



Gisela Anauate
Bergonzoni >

Na floresta escura da escritura: Gonçalo M. Tavares e Roland Barthes

Resumo

A literatura de Gonçalo M. Tavares (1970-) reivindica constantemente uma reinvenção da língua, que passa por uma afirmação do estilo e pela tensão entre uma linguagem partilhada e uma linguagem particular, “da floresta”, que não se dobraria às convenções. O presente artigo analisa como essas questões são problematizadas nas seguintes obras: “A perna esquerda de Paris”, seguido de “Roland Barthes e Robert Musil” (2004), “O senhor Walser” (2006), “Breves notas sobre as ligações” (2009) e “Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens” (2013). Busco aproximar, neste estudo, a poética de Tavares de diversas obras do pensador francês Roland Barthes (1915-1980), sobretudo no que concerne à “idiorritmia”, às escrituras ilegíveis e à hibridização de gêneros.

Palavras-chave: Literatura. Idiorritmia. Gonçalo Tavares. Arte.

Abstract

The literature of Gonçalo M. Tavares (1970-) constantly invokes a reinvention of language, which implies an affirmation of style and a tension between a shared language and a particular language, a language “from the forest”, which would not bend to conventions. The present article analyzes how these questions are problematized in the following works: ‘A perna esquerda de Paris’, followed by ‘Roland Barthes e Robert Musil’ (2004), ‘O senhor Walser’ (2006), ‘Breves notas sobre as ligações’ (2009) and ‘Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens’ (2013). In this study, I try to approach the poetics of Tavares to several works by the French thinker Roland Barthes (1915-1980), especially as regards ‘idiorhythmy’, illegible writings and the hybridization of genres.

Keywords: Literature. Idiorrhythmia. Gonçalo Tavares. Art.

O escritor português Gonçalo M. Tavares é um pesquisador do inaudito: desde as formas de seus escritos, que infringem os contornos dos gêneros literários, até a busca de construções sintáticas espasmódicas, de metáforas perturbadoras, de aforismos que resistem à lógica. Tavares faz de sua obra uma afirmação da linguagem literária como aquela capaz de deslocar os sentidos e de criar o novo dentro do velho. Mas não se trata de glorificar uma espécie de poder absoluto da literatura. Seu trabalho postula uma constante tensão: aquela de estender, de estirar o vocabulário e a sintaxe para ver até onde eles aguentam, levando a potência transgressora da poesia para a prosa; tensão também de trabalhar sempre em uma oscilação entre uma língua que é ao mesmo tempo partilhada e individual. O presente artigo tem como objetivo analisar como Tavares trabalha esses problemas em suas obras, notadamente em “A perna esquerda de Paris, seguido de Roland Barthes e Robert Musil” (2004), em “O senhor Walser” (2006), em “Breves notas sobre as ligações” (2009) e no “Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens” (2013). Nesses textos, como buscarei mostrar, a reflexão de Tavares sobre a língua se constrói em um importante diálogo com a obra do pensador francês Roland Barthes.

A novela “A perna esquerda de Paris”, que integra o mesmo volume de um curioso ensaio em forma de tabelas (“Roland Barthes e Robert Musil”), tem como protagonista Maria Bloom, versão atualizada de Marion (ou seu apelido, Molly) Bloom, do “Ulysses” (1922) de James Joyce. Assim como a mulher de Leopold Bloom, Maria é caracterizada pela leitura e pelo erotismo, mas enquanto Molly consome folhetins libidinosos de mau gosto, sua versão portuguesa encarna a própria literatura: ela é “literária nas extremidades eróticas” (2004, p. 13), “frequenta aulas de paradoxos” (2004, p. 19) e seu corpo “oblíquo” é comparado à escrita de Mallarmé (2004, p. 26). A linguagem é de fato o problema central da novela, mas se apresenta de forma ambígua. Por um lado, a linguagem aparece como uma propriedade individual, incapaz de alcançar verdadeiramente o outro. Tavares escreve:

Ninguém tem palavras para os outros. Cada um tem palavras para si, e são essas que utiliza. Mesmo quando falas para o outro, dizes para ti as palavras. Mesmo quando chamas alto o nome da pessoa que amas. A linguagem é egoísta, não tenha ilusões. É tua propriedade. (TAVARES, 2004, p. 36)

