

Por que não escrevi
nenhum de meus livros

Marcel Bénabou

Tradução
Ana de Alencar

Trabalha.

Título original

Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres

© Éditions du Seuil, 2010

Tradução autorizada da edição francesa publicada em 2010 por Éditions du Seuil, dentro da coleção *La Librairie du XXIe siècle*, sob a direção de Maurice Olender. Uma primeira edição francesa dessa obra foi publicada pela Hachette em 1986, dentro da coleção *Textes du XXe siècle*; e em 2002, por P.U.F., dentro da coleção *Perspectives Critiques*.

Coordenação editorial · Laura Di Pietro

Capa, projeto gráfico e composição · Marcelo Pereira | Tecnopop

Revisão · Ana Lúcia Moraes

Este livro atende às normas do Novo Acordo Ortográfico em vigor desde janeiro de 2009.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aides à la publication de l'Institut Français. // Este livro contou com o apoio à publicação do Institut Français.

INSTITUT
FRANÇAIS



Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication 2016 Carlos Drummond de Andrade de l'Institut Français du Brésil, bénéficie du soutien du Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères. // Este livro, publicado no âmbito do Programa de Apoio à Publicação 2016 Carlos Drummond de Andrade do Instituto Francês do Brasil, contou com o apoio do Ministério francês da Europa e das relações exteriores.

INSTITUT
FRANÇAIS

BRASIL



[2018]

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98).
Todos os direitos desta edição reservados à Editora Roça Nova Ltda.
contato@editoratabla.com.br | www.editoratabla.com.br

Índice

Nota da tradutora	5
<i>Ao leitor</i>	15
Título	19
Primeira página	27
Remembramentos	41
<i>Momento de pausa número um</i>	55
Do bom uso	57
O livro único	69
A ordem das palavras	91
<i>Momento de pausa número dois</i>	111
Heróis	113
Lacuna	125
Última palavra	131
<i>Adeus ao leitor</i>	141

Nota da tradutora

Como apresentar um autor que “não escreveu nenhum de (seus) livros”? Seu nome, Marcel Bénabou, está escrito na capa do objeto que o leitor tem nas mãos e o objeto parece bem um livro. E Marcel Bénabou, que nasceu em Meknes, Marrocos, em 1939, vive em Paris desde 1956. Professor emérito de história antiga pela Université Paris 7, onde lecionou até 2002, é grande conhecedor da resistência africana à romanização. Foi cooptado pelo Oulipo em 1969, pouco depois de seu amigo Georges Perec entrar para esse seletto grupo de literatura potencial. A própria formação de Marcel Bénabou, no cruzamento de diversas tradições (judaica, magrebina, greco-latina), constitui uma mina de ouro: diversidade cultural, erudição, alquimia das línguas; tudo parece pronto para que, na surdina de uma vida acadêmica, surja um verdadeiro escritor.

Mas agora, e o livro? Como pensá-lo, como classificá-lo? Seria uma autobiografia? Seria um “ensaio sobre a dificuldade de escrever”, subtítulo à primeira edição francesa, de 1986, não retomado depois? Em todo caso, trata-se de uma obra insólita, na qual se descobre que uma voz – do herói, do narrador, talvez do autor – medita sobre sua relação com os livros e sobre as razões que impedem de escrever. Que impedem ou que forçam a escrever?

Enfim, o livro parece um livro (título, páginas, capa, prefácio, capítulos, epígrafes...), mas aqui tudo soa um pouco suspeito ou exagerado: o número de epígrafes a cada início de capítulo; a estranheza dos próprios títulos dos capítulos (...*Título, Primeira página, Momento de pausa número um ... A ordem das palavras, Última palavra...*); as citações implícitas no corpo do texto, que um bom leitor francófono reconheceria facilmente; a confusão entre os registros (sério/risível, narração/narrativa, passado/presente, mesmo/outro, dentro/fora). Cada página parece remeter à sua própria execução. Numa *mise en abyme* constante, os atos de uma espécie de não-obra são teatralizados. Obra por se fazer? É que o livro do fracasso parece mesmo uma obra-prima.

Muito já se falou da *mise en abyme*, termo que André Gide tomou da heráldica, observando nos brasões o procedimento que constrói “em abismo” um segundo brasão dentro do primeiro. Filme dentro do filme

(como em *Oito e meio*, de Fellini), peça dentro da peça (*Hamlet*), quadro dentro do quadro (*As Meninas*, de Velásquez), o recurso não se restringe à arte verbal, metáforizando sempre a autorreflexividade da linguagem. Bénabou problematiza no livro sua própria produção, tornando como que visível a construção mútua do escrito e do escritor.

