

## Entrevista com Marcel Cohen

Verónica Galíndez<sup>1</sup> <sup>1</sup> Universidade de São Paulo – USP. E-mail: vegarj@usp.com

MARCEL COHEN É UM ESCRITOR FRANCÊS CONTEMPORÂNEO, nascido em 1937. Jornalista de formação, começou a publicar seus textos nos anos 1970. Sua amizade com o poeta de origem egípcia Edmond Jabès e suas viagens de trabalho despontam como elementos fundamentais para uma primeira leitura de sua obra. Nos anos 2000, inicia a publicação de *Faits. Manual de leitura para grandes iniciantes* [em tradução livre], cujo terceiro e mais recente volume foi publicado em 2010. Trata-se de narrativas cuja matéria se caracteriza por sua própria aventura literária, levada aos limites da experiência narrativa.

O leitor de Cohen percorre textos que expõem a fluidez da ruptura de gêneros, uma das marcas da produção contemporânea, para fixá-los enquanto leitura destinada a iniciados. Ganha interesse o percurso que o leitor é convidado a fazer por meio de referências que vão de pequenos objetos de permanência de uma memória a anotações oriundas de leituras literárias (uma entrevista dada por Clarice Lispector, recenseamentos de dinheiro apreendido durante as guerras, leituras também de cunho “literário”). Assim, o diálogo com os antigos manuais de leitura [manuels de lecture courante]<sup>2</sup> impressiona, por vezes devido à ironia que emerge, por outras pela subversão operada à modalidade. Não se trata de iniciar o leitor a novas formas textuais, mas a novas formas de leitura: o deslocamento do olhar, da experiência pessoal, da sensibilidade constitui o núcleo de sua atividade escritural.

Os cadernos manuscritos para o primeiro volume revelam um trabalho de escritura que se faz no nível microscópico da palavra, da frase, do ritmo. A ordem dos fatos não parece determinante, ainda que o espaço do caderno seja trabalhado de maneira irredutivelmente linear. Tal contradição acaba obrigando o autor a uma busca processual, que culmina em um processo que se encaminha à edição de textos por meio de computador.

Além disso, parece existir uma recusa narrativa ou, pelo menos, uma aparente impossibilidade de “contar uma história” hoje. Interessa, portanto, a tensão que emerge entre o fato lido, vivido, sentido, rememorado e o fato literário, que não se propõe enquanto fato contado, mas enquanto fato escritural, gerador de outros fatos relacionados à experiência simbólica do leitor.

**1. Murs [Muros], publicado pela primeira vez em 1979 e reeditado agora, junto com Métro e Grand paon de nuit em um único volume, está em fase final de revisão da tradução aqui no Brasil. Será a sua primeira tradução em português. Como apresentaria o seu já muito sólido percurso a nossos leitores?**

**R.** Temo que tudo o que possa dizer acabe parecendo ser uma ficção *a posteriori*. O que posso afirmar com certeza, é que sou um poeta frustrado. Quando adolescente, e depois quando adulto, sempre pensei que escreveria poesia. E foi o que fiz durante muito tempo. Um amigo me convenceu a tentar a sorte junto dos editores. Ele me aconselhou a tentar um grande editor, um médio e um pequeno. O grande editor recusou o manuscrito. Tratava-se da Gallimard. Os dois outros aceitaram. Então escolhi a editora Seuil, correndo o risco de chatear a pequena editora. Foi então que Seuil me perguntou se eu tinha alguma prosa para apresentar. Escrevi *Galpa* e, finalmente, meus poemas não

<sup>2</sup> Trata-se de cartilhas com excertos de textos literários usadas na escola, antigamente, para a formação do leitor.

foram publicados em lugar algum. Você vê então a que ponto a ideia de coerência é frágil quando se tenta analisar um percurso.

Acho que ainda posso acrescentar o seguinte: um futuro escritor sabe muito bem o que não gostaria de escrever sob nenhuma hipótese. O resto se resume a tateios, dúvidas e teimosia.