Por outro lado, um pouco adiante, ainda em “A perna esquerda...”, a linguagem não é mais a expressão única de um indivíduo, mas um indicador opressivo de coletividade:

E a Língua que falas também não é coisa que chore por ti. Ninguém suspende a palavra alegria no momento em que choras. Abre o dicionário em qualquer ocasião extrema e verás como todas as palavras continuam a existir, sem qualquer alteração de posição. A Língua é indiferente ao sentimento humano. (TAVARES, 2004, p. 37)

Essa visão contrastante da língua, ao mesmo tempo apresentada como uma força imposta pela vida em sociedade e como um lugar de liberdade individual (pois “cada um tem palavras para si”) pode ser, de início, aproximada da distinção saussureana entre língua e fala: para Saussure, enquanto a língua é uma ferramenta partilhada, a fala é sempre única, pois representa o uso que cada indivíduo faz dessa ferramenta.

Porém, esse contraste desemboca, no texto de Tavares, em um sentido mais específico da fala como estilo, que se opõe à uniformidade do uso corrente da língua. Trata-se de uma visão presente em diversos escritos de Roland Barthes e que talvez se expresse mais contundentemente em “Aula” (“Leçon”). É nesse texto, pronunciado como conferência inaugural da cadeira de semiótica no Collège de France, em 1977, que o autor francês afirma, para escândalo geral, que a língua é “fascista” (“fasciste”, 1978, p. 432), porque nos obriga a dizer, porque nos oprime com suas leis e códigos. Se a língua é um instrumento de poder inelutável – pois não existe nada na vivência humana que seja exterior à linguagem – a literatura tem a capacidade de “trapacear” (“tricher”, 1978, p. 433), nas palavras de Barthes, de enganar a língua trabalhando em suas entranhas. Esse parece ser o cerne de algumas propostas de Tavares no que toca à língua. O texto que segue “A perna esquerda...”, intitulado “Roland Barthes e Robert Musil”¹, apresenta citações e micronarrativas de autoria de Tavares, que mesclam ensaio literário, estranhas máximas filosóficas e ficção. A disposição do texto é o que chama mais a atenção: esses fragmentos são organizados em planilhas similares às do programa Excel. Apresento abaixo um excerto da segunda tabela do terceiro capítulo, na qual uma frase de Barthes, retirada de uma das entrevistas que compõem a antologia “O grão da voz”, estimula uma reflexão sobre linguagem coletiva e individual:

“Molly é extraordinária a perceber se olham para ela.” (Joyce)	Em Ulisses de James Joyce.	A forma da literatura já é literatura. Ou seja, isto: a comida não é só a comida, é também a mesa onde ela é colocada.		Roland Barthes em “O grão da voz” apresenta esta utopia fantástica: “Uma civilização onde os seres agiriam sem se preocuparem com a imagem que vão desencadear nos outros.”
Precisamente: os actos nunca são individuais porque os seus sujeitos estão sempre preocupados com os outros, ou simplesmente com as consequências.				Também se poderia pensar numa civilização literária onde o escritor escrevesse sem se preocupar um único instante com a imagem que iria desencadear nos outros.
	Porém, a linguagem existe porque se pressupõe a existência dos outros.		Eis um projecto: utilizar a linguagem para não comunicar.	Semelhante a esta imagem ridícula: utilizar um martelo para coser um determinado tecido.

Fonte: TAVARES (2004, p. 177-178)

1 Para um estudo detalhado de Roland Barthes e Robert Musil, ver meu artigo “Barthes e Musil, como viver junto: as ‘tabelas literárias’ de Gonçalo M. Tavares” (ANAUATE BERGONZONI, 2015).