Bénabou afirma que, na concepção e na execução da maioria de suas páginas, *Por que não escrevi nenhum de meus livros* inscreve-se na linhagem direta dos escritos oulipianos. O Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentielle* – surgiu em 1960, a partir do encontro de escritores que desconfiavam do culto à genialidade do autor e da espontaneidade da escrita, num momento de grande explosão do formalismo e da utilização iniciante do método estrutural em literatura. Sob a influência tanto de Rabelais quanto de Raymond Roussel (autor de *Como escrevi alguns de meus livros*), do grupo Bourbaki e do Colégio da Patafísica, o Oulipo foi criado sem alarde por François Le Lionnais e Raymond Queneau – que pertencera ao grupo surrealista, mas o deixara. Sem espírito polêmico e sem dogmatismo, as ambições do grupo eram antes modestas, pois não se tratava de fundar uma escola, um novo “ismo” com sua doutrina, seus manifestos, seus ditames e a habitual *tabula rasa* das vanguardas. O propósito era pôr em prática uma pesquisa discreta, erudita e de longo prazo, visando a inventar ou reinventar regras de tipo formal para qualquer um que quisesse es-

crever. Não se tratava de fabricar escritores. Ser escritor é uma atitude pessoal e social antes de ser uma técnica. Essa escolha complexa remete mais a um desejo do que à aprendizagem. O objetivo do Oulipo era simplesmente demonstrar que a escrita é possível aqui e agora, e que, graças aos benefícios das restrições, ela pode ser praticada coletivamente, de forma artesanal e divertida. O Oulipo pretendia realizar experimentações na linguagem a partir de antigas práticas retóricas, mas também inventar novas *restrições* – as famosas *contraintes* – que pudessem paradoxalmente guiar o esforço de criação, liberando da autocensura. Para o oulipiano Italo Calvino, o homem começava a “compreender como se desmonta e se remonta a mais complexa e mais imprevisível de todas as máquinas: a linguagem”.

Uma restrição de escrita caracteriza-se por ser *formulada*, ou seja, pela enunciação explícita de uma regra que funciona como um modelo para a fabricação de um texto. Essa formulação implica uma intencionalidade: a prática literária sob restrição e a eleição de uma restrição particular provêm, para o escritor, de uma escolha voluntária e consentida. Elege-se uma ou várias restrições de escrita, formula-se claramente o enunciado dessas regras e fabrica-se um texto a partir dessa escolha. Eis a definição da prática oulipiana de escrita sob restrição. Entretanto, *as restrições libertam*. O paradoxo, apontado por Michel Leiris a propósito de Roussel, reside no fato de que a sujeição voluntária a uma regra não convencional

difícil, exigindo muita concentração no significante, viria distrair o autor de seus mecanismos de censura. Segundo o próprio Marcel Bénabou, a ausência de restrições, ou diretrizes, teria conduzido exatamente aonde ele não queria ser levado pela escrita: *ao deserto morno do narcisismo e da complacência*.

O gosto pelo jogo verbal ajudou Bénabou a constituir um método de trabalho, à maneira de Roussel, Perec e Brisset, que repousa no deslocamento fônico de certas palavras dentro de um enunciado. Assim, as variações homofônicas da palavra *littérature* (literatura) deram-lhe as sequências LIS TES RATURES (“leia suas rasuras”) e LIE TES RATURES (do verbo *lier*, ligar, reunir: “junte suas rasuras”). A simples e sonora repetição da palavra *littérature*, na língua francesa, faz ouvir a diferença entre dois imperativos (Leia suas rasuras. Reúna suas rasuras): um simples deslocamento fônico e, quem diria, musical. *Déjà: lis tes ratures, lie tes ratures*. A ideia de um livro feito de rasuras, rascunhos, destroços, projetos anteriores inacabados impôs-se imediatamente ao autor. O que engendrou todo um capítulo, “Remembramentos”, em que explica que foi a partir da releitura das correções e das rasuras feitas sobre anotações prévias, que surgiu enfim uma ligação lógica permitindo agrupar e transformar alguns desses fragmentos em texto. A partir daí, Bénabou encontra a sugestão metodológica para fugir da paralisia de escrita na qual se encontrava.

Escrever é abandonar possibilidades, associações? É cortar, diminuir o número de palavras. E também reler, remontar, reunir.

