneira fragmentada mas que acabamos por conhecer quase inteiramente, pelo menos desde o seu encontro com Paulo.

Paralelamente, o termo “rapsódia” usado por Barthes para caracterizar o tipo de texto que deseja criar também tem ecos no romance de Vergílio Ferreira através dos temas musicais que o

trespassam: por um lado um tema culto, o *Ave Maria* de Schubert, tocado por Paulo em criança, e, por outro lado, um tema popular, o canto de uma camponesa que ele ouve quando abre as janelas da mansão e que pontua cada uma das suas recordações. O primeiro constitui uma reminiscência desencadeada pela descoberta do seu violino de infância abandonado na velha casa e que se desenvolve em dois momentos principais: o da emoção ao reencontrar o instrumento que sente como depositário de “toda a história do mundo” (FERREIRA, 2004, p. 54), e o da evocação da música que o Padre Parente tocou para ele e que o comoveu profundamente: “Música do meu abismo, ó mistério inacessível e tão perto da minha comoção” (FERREIRA, 2004, p. 134). Essa comoção relembra aparece associada ao mistério da palavra inacessível: “Padre Parente tocava, eu ouvia abismado no incognoscível [...] e lembrei-me, não sei porquê, da palavra inaudível de minha mãe” (FERREIRA, 2004, p. 135). A importância da música e do violino é narrativamente marcada por uma fragmentação múltipla⁶ das recordações ligadas ao instrumento, talvez porque Vergílio Ferreira, como Barthes, acredite na supremacia do instrumento sobre a voz. Pois, a propósito precisamente do mesmo compositor vienense, o filósofo assevera que a música consegue ir para além daquilo que pode dizer a palavra: “Dir-se-ia que a voz humana é mais presente ainda quando realizada por outros instrumentos, por cordas” (BARTHES, 1995h, p. 694). A música de Schubert “permite a assunção do canto à essência” (BARTHES, 1995h, p. 694), a mesma essência a que tanto o francês como o português querem ascender. “É como se a ‘palavra difícil’ se difundisse em formas de expressão que a sublinham na harmonia musical”, comenta a este propósito Goulart (1986, p. 28). A música diz o que a palavra não consegue. E não é por acaso que as reminiscências do violino perseguem Paulo nos momentos em que está a ouvir a conferência acima referida. A plenitude da música preenche então o vazio das palavras, como preencheu o vácuo afetivo quando o menino doente pediu para que lhe pusessem o violino à frente da cama e sentiu a música como se estivesse a tocá-lo:

[...] havia em todo o meu corpo o arrepiamento da passagem da melodia, a suspensão subtil da sua maravilha. Era um prazer intenso e inexplicável. [...] Todo eu participava assim na criação desse mundo [...] a vista do violino [...] preenchia o espaço que ia de mim até ele, e criava-me organicamente a minha totalidade. (FERREIRA, 2004, p. 186-187)

O motivo musical aparece de maneira reiterada ao longo do romance, através da imagem do violino e da melodia que dele se evolva,⁷ mas também com a inserção de outro *leit-motiv* musical: cada vez que Paulo abre as janelas, ouve o canto de uma camponesa que “vem de longe, dá a volta pelos montes, uma voz canta pelo ermo das quintas” (FERREIRA, 2004, p. 16). Apesar de ser uma cantiga popular muito conhecida,⁸ soa misteriosa aos ouvidos da personagem: “Uma voz

⁶ Começam na página 54 e acabam na antepenúltima página.

⁷ Ferreira (2004, p. 54-56, 132-134, 179-182, 216, 229-235, 304-306).

⁸ “Ó minha amora madura...” (FERREIRA, p. 37)

sobe irreal, no halo vertiginoso do meu fim. É a voz anónima de outrora, de sempre. De nunca” (FERREIRA, 2004, p. 80). Ora proclama o triunfo da vida, “é um canto alegre, de triunfo. Sobre a miséria a fome a escravidão” (FERREIRA, 2004, p. 92), ora anuncia o seu fim: “Vem de longe, de uma memória antiquíssima, aceno da vida que findou” (FERREIRA, 2004, p. 21). Mas acima de tudo, este canto “das origens” (FERREIRA, 2004, p. 240) assemelha-se à “palavra primordial” pois é uma voz ao mesmo tempo telúrica e divina: “Aparece no ar, ecoa à distância, tem a força selvagem da germinação da terra” (FERREIRA, 2004, p. 50). “Reboa pelo espaço, os montes estremecem como a uma palavra divina” (FERREIRA, 2004, p. 161). Por isso, e porque ela significa a vida, quando a voz se cala, o personagem angustiado, chama-a de volta: “[...] porque se calou a voz no fundo do vale? não a ouvi mais cantar. Então ergo-me de súbito, venho à janela da sala atrás, dou um berro imenso para a distância – Can...an...ta!” (FERREIRA, 2004, p. 160).

Finalmente a voz desaparecerá no final do romance anunciando a derrota de Paulo mas, ao acompanhar o ciclo solar, constitui a promessa de uma nova esperança, talvez a esperança do escritor que, dissociando-se da sua personagem, se afirma como voz enunciativa: “Há uma palavra 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” (FERREIRA, 2004, p. 306). Por enquanto fica o silêncio, sempre preferível à palavra desnecessária ou abusiva, demasiado saturada, que não permite atingir o inexprimível. A procura de “A palavra final” (FERREIRA, 2004, p. 152) não deve e não pode ser, parece dizer o autor de *Para sempre*, um processo individual porque “não há palavras para o excesso de mim” (FERREIRA, 2004, p. 117). A procura terá que ser prolongado e cultivado por outros, escritores e leitores, que deverão procurar “a alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade, mas de música” que constitui o “ideal dos fragmentos” (BARTHES, 1995f, p. 166), para tentar alcançar a “palavra total. A única” (FERREIRA, 2004, p. 152), sonhada por Vergílio Ferreira.

Referências

BARTHES, Roland. Prologue. Essais critiques. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 1, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995a.

_____. Chateaubriand: la vie de Rancé. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 2, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995b.

_____. La Tête coupée. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 2, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995c.

_____. Le Plaisir du texte. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 2, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995d.

_____. L'Empire des signes. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 2, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995e.

_____. Le Cercle des fragments. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 3, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995f.

_____. Le Bruissement de la langue. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 3, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995g.

_____. Le Chant romantique. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 3, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995h.

_____. La Préparation du roman. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 3, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995i.

_____. Longtemps je me suis couché de bonne heure. In: _____. *Œuvres Complètes*. v. 3, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1995j.

FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. Lisboa: Bertrand, 2004.

GOULART, Rosa Maria. Vergílio Ferreira: a palavra difícil, *Cadernos de Literatura*, Coimbra, n. 23, p. 25-30, 1986.

_____. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.

MARTY, Eric. *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Paris: Seuil, Fiction & Cie, 2006.

QUIGNARD, Pascal. Como se lê um fragmento? In: BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Vita Nova*. In: *Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 2015. (Coll. Fiction & Cie Seuil Biographie.)

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Minicurrículo

Recém-aposentada da sua função de *maître de conférences* na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Agnès Levécot é membro do CREPAL (Centre de Recherches sur les Pays de Langue Portugaise). Tem numerosos artigos publicados em revistas especializadas internacionais sobre o romance pós-25 de abril e africano de língua portuguesa. Publicou em 2009 um ensaio intitulado *Le roman portugais contemporain: profondeur du temps* na editora L'Harmattan.