A presença de Molly Bloom na primeira célula desse excerto não me parece fortuita: por um lado, a personagem de Joyce e sua habilidade de fazer-se notar (e, sobretudo, em notar quando consegue se fazer notar) dá o tom da reflexão que se segue: inicialmente, Tavares constrói uma utopia do escritor que escreve para si, livre de sua imagem exterior, de seu “Scriptor”, para usar ainda um termo de Barthes (2015, p. 384). Por outro lado, a Molly de Joyce traz aqui um pouco da Maria Bloom de Tavares, que vimos em “A perna esquerda de Paris” e que, como dito acima, encarna a própria literatura. Porque as constatações de Tavares nesse excerto da tabela vão além de uma ideia do autor despido de sua imagem social, e apontam para uma utopia da linguagem. Não se trata exatamente de uma utopia que faria da linguagem uma finalidade em si, liberta do referente, à imagem do desejo poético de Mallarmé. Acredito que a utopia da linguagem na obra de Tavares se situe mais na irredutibilidade da palavra literária e, ademais, na palavra única do autor. Isso se torna mais claro em um trecho das “Breves notas sobre as ligações” (2009), um dos três volumes da série “Enciclopédia”, no qual Tavares dialoga com as obras de Maria Gabriela Llansol, Maria Filomena Molder e María Zambrano:

A linguagem não pode ser um lugar de comunidade, de comunicação na polis; a linguagem terá de ser o lugar do indivíduo, da incomunicação, do isolamento [...]. Falar sempre como se estivesse na floresta, fora da cidade, sem necessidade de comunicar, *sem o pressentimento do negócio* que faz com que as palavras entrem nos lugares de partilha entre um homem e outro, mas lugares de partilha negocial: para vender e comprar precisamos de nos encontrar num sítio comum, utilizando palavras comuns, não individuais. [...] Frases que não surgem por instinto negocial. *Frases que vêm da floresta*. (TAVARES, 2009, p. 76-77, grifos do autor)

Assim, na obra de Tavares, há uma exortação a uma linguagem não partilhada, “privada”, pertencente a um único sujeito. Porque a partilha, aqui, adquire um sentido comercial: o escritor deve buscar uma linguagem que escape às transações da vida cotidiana e que se encontraria em um lugar inabitado: a floresta. O desejo de uma linguagem “da floresta” encontra outros desdobramentos em “O senhor Walser” (2006), um dos livros da série “O Bairro”. Essa série, iniciada em 2002 com “O senhor Valéry”, conta atualmente com dez volumes, todos ilustrados pelos desenhos minimalistas da artista portuguesa Rachel Caiano. Os personagens do “Bairro” de Tavares não são retratos de escritores lidos e admirados, mas figuras imaginárias que cruzam certos dados biográficos e ecos das obras dos autores epônimos. Não é diferente com personagem que tira seu nome do escritor suíço Robert Walser (1878-1956), que se esquivou da sociabilidade para ganhar o silêncio das montanhas. Walser (o verdadeiro) internou-se voluntariamente em um hospital psiquiátrico em Herisau e ali viveu durante os últimos 23 anos de sua vida, sem escrever uma única linha e limitando suas atividades a longos passeios por caminhos cobertos de neve².

2 Ver o prefácio de Marthe Robert à edição francesa do romance “O Instituto Benjamenta” (WALSER, 1909).

Antes do estranho autoexílio, Walser passara mais de uma década rabiscando em uma escritura minúscula. Essa grafia exígua a lápis, aparentemente ilegível, escondia verdadeiros textos, que mais tarde alguns críticos apelidariam de “microgramas”.

O senhor Walser de Tavares também se autoexila, decidindo construir sua pequena casa no meio da floresta, isolado da cidade. O objetivo, ao contrário do que se poderia imaginar, não é evitar o contato com os outros. A casa possui vias de acesso, e mesmo que isso possa parecer contraditório, Walser acredita que seu afastamento da cidade o fará comunicar-se melhor com outros seres humanos:

A casa não era para Walser apenas um lugar que a humanidade conquistara ali à floresta, ao espaço que as coisas não humanas pareciam ter determinado como seu – era ainda uma paisagem ideal para começar a falar com outros homens – e como disso ele sentia necessidade. (TAVARES, 2006, p. 9-10)