Jogo, desvio, torção, deslocamento, distância, vazio – através dos quais as palavras se afastam da banalidade, ou seja, da “significação” imediata e funcional. São esses passes, no sentido mágico, essas dobras, esses hieróglifos, que conferem volume à linguagem, à literatura.

O livro – todo livro – é livro por vir. Ao entrar no jogo, o leitor escreverá o livro junto com o autor.

ANA DE ALENCAR

Para Isabelle

Ao compreender que a definição inicial de meu tema, ao mesmo tempo que deveria ser breve, deveria ter um potencial rico o bastante para que todas as peças da obra não fossem senão dependências dela, busquei-a por um longo tempo; a primeira frase de Belphégor me tomou anos.

J. BENDA, *La jeunesse d'un clerc*

Ao leitor

As primeiras linhas de um livro são as mais importantes. O cuidado com elas nunca é pouco. Críticos e leitores profissionais confessam, sem pudor, que julgam uma obra por suas três primeiras frases: se elas não lhes agradam, eles param a leitura ali mesmo e não hesitam em passar, com alívio, para o próximo livro.

Foi esse cabo perigoso que você, leitor, neste instante, acabou de atravessar. Uma vez que, daqui por diante, não poderei fingir que ignoro a sua presença, que me seja permitido cumprimentá-lo por sua coragem, seu espírito de aventura. Acreditando em alguma estranha bandeira que encobre sabe-se lá que tipo de mercadoria, você se lança à leitura de uma obra desconhecida. Há, nisso, uma espécie de audácia que se poderia crer em desuso.

É verdade que – sem querer desmerecê-lo – os riscos incorridos nesta jornada não parecem enormes: a obra

tem dimensões modestas e, por pouco que se tenha tido oportunidade de frequentar as produções oulipianas, poderá não desconhecer o nome que consta na capa.

Mas talvez o perigo esteja exatamente aí. Quem sabe para que tipo de expedição podem querer arrastá-lo? Permita-me, entretanto, dar-lhe algumas garantias e afastar possíveis mal-entendidos.

Sem dúvida, você deve estar pensando que, por mais considerável que seja o número de livros (todas as categorias incluídas, do libelo com poucos folhetos às mais vastas enciclopédias) produzidos por mais de sete mil anos (deve existir uma avaliação, ainda que aproximada, em alguma obra especializada), seria, no mínimo, um disparate pretender fundamentar sua singularidade no simples fato de não se ter nenhuma participação pessoal nessa produção sempre renascente; em resumo, não ter escrito nenhum livro não deveria bastar, a seu ver, para definir um homem e nem mesmo para arrasá-lo. Ninguém, creio eu, discordará disso.

Ao se reduzir a amostra de referência, no entanto, e ao se considerar não mais os homens e sua diversidade, porém um grupo mais restrito – por exemplo, o círculo de amigos, de relações, de conhecidos, no seio do qual cada um de nós se move e cujo julgamento nos importa –, as coisas se apresentam sob outra luz. Em um meio no qual escrever e, sobretudo, publicar livros é não somente uma atividade, como também um valor (por vezes o único que subsiste ao termo de uma longa derrocada), singulariza-

mo-nos fortemente ao nos excluir do páreo. E essa singularidade merece ser examinada: quer irrite ou emocione, quer encante ou incomode, ela suscita, nas pessoas mais próximas, indagações que não podem ser negligenciadas.

Para responder a elas, há certo número de vias que não tenho a mínima intenção de percorrer. Eis aqui um inventário nada exaustivo:

- » louvar os méritos da oralidade com relação à escrita;
- » vilipendiar a linguagem, relegar as palavras ao descrédito, lamentar a impossibilidade-de-toda-comunicação-verdadeira;
- » acomodar-me no inexprimível, preconizar o silêncio como valor supremo;
- » celebrar a vida, o corpo-a-corpo com o real, como superiores à escrita;
- » florear os temas da abstenção-preferível-à-ação ou da inutilidade-de-emprender em um mundo-destinado-de-todo-jeito-à-destruição-e-à-morte.

Se não escrevi nenhum de meus livros, certamente não foi porque sonho em acabar com a literatura; não escolhi a esterilidade como forma de realização, nem a

impotência como modo de produção. Não desejo destruir nada. Muito pelo contrário, estou decidido a respeitar as leis do mundo dos livros.