2. Tenho a impressão, junto com outros críticos que já escreveram sobre sua produção, que a escritura de *Murs* opera uma mudança na sua empreitada, dirigindo-se para a fragmentação factual, um dar a ver o que nos rodeia e que passa despercebido a nosso olhar. Fatos ao mesmo tempo desencadeados por nossa memória, as anamneses dos subtítulos, mas também graficamente presentes entre parênteses, e confrontados com uma presença do aqui agora enunciativo. Como relacionaria isso a um abandono de uma espécie de coerência da narrativa? A narrativa tornou-se impossível para você?

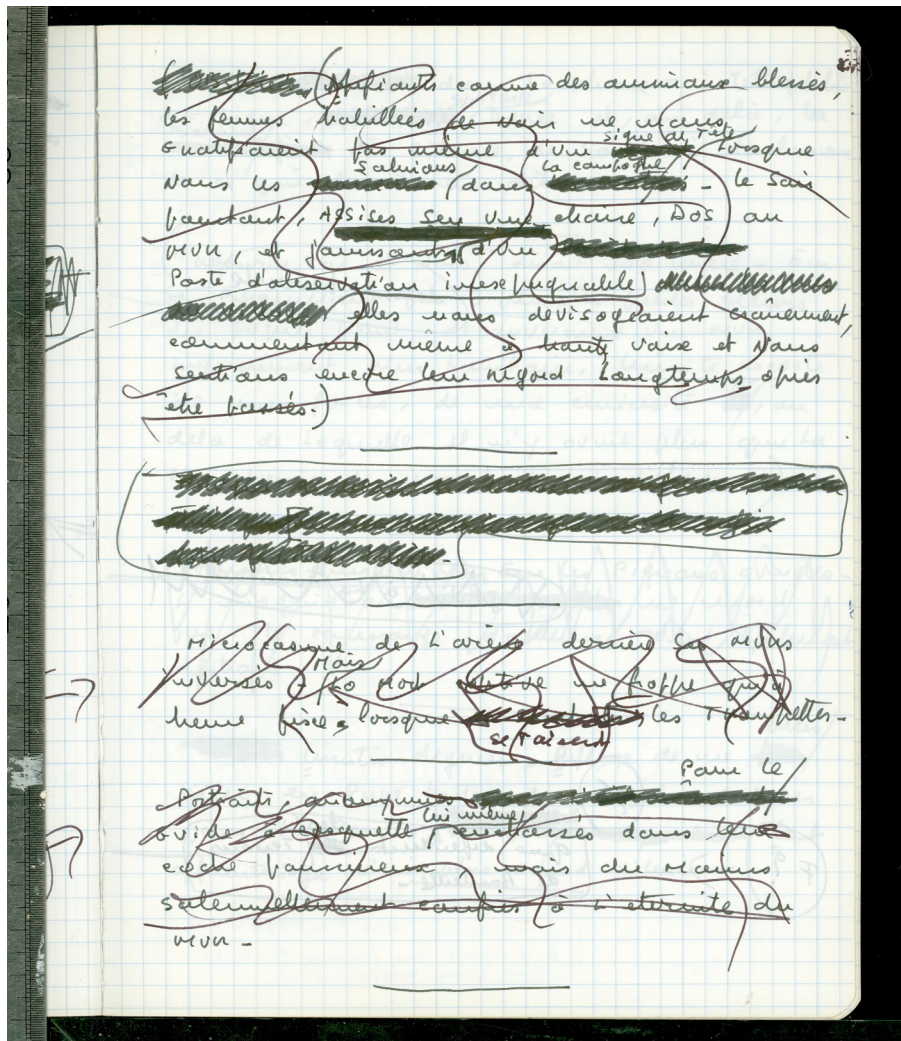


Figura 1: Manuscrito de *Murs*, fólio 28 do caderno Rhodia, em que se observa o trabalho de escrita excluído do texto publicado.

**R.** *Murs* representava, naquele momento, minha concepção de risco em literatura. Esse pequeno livro destinou-se a uma coleção de poesia cuja originalidade consistia em publicar desconhecidos ao lado de poetas de renome. No entanto, *Murs* não é absolutamente um livro de poesia. Havia muito que eu já não tinha qualquer veleidade acerca desse campo. Queria simplesmente saber se prosas curtas, muito achatadas, muito “enunciativas”, como você sublinhou, tinham alguma chance ao lado de poetas.