Pode-se interpretar essa necessidade paradoxal de Walser como uma busca propriamente literária e que ocupa um lugar importante na poética de Tavares: a produção de uma linguagem inovadora, que comunique sem, para tanto, preocupar-se com a comunicabilidade. Poderíamos definir Tavares – e seu personagem Walser – como um escritor à procura de uma expressão totalmente pessoal, mas não solipsista. Walser se retira da sociedade para encontrar seu centro, como uma espécie de monge:

Quando fechava a porta atrás de si, Walser sentia virar as costas à inumana bestialidade (de que saía, é certo, há bilhões de anos atrás, um ser dotado de uma inteligência invulgar – esse construtor solitário que era o Homem) e entrar em cheio nos efeitos que essa ruptura entre a humanidade e a restante natureza provocara; uma casa no meio da floresta, eis uma conquista da racionalidade absoluta. (TAVARES, 2006, p. 13)

De fato, o retiro de Walser pode ser considerado sob o paradigma da idiorritmia, exemplo de experiência monástica que Barthes examina no seminário “Como viver junto” (*Comment vivre ensemble*), ministrado no Collège de France entre 1976 e 1977. Barthes elege, como imagem-guia para seu curso, a vida dos monges no monte Athos, na Grécia, ao mesmo tempo individual e comunitária. Cada monge segue seu ritmo, vivendo isolado, mas sob uma mesma estrutura coletiva. Em um estudo sobre escritas ilegíveis, Ana Cecilia Olmos faz também essa aproximação entre uma forma de escritura que busca a incomunicação e a idiorritmia segundo Barthes. Mesmo que não cite Tavares, concentrando-se em um corpus hispanofônico (no caso, Héctor Libertella e Diamela Eltit), suas observações se aplicam bem à obra do autor português. Em seu artigo, Olmos define a ilegibilidade como uma “política da literatura”, que “expele esses autores para as margens geradas por toda escritura que se funda no mundo do linguisticamente particular” (2016, p. 221). “Não obstante”, escreve Olmos (2016, p. 221), “esses autores também freqüentam o ensaio. Uma forma discursiva que, ao desenhar uma deriva exploratória

da subjetividade, resiste às fórmulas disciplinadas da comunicabilidade, mas não deixa de oferecer ao leitor uma interpretação inteligível do mundo que o convoca ao diálogo”.

Na obra de Tavares, que privilegia as formas híbridas e lança mão de muitos recursos discursivos do ensaio, essa tensão entre legível e ilegível é constante. Por meio de uma escritura resistente às limitações de gênero, Tavares exalta o “idios”, o único, ao passo em que se abre ao leitor. A idiorritmia, segundo Barthes, postula a resistência tanto contra a integração quanto ao isolamento, encontrando uma equivalência na imagem do louco:

A norma é o comum, a comunidade. O louco é anormal. Talvez não exista outra definição do louco (exceto pelo paranoico) que não esta: aquele que está purificado de todo poder. Por isso, uma posição exorbitante, porque neutra: não é nem a favor, nem contra o poder (nem mestre, nem escravo), quer manter-se de fora. O que é insustentável, donde a intensa tensão social provocada pelo louco, pelo marginal. (BARTHES, 2002, p. 133)

Se, a exemplo do monge (ou do louco), Walser escolhe se retirar da sociedade justamente para encontrar seu centro, seu lar também se encontra numa “posição exorbitante”, e, em última instância, insustentável. Após alguns minutos sozinho em sua nova casa, Walser escuta a campainha tocar: é o encanador, que precisa consertar uma torneira no banheiro. A campainha logo toca novamente. É o artesão que deve cuidar de uma falha no piso. E, assim por diante, a morada de Walser é invadida por operários que dizem precisar terminar seu trabalho, demolindo paredes inteiras, retirando janelas... a casa é pouco a pouco destruída por aqueles mesmos que a construíram. No fim da história, enquanto todos os operários dormem sob os escombros, o senhor Walser encosta-se contra uma parede e adormece tranquilamente, pensando no dia seguinte. Ele não está angustiado, pelo contrário, “tinha grandes expectativas”, escreve Tavares (2006, p. 38). É a utopia do autor que constrói sua existência dentro da linguagem e por meio da linguagem, trabalhando em permanente contradição, enquanto eremita e cenobita.