Assim, existe uma regra não escrita que decreta que os escritores – e quanto mais os não-escritores – não publiquem suas não-obras. Sem o quê, os editores, que já não sabem o que fazer com as pilhas de manuscritos recebidos, ficariam submersos numa grande onda de fundos de gaveta. Admite-se também em geral, e pelas mesmas razões talvez, que é preciso estar morto (e ser – ao menos um pouco – célebre) para se ter direito, um dia, à publicação de seus papéis inéditos: miscelânea de notas, projetos, reflexões que um homem envolvido com a escrita não pode deixar de acumular vida afora, material ainda bruto que aguarda seu lugar em uma obra por vir.

A essas duas regras não desejo de modo algum me contrapor, seja lá por que viés. O que tampouco significa que busco construir um modelo que explique, na linguagem de um determinismo rigoroso, as razões pelas quais eu deveria não escrever.

Esse livro, se um dia terminado, será o produto de uma corrida disputada entre diversos “demônios” (no sentido socrático, é claro); os da dúvida e da ironia, no último minuto, terão cedido o passo àqueles do rigor e da fé. Mas, por enquanto, o espectador dessa corrida sou eu e ainda nem sei para qual dos concorrentes deveria torcer.

O AUTOR

Título

O livro é o objeto ampliado do título ou o título ampliado. O texto do livro começa com a explicação do título, e assim por diante.

NOVALIS

Por que não escrevi nenhum de meus livros. Para muitos ouvidos, a fórmula soará como provocação: não haveria, por trás da reprise e do desvio de um título tão renomado, o desejo presunçoso de afirmar um parentesco, até mesmo (oh sacrilégio) uma identificação (ao menos na abordagem) com Raymond Roussel? Se tal fosse o caso, seria pueril. Uma coisa era entregar, meio século atrás, numa enigmática revelação póstuma, alguns (bem poucos, em verdade) dos segredos de fabricação de uma obra que tivera tempo de fascinar ou de intrigar seus leitores (e que leitores!); outra, é pretender despertar, hoje, o interesse de um público indiferente, ao explicar por que livros dos quais ninguém ouviu falar (e com razão) não foram dados à luz.

E a substituição apenas do *por que* pelo *como* bastaria para denunciar, aos olhos das pessoas sérias (que, como se sabe, no mundo das letras são legião), a inani-
dade de qualquer tentativa de aproximação.

Se não é provocação, seria então um paradoxo, um desses produtos absurdos das aporias da linguagem? À maneira dessas frases que destroem o que enunciam pelo simples fato de o enunciarem (todo mundo tem exemplos disso na memória, nem que seja aquele, tão repisado, do cretense que proclama os cretenses mentirosos). Nesse caso, o leitor (para a comodidade da elocução, presumimos que haveria de ter pelo menos um) poderá protes-
tar (à condição, claro, que tenha gosto por esse gênero de diálogo fictício, procedimento deveras cômodo que

muito se usou, outrora, em romances excelentes, sendo depois descartado como um barbante usado, mas que agora tende a retornar com força graças à informática, sob o apelido melodioso de interatividade), o leitor, portanto, poderá dirigir-se ao autor (denominaremos assim, por convenção, quem nos fala) com uma mal contida indignação, afirmando que existe pelo menos um livro que ele, o autor, escreveu, e que é precisamente este que ele, o leitor (ou seja, você) tem precisamente em mãos, este mesmo que é objeto destas elocuições embaraçadas. O autor (ou pelo menos aquele que daqui por diante nos é dado como tal), mal se esforçando, poderá a isso bem responder. Com respostas que hão de calar o bico do leitor: é sabido, no mais das vezes, que só se concede a palavra ao leitor para, em seguida, brilhar às suas custas.

O autor poderia, portanto, retorquir que a literatura é, por excelência, o lugar do paradoxo. Não teria uma voz autorizada afirmado precisamente que escritor é aquele no qual, *ao lado do homem angustiado, subsiste um homem com sangue-frio, ao lado do louco, um ser sensato e, unido em seu íntimo à mudez de quem perdeu todas as palavras, um retórico, mestre do discurso?* Mas essa não será a linha de defesa escolhida pelo autor: outras vias, com abordagem menos austera, são-lhe oferecidas.

Ele poderá alegar que seu título é menos paradoxal do que parece. Quando declara que não escreveu nenhum de seus livros, ele talvez queira dizer, dependendo

de que elemento seja acentuado em sua declaração: que ele teve seus livros escritos por outros, prática não rara e da qual já não se sai mais aviltado como antes; ou que ele escreveu os livros de outros, prática no mínimo tão difundida quanto a anterior, embora bem menos honrosa; ou ainda que ele se contentou de conceber seus livros sem chegar a confiá-los ao papel; ou, enfim, que ele escreveu algo diverso do que usualmente nomeamos livro.