Mas é também uma ruptura, você tem razão. Perguntava-me até que ponto um escritor poderia se ausentar de seus próprios livros, contentar-se com essas evocações tão breves, tão distantes da narrativa quanto da poesia. Hermann Broch, em seu ensaio *L'art tape à l'oeil*, tende a resumir a arte moderna à seguinte injunção: “Faça um bom trabalho”. Para ele é o oposto diametral da antiga injunção “Faça um belo trabalho”. É com esse tipo de ideias na cabeça que eu trabalhava na época de *Murs*. Hoje, isso ainda é verdade.

Quanto à narrativa clássica, sua ossatura com um começo, um meio e um final, já produz uma ficção em si. A ficção, como você percebe, sempre tem uma coerência. Os detalhes sempre vêm se aglutinar em torno de um centro. Finalmente, a ficção tem a função de tornar inteligível.

Ora, eu estou na posição de alguém que não tem nada de coerente a dizer. O vazio em torno dos meus textos, a impossibilidade de ver esses textos se encontrarem para formar um todo lógico, talvez seja o essencial do que se pode encontrar nos meus livros.

Além disso, minha reticência no tocante à ficção é uma reação a um problema de sociedade. Daí o título *Faits* [Fatos] que (assim como as fontes que cito no final do volume) tem algo de um manifesto. A ficção, hoje, tende a recobrir tudo. Lembremo-nos de Bruno Bettelheim apontando para o fato de que a escolha da palavra *Holocausto*, após a guerra, já era uma ficção, e que ela equivalia a desviar o olhar das realidades. Nada é mais distante das realidades do que essa referência à Bíblia. A palavra *Holocausto* não existe há 2000 anos, mas tem sua lógica inconsciente: se o assassinato de seis milhões de homens, de mulheres e de crianças tem algo a ver com Deus e com a Bíblia, então isso está para além da nossa compreensão e atenua consideravelmente nossa responsabilidade. É porê que a ficção sempre tem uma coerência parecida que Verlam Chalamov, sobre o Gulag, também recusa tudo o que há de “psicológico, de descritivo, de inventado e de composto” na narrativa tradicional (*Tout ou rien* [Tudo ou nada]. Paris, Verdier, 1993).

Em muitos casos, em se tratando de ficção, não se deveria temer falar hoje de desvio da literatura.