Em uma chave mais teórica que criativa, Tavares dedica uma parte do seu “Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens” (2013) a um pensamento sobre a linguagem isolada. Esse Atlas, um compêndio de mais de 500 páginas ilustradas com imagens feitas pelo coletivo de artistas portugueses Os Espacialistas, é baseado na tese de doutorado do autor português. Trata-se de uma pesquisa sobre aquilo que delimita o corpo: a primeira parte, “O corpo no método”, examina as ferramentas de recorte de um objeto de estudo; “O corpo no mundo”, por sua vez, indaga o que separa o indivíduo do mundo; a terceira parte, “O corpo no corpo”, é dedicada à identidade de si face aos outros; e a última parte, “O corpo na imaginação”, é sobre o corpo como entidade capaz de imaginar e de criar. Nas últimas páginas da segunda parte do Atlas, “O corpo no mundo”, Tavares desenvolve alguns aspectos dessa linguagem privada, que seria do domínio do literário e da arte. Usando o pensamento de Nietzsche a propósito das necessidades e experiências vulgares do homem

comum, que determinam a comunicabilidade (em “Além do bem e do mal”, de 1886), Tavares afirma que a busca de uma linguagem nova é também a busca de uma experiência extraordinária. Isso não se traduz necessariamente por uma vida cheia de aventura, mas pode significar um mergulho radical na escritura e na realização de obras de arte. A linguagem é uma experiência física, diz Tavares, e buscar uma nova linguagem é equivalente a buscar novas vivências e novos perigos. Escrever corresponde, então, a se distanciar da experiência comum: “Há, assim, no homem que está perdido, no homem que se afastou dos outros, uma aura de poeta: perder-se é como investigar a linguagem, começar a investigar o próprio corpo” (2013, p. 180).

A ideia do corpo como individualidade irredutível está muito presente na obra de Barthes. E não é somente no que toca ao “fantasma” da idiorritmia, o fio condutor de “Como viver junto”, que ele se interessa pela figura do “ídiota”, do particular, do único. Encontram-se, em sua obra, verdadeiras apologias do ilegível, que se inserem, sobretudo, em uma pesquisa sobre o corpo, que ele elege como sua “palavra-maná” (1975, p. 704), um conceito-chave e móvel, ao longo dos anos 1970. É a partir do “Prazer do texto” (1973a) que emerge uma noção do ilegível como expressão do corpo, extraída mais da sensibilidade que do significado, o que explica seu interesse pela escritura como pura grafia e sensação. “Variações sobre a escritura” (“Variations sur l’écriture”, 1973b), por exemplo, é um longo ensaio de Barthes sobre a escritura em seu sentido físico, gestual: o próprio ato de escrever, de inscrever palavras sobre um suporte. Barthes apresenta nesse texto um estudo detalhado sobre as origens da escrita, a partir de certas obras de referência, para defender uma visão não utilitária desse gesto, que contraria a noção ocidental segundo a qual ele serviria para comunicar. Para Barthes, a escrita nasce de um impulso estético, o que a aproximaria da pintura. Como ele escreve, nesse texto de 1973: “Não, não é dado que a escrita sirva para comunicar: é por abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, de comunicação, de registro, e que censuramos o simbolismo que move o signo escrito³” (1973b, p. 272). E, algumas páginas adiante:

Somos nós, é nossa lei, que decidimos o estatuto referente de uma escritura. O que isso quer dizer? Que o significante é livre, soberano. Uma escritura não precisa ser “legível” para ser plenamente uma escritura. Pode-se até mesmo dizer que é a partir do momento no qual o significante (os falsos ideogramas de Masson, as missivas impenetráveis de Réquichot) se desliga de todo significado e abandona vigorosamente o alibi referencial que o texto (no sentido atual do termo) aparece⁴. (BARTHES, 1973b, p. 284)

3 Tradução minha : “Non, il ne va pas de soi que l’écriture serve à communiquer ; c’est par un abus de notre ethnocentrisme que nous attribuons à l’écriture des fonctions purement pratiques de comptabilité, de communication, d’enregistrement et que nous censurons le symbolisme qui meut le signe écrit.”