De resto, poderia ele acrescentar, nada obriga a identificar aquele que diz *eu* com ele, o autor. Sabe-se ao menos se ele tem um átomo sequer de solidariedade com aquele personagem? Afinal *eu* é apenas uma palavra como outra qualquer, uma simples ferramenta – cômoda por vezes – com a qual, todavia, não é proibido brincar, sob a condição de que esse jogo não se torne, como ocorre às vezes, uma trapaça.

Ele confessará então que por um instante ficou tentado – para não ter de responder pela proliferação futura dos *me*, dos *eu* e dos *mim* que, antes dele, já preocupara o autor de *Henri Brulard* – a inventar, por conta própria, um Henri Brulard (teria dado a ele um nome cuidadosamente escolhido, tal como Marc Gougenheim, Martin Burnacs ou Mathias Flannery) que carregasse sozinho a responsabilidade por isso; mas já não se sentia com disposição, nem à altura para rivalizar assim com o estado civil, exercício outrora praticado com demasiado talento para que alguém ainda ousasse retomá-lo. Por isso, perguntou-se também se o melhor

não seria recorrer ao mais comprovado dos procedimentos, o dos papéis confiados por um desconhecido em total sigilo: o narrador então teria apenas transcrito a confissão desse personagem misterioso, acrescentando a ela comentários de sua lavra, sob o olhar meio divertido, meio enternecido, de um autor olimpiano. Essa pequena cascata de duplos, cujas dissonâncias sutis ele teria manejado com cuidado, sem dúvida, teria sido para ele o meio mais seguro de não se implicar naquilo tudo que virá a seguir.

Mas sua indecisão natural não lhe permitiu decidir. Pareceu-lhe finalmente absurdo usar de tanta astúcia para se defender de acusações que talvez ninguém tentasse fazer. Afinal, cada um é capaz de distinguir um autor real de um autor potencial ou, mais simplesmente, um escritor de seu herói.

O leitor, se a penosa sutileza dessas preliminares ainda não o tiver desencorajado, já terá com certeza entendido que esta obra não pertence exatamente à mesma categoria de objetos, não se situa no mesmo plano que os livros – aliás, inexistentes – aos quais se refere o título. Em outras palavras, retomando uma fórmula que deve muito, como sabemos, a Diderot e a Magritte, *isto não é um livro*.

— O que é então? Um tardio rebento da falecida literatura, um avatar do defunto antirromance, uma nova versão do livro sobre nada?

— Ah! Não vamos entregar o ouro assim de bande-

ja, deixemos a cada um o zelo de descobrir a verdadeira natureza do que está sendo aqui proposto e de dar a isso o nome que lhe parecer mais apropriado.

— Ah não! dirá você. Há de ser muito ingênuo nosso autor para acreditar que escapará dessa com uma velha pirueta. Travado o diálogo, ele não pode decentemente parar desse modo, e o leitor de boa-fé não deixará de fazer a pergunta que se impõe:

— Em que este livro se diferencia de outros livros? Não será ele, assim como os outros, feito de palavras e de papel? Quando o deciframos, não faz todo sentido? Quando o rasgamos, não caem os pedaços?

O autor não poderá esconder seu embaraço. Seja qual for sua estima pelo leitor e seu desejo de agradá-lo, deixará a questão em suspenso. Pois não saberia, é óbvio, satisfazer essa curiosidade sem, de imediato, serrar o galho no qual tenta, desajeitadamente, estabelecer-se. Imaginemos por um instante que ele explique por que e em que isto não é um livro; assim fazendo, afasta do leitor qualquer desejo de seguir adiante.

— As livrarias, ele dirá (é o leitor quem fala), estão repletas de livros que se proclamam altamente livros e não encontram ninguém para lê-los; de que adianta perder tempo com um livro que, para início de conversa, recusa para si mesmo essa denominação?

Tal raciocínio é obviamente irrefutável. Razão pela qual o autor não tentará refutá-lo. Terá antes que admitir o fato de que se extraviou e chegou a um impasse.

Mas este capítulo já está muito adiantado agora para que ele considere mudar sua direção. Preferirá deixá-lo neste estado e propor outro que seguirá com novas bases. Para evitar qualquer mal-entendido, ele, o autor (tanto quanto isto estiver em seu poder), se manterá discreto e deixará seu narrador expressar-se livremente. Quem sabe o leitor não fique mais à vontade assim.