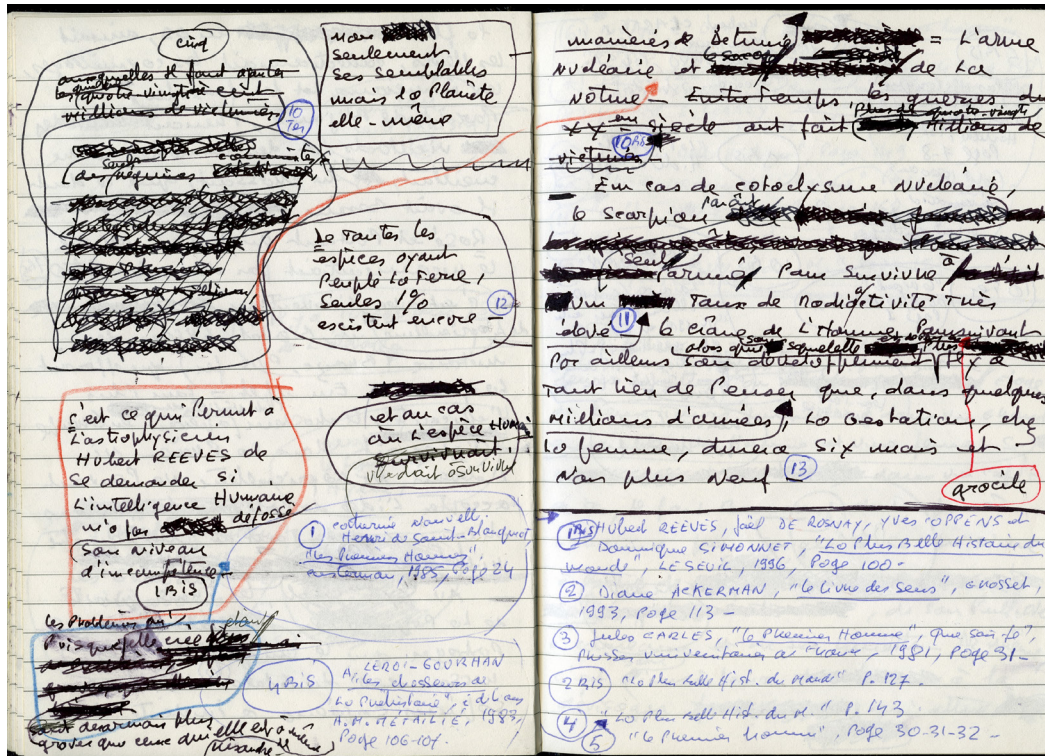


Figura 2: Fólios 59-60 do caderno I de *Faits*, em que são trabalhadas a escrita em forma de anotação e as referências bibliográficas que compõem o texto publicado, capítulo LIII, “Anotações com vistas a um estudo sistemático”.

3. Quando li *Sur la scène intérieure* [Sobre a cena interna] tive a impressão que se tratava de um livro ao qual você queria chegar desde *Murs*. Nele vejo as opacidades cegas, as não coincidências enunciativas entre passado e presente, a presença quase corporal do fato retomado em sua relação com os objetos familiares. Por sinal, *Fatos* permanece como subtítulo desse livro. Qual é a interferência de seus três tomos de *Faits* nesse livro que perturba as possibilidades autobiográficas, posto que você declarou não ter uma autobiografia?

R. Você tem razão: eu não teria escrito *Sur la scène intérieure* sem a trilogia de *Faits* e tampouco teria escrito essa trilogia sem *Murs*. A razão (pelo menos hoje) me parece simples: ao rejeitar a coerência de uma narrativa, ao dar a ver o alcance de minha ignorância no que diz respeito a minha família nos campos de concentração (tinha cinco anos), escrevi, de certa forma, um autorretrato. J.-B. Pontalis, que encomendara esse livro para a coleção “L’un et l’autre” que ele dirigia na editora Gallimard, apontou que falar de si não significa contar sua vida, mas fazer ouvir sua voz.

Você evoca minha ausência biográfica, como eu mesmo evoquei frequentemente. É claro que tenho uma biografia como todo mundo. No entanto, essa biografia não me representa. Depois da Shoah, o fato de eu me tornar escritor, encanador ou delinquente não tinha qualquer importância para a realidade profunda da minha vida. É a razão pela qual contar meus primeiros amores, por exemplo, seria uma meia-mentira ou uma meia-verdade. Isso significaria pensar que, para mim, a Shoah era apenas um parêntese e que eu posso então fechá-lo à vontade para passar a outra coisa.

É claro que tampouco posso falar da Shoah. Tudo o que sei aprendi nos livros. Estou,

portanto, na situação de alguém que não pode falar nem calar.

- 4. Ao analisar seus manuscritos, os cadernos preparatórios de *Faits* e de *Murs*, seu trabalho com as fontes, sejam elas materiais, bibliográficas ou outras, me parece vital. Sua escritura parece convocar uma espécie de performatividade da escritura, partindo de um fato para produzir outro, ao mesmo tempo no que está escrito e no olhar que o leitor lhe dirige. Há ao mesmo tempo um movimento de colecionismo, de acúmulo e de expansão por meio da escritura. Como você procede a essa passagem: do fato ao escrito?**

**R.** Foram necessários anos para que eu aprendesse a usar um caderno. Durante muito tempo, anotei começos de narrativa, frases, parágrafos inteiros. É para não esquecer que nós anotamos, não é? Ora, o que nós anotamos não envelhece mais. Bom ou mau, encontramos o texto tal como qual.