4 Tradução minha: “C’est nous, notre loi, qui décidons du statut référent d’une écriture. Cela veut dire quoi ? Que le signifiant est libre, souverain. Une écriture n’a pas besoin d’être ‘lisibile’ pour être pleinement une écriture. On peut même dire que c’est à partir du moment où le signifiant (les faux idéogrammes de Masson, les missives impénétrables de Réquichot) se détache de tout signifié et largue vigoureusement l’alibi référentiel, que le texte (au sens actuel du mot) apparaît.”

O interesse pelo gesto de inscrição vai de par com a fascinação de Barthes pela pintura abstrata – ele dedicou estudos à obra de André Masson (“Semiografia de André Masson” (“Sémiografie d’André Masson”, 1973c) e de Bernard Réquichot (“Réquichot e seu corpo”, no original “Réquichot et son corps”, 1973d) – e pelo desenho “autonímico” de Saul Steinberg (“All except you”, datado de 1976, mas publicado em 1983), nos quais o pensador francês enfatiza as inscrições ilegíveis no trabalho pictórico desses artistas. Como afirma Tiphaine Samoyault, autora da mais recente biografia de Barthes, esse interesse é acompanhado pela sua própria prática de pintor amador, de 1971 a 1975:

Um dos grandes interesses de se observar e compreender a produção plástica de Barthes consiste em ler nela um trabalho e um pensamento da escritura. O Japão, diz Barthes frequentemente, abriu esse domínio ao permitir instalar-se no texto como em um espaço hedonista e soberano. Encontrar esse espaço para sua própria obra conduz a subtraí-la das leis que a submetem: a significação e a referência. A passagem pela escritura ilegível representa essa etapa de emancipação, ou até de purificação. As grafias imaginárias não são palavras, nem desenhos, mas a união de ambos⁵ [...]. (SAMOYULT, 2015, p. 523)

Em “Variações sobre a escritura”, Barthes faz também uma interessante análise da velocidade das inscrições, examinando historicamente a passagem da escrita cuneiforme para a cursiva como uma resposta a uma necessidade econômica: a mão deve escrever mais rápido para poupar tempo e papel. Barthes volta a esse estudo na “Preparação do romance” (2015), seu último curso no Collège de France, ministrado entre 1978 e 1980, pouco antes de sua morte. Porém, no curso, ele acentua a vontade da escrita de acompanhar o pensamento e o afeto: “[...] É preciso que minha mão vá tão rápido quanto minha língua, meus olhos, meu pensamento, minha memória viva. É evidentemente um sonho demiúrgico que a mão vá tão rápido quanto o interior da cabeça⁶ [...]” (2015, p. 487). Em seguida, nesse mesmo curso, Barthes passa a uma reflexão sobre dois tipos de “mão”: rápida e lenta. A escritura “a galope” (o termo é um empréstimo de Proust) é a da prolixidade, da tendência a correr atrás do pensamento. A escritura “lenta”, por sua vez, é a da mão que levanta várias vezes a pluma (por dificuldade de encontrar a palavra certa ou por um “super-eu de reflexão⁷”) ou que se apoia fortemente, que pesa sobre o papel. Barthes acaba associando esses dois tipos de “mão” a dois tipos de escritura (aqui no sentido de texto, e não de inscrição gráfica): o romance e o ensaio.

5 Tradução minha: “L’un des intérêts les plus grands à observer et comprendre la production plastique de Barthes consiste à y lire un travail et une pensée de l’écriture. Le Japon, Barthes le dit souvent, a ouvert ce domaine en permettant de s’installer dans le texte comme dans un espace hédoniste et souverain. Trouver cet espace pour son œuvre propre conduit à le soustraire aux lois qui le soumettent : la signification et la référence. Le passage par l’écriture illisible représente cette étape d’émancipation, voire de purification. Les graphies imaginaires ne sont ni des mots, ni des dessins, mais l’union des deux [...].”

6 “[...] Il faut que ma main aille aussi vite que ma langue, mes yeux, ma pensée, ma mémoire vivante. C’est évidemment un rêve demiurgique que la main aille aussi vite que l’intérieur de la tête [...].”

7 “surmoi de réflexion”. (BARTHES, 2015, p. 489)

Eu, que escrevo lentamente, que rasuro, que peso, que levanto a pluma o tempo todo, que apóio, talvez precisasse aprender a escrever rápido se quisesse escrever um romance. Talvez, se eu não escrever um romance (o que é mais que provável), bem, é simplesmente porque eu não terei sabido escrever rápido. Sou condenado pela minha mão, pela rapidez da minha mão, a certo tipo de escritura⁸ (BARTHES, 2015, p. 489-490)

A passagem acima merece uma breve contextualização. No curso “A preparação do romance”, Barthes examina o desejo de escrever, tanto enquanto tema revisitado por diversos autores, sobretudo durante o romantismo (que iria até Proust, segundo sua leitura), como enquanto experiência pessoal. Barthes coloca o luto de sua mãe, Henriette Barthes, morta um ano antes, em 1977, como ponto de inflexão de sua vida. Ele propõe-se a investigar sua própria vontade de experimentar uma nova forma de escrever. O curso é então construído como uma pesquisa sobre a experiência de escritura, na qual o conferencista simula a confecção de um Romance, com “r” maiúsculo. Não se trataria necessariamente de um romance no sentido clássico, mas de uma obra de gênero indefinido – o importante, diz Barthes, é que ela se diferencie de todo o seu trabalho anterior, que se enquadraria sobretudo na rubrica do ensaio (embora flerte intensamente com a ficção).

Há todo um misticismo em torno da “Preparação do romance”: Barthes é atropelado dia 25 de fevereiro de 1980, dois dias após a última aula, em frente ao Collège de France, e morre um mês depois no hospital, de complicações pulmonares. Após um longo trabalho nos arquivos do autor, Nathalie Léger publica pela primeira vez em 2003 as notas que Barthes redigiu para o curso. Em 2015, centenário do nascimento de Barthes, sai uma edição mais completa, baseada nas gravações sonoras das sessões, que é a que utilizo no presente artigo. Apesar de dizer diversas vezes durante o curso que se tratava somente de uma simulação e que o tal Romance com “r” maiúsculo era apenas um “fantasma”, os arquivos de Barthes contam uma história diferente: oito fólios intitulados “Vita Nova”, cheios de reflexões e possíveis temas para o tal Romance, mostram que Barthes de fato estava trabalhando no projeto⁹. Pesquisas recentes¹⁰ nos fichários de Barthes sugerem que o Romance se concretiza em uma imensa quantidade de fragmentos e diários, grande parte deles inédita, que Barthes tencionava reunir para formar uma grande obra de gênero híbrido.

A citação acima, em que Barthes se declara “condenado” ao ensaio por conta de sua “mão lenta”, é uma desculpa a mais – não desprovida de um toque autoderrisório – para não escrever o livro que estava no horizonte de sua preparação. Se o que lhe

8 “Moi qui écris lentement, qui rature, qui pèse, qui lève la plume tout le temps, qui appuie, peut-être que si je voulais écrire un roman, il faudrait que j’apprenne à écrire vite. Et peut-être que si je n’écris pas de roman (ce qui est plus que probable), eh bien, c’est tout simplement parce que je n’aurais pas su écrire vite. Je suis condamné par ma main, par la vitesse de ma main, à un certain type d’écriture.”

9 Os fac-símiles desse projeto foram publicados postumamente, no quinto volume das “Œuvres complètes”, em 2002.

10 Refiro-me, sobretudo, ao livro de Claudia Amigo Pino (2015) e ao capítulo da biografia de Barthes que Tiphaine Samoyault (2015) dedica ao projeto Vita Nova.