Concluí que era preferível anotar detalhes em estado bruto, ou fatos com referências exatas, e mais nada. O tempo faz o resto. É porque eu havia anotado, por exemplo, a reflexão de um ex-combatente francês da Primeira Guerra sobre a bebida nas trincheiras que fiquei surpreso ao encontrar o mesmo detalhe em Ernst Jünger. Quando se tem duas anotações desse tipo, a terceira vem sozinha: encontrei uma terceira alusão ao álcool em tempos de guerra em relação aos SS, na Ucrânia, em 1941, depois em José Luis de Villalonga tratando da Guerra Civil da Espanha, depois em um documentário sobre a Primeira Guerra mundial vista do lado italiano. Desde então, o uso que se pode fazer desses fatos é de uma clareza ofuscante: basta alinhá-los uns sob os outros. Todo comentário que explicasse que o horror só se tornava possível pelo uso do álcool seria redundante. Não é normal que um escritor queira escrever o menos possível, e que ele se esconda por trás daquilo que vê, daquilo que lê, daquilo que ouve. Encontrar complacência por meio da própria escrita tem algo de indecente. Entre a maioria dos prosadores há, para meu gosto, um excesso de ego, de efeitos, de retórica, de complacência.

Outra coisa: a ausência de toda arquitetura em meus livros, o fato que tudo poderia caber neles, me impede de saber aonde vai o livro no qual eu trabalho. E é para saber aonde ele pode me levar que eu o escrevo. Nesse sentido, é uma aventura de verdade. Minha maneira de trabalhar não é muito diferente daquela de um fotógrafo que saía todas as manhãs de casa com seu aparelho a tiracolo. Ele não sabe o que vai fotografar. E, no entanto, apesar do lado disparatado do que leva para casa à noite, há um elo: qualquer que seja o tema das fotos, é sempre o mesmo olhar que está atrás da objetiva.

### *Obras de Marcel Cohen:*

Caderno Rhodia, manuscrito, de *Murs*.

Cadernos manuscritos de *Faits* (5 tomos).

*Galpa*. Paris: Seuil, 1969 (reedição Chandeigne, 1993).

*Malestroit, chroniques du silence*. Paris: Éditions Français Réunis, 1973.

*Voyage à Waïzata*. Paris: Éditions Français Réunis, 1976.

*Murs* (col. "Petite Sirène"). Paris: Éditions Français Réunis, 1979.

*Du désert au livre, entretiens avec Edmond Jabès*. Paris: Pierre Belfond, 1981 e 1991; Opales, 2001.

- Miroirs* (col. "Le chemin"). Paris: Gallimard, 1981.
- Letras a un pintor* (em judeo-espanhol, com ilustrações de Antonio Saura). Madrid: Almarabu, 1985.
- Hostinato rigore* (em colaboração com Gérald Thupinier). Paris: Actes Sud, 1986.
- Je ne sais pas le nom*. Paris: Gallimard, 1986.
- Le grand paon de nuit* (col. "Le Chemin"). Paris: Gallimard, 1990.
- Lettre à Antonio Saura* (traduzido do judeo-espanhol, com ilustrações de Antonio Saura. Ed. bilingue). Paris: L'Echoppe, 1997.
- Sevportræt som læser* [Autorretrato como leitor]. Traduzido em dinamarquês por Merete Nissen e Per Aage Brandt. Copenhague: Brøndum, 1997.
- Assassinat d'un garde*. Paris: Gallimard, 1998.
- Quelques faces visibles du silence (sur Antonio Saura)*. Paris: L'Echoppe, 2000.
- Faits. Lecture courante à l'usage des grands débutants*. Paris: Gallimard, 2002.
- Tombeau d'un éléphant d'Asie* (em colaboração com Gérard Busquet). Paris: Chandeigne, 2002.
- Métro*. Paris: Chandeigne, 2004.
- Faits II*. Paris: Gallimard, 2007.
- L'ombre nue* (com fotografias de Aurore de Sousa). Paris: Ceraphis, 2008.
- Tauromachie* (com fotografias de Jean Bescos e sobreposições de Antonio Saura). Milão, Itália: 5 Continents; Genebra: Arquivos Antonio Saura.
- Faits III, Suite et fin*. Paris: Gallimard, 2010.
- Sur la scène intérieure. Faits* (col. "L'un et l'autre"). Paris: Gallimard, 2013.