faltava era uma mão rápida, isso não parece ser um problema para Gonçalo M. Tavares, que dá a impressão de passear tranquilamente entre a lentidão do ensaio e a ligeireza do romance. Também na obra do autor português há várias reflexões sobre a “velocidade” da escritura, num sentido que parece seguir muitas vezes a mesma direção de Barthes. No “Atlas do corpo”, ao discutir a escritura como uma experiência corpórea, Tavares conclui que existem “frases aeróbias” e “frases anaeróbias” (2013, p. 176), que mobilizam diferentes tipos de metabolismo. Isso é válido tanto para quem escreve como para quem lê as frases, diz Tavares. Porém, a leitura, lenta ou rápida, parece estar condicionada ao que o texto lhe exige: segundo Tavares, há o texto que exige uma “excitação mental tranqüila” (2013, p. 176), permitindo que o leitor permaneça lendo por vários minutos, e o texto mais intenso (como certos fragmentos ou aforismos) que exige “tudo e agora, já” (2013, p. 176) do leitor. Assim, a concepção de leitura de Tavares aparece quase sempre submetida à intencionalidade do texto (ou do autor). Como escreve em “Breves notas sobre as ligações”:

Cada livro dá uma velocidade de leitura; como um carro; um livro deveria ter na sua capa ou na contracapa indicações de velocidade máxima e mínima de leitura [...]. Não é tanto a velocidade potencial de leitura de um livro que dá a sua qualidade, é mais o local aonde se chega com essa velocidade. (TAVARES, 2009, p. 63)

Mais importante ainda que a velocidade de um livro é o lugar aonde ele leva o leitor. É a um autor potencial – e Tavares ocuparia ele próprio esse lugar – que essas considerações parecem se dirigir. Pois um leitor que vai a algum lugar é provavelmente um autor, que trabalhará sobre o que leu e produzirá a partir disso algo novo – ideia central das questões colocadas por Tavares nesse terceiro volume das “Breves notas”. E é aqui que podemos voltar à linguagem “da floresta” exaltada pelo autor português – e também por Barthes, a seu modo. Se a escritura pode se dar o direito de ser ilegível, de se libertar do significado, é porque ela também é um lugar de liberdade do leitor. Liberdade de chegar a algum lugar, de fazer da sua leitura uma escritura. Negar a comunicação na literatura como uma necessidade “comercial” é afirmar a escritura como lugar de experimentação, como uma prática do corpo, tanto do autor como do leitor.

Referências

- AMIGO PINO, Claudia. **Roland Barthes**: A aventura do romance. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- BARTHES, Roland. **Comment vivre ensemble**: Simulations romanesques et quelques espaces quotidiens. Notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977). Paris: IMEC/ Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. Le Plaisir du texte (1973a). In: **Œuvres complètes, t. IV**. Livres, textes, entretiens, 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.
- _____. Variations sur l’écriture (1973b). In: **Œuvres complètes, t. IV**. Livres, textes, entretiens, 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.
- _____. Sémio-graphie d’André Masson (1973c). In: **Œuvres complètes, t. IV**. Livres, textes, entretiens, 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.
- _____. Réquichot et son corps (1973d). In: **Œuvres complètes, t. IV**. Livres, textes, entretiens, 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.

- _____. Roland Barthes par Roland Barthes (1975). In: **Œuvres complètes, t. IV**. Livres, textes, entretiens, 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.
- _____. Leçon (1978). In: **Œuvres complètes, t. V**. Livres, textes, entretiens, 1977-1980. Paris: Seuil, 2002.
- _____. **La Préparation du roman**. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80). Paris: Seuil, 2015.
- OLMOS, Ana Cecilia. Escrituras ilegíveis e comunidade literária. **Alea**, v. 18, n. 2, Rio de Janeiro, ago. 2016, p. 219-231.
- TAVARES, Gonçalo M. **A perna esquerda de Paris, seguido de Roland Barthes e Robert Musil**. Lisboa: Relógio d'água, 2004.
- TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Walsler**. Lisboa: Caminho, 2006.
- TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre as ligações [Llansol, Molder e Zambrano]** (2009). Florianópolis: Editora da UFC; Editora da Casa, 2010.
- TAVARES, Gonçalo M.. **Atlas do corpo e da imaginação**. Teoria, fragmentos e imagens. Lisboa: Caminho, 2013.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **Roland Barthes**. Paris: Seuil, col. "Fictions & cie", 2015.
- WALSER, Robert. **L'Institut Benjamenta**. Jakob von Gunten (1909). Tradução de Marthe Robert. Paris: Grasset, 1960.