



**O brilho distante de um pequeno cometa:
A cena interior, de Marcel Cohen**

***The Distant Glow of a Small Comet: Sur la Scène Intérieur,*
by Marcel Cohen**

Breno Fonseca Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
brenofnsc@gmail.com

Lyslei de Souza Nascimento

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
lysnascimento@gmail.com

Resumo: Em *Passagens*, Walter Benjamin escreve: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou”. Marcel Cohen tinha cinco anos quando, entre 1943 e 1944, sua família foi levada para Auschwitz, apenas a esposa de um tio sobreviveu. Em *A cena interior*, livro publicado originalmente em 2013, ele narra, a partir de rastros e vestígios de memória, o que recorda e o que pôde saber a respeito de seus pais, sua irmã, seus avós paternos, dois tios e uma tia-avó. Este artigo analisa essa narração memorialística de Cohen. Busca-se, à luz do pensamento de Benjamin, refletir sobre o processo de reconstrução do passado empreendido pelo escritor, as instabilidades inerentes ao testemunho, ao jogo da ficção e da memória que abarca a escrita da história familiar.

Palavras-chave: memória; testemunho; Shoah.

Abstract: In *Das Passagen-Werk*, Walter Benjamin writes: “The trace is the appearance of proximity, no matter how distant what left it may be”. Marcel Cohen was five years old when, between 1943 and 1944, his family was taken to Auschwitz and only the wife of an uncle survived. In *Sur la scène intérieure*, book originally published in 2013, he narrates, from traces and vestiges from memory, what he remembers and is able

to know about his parents, sister, paternal grandparents, two uncles and a great aunt. This paper analyses Cohen's memorialistic narration. It seeks, in the light of Benjamin's thoughts, to reflect about the reconstruction process of the past undertaken by the writer, the inherent instabilities in testimony, to the game of fiction and memory that involves the writing of the family story.

Keywords: memory; testimony; Shoah.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz.

Walter Benjamin

A cena interior, de Marcel Cohen (Asnières-sur-Seine, 1937), é um livro de caráter testemunhal, publicado originalmente na França, em 2013. O escritor, jornalista de formação, reúne em suas páginas os fatos que pôde reunir e reconstituir de seus familiares mortos em Auschwitz. A tarefa investigativa de Cohen realiza-se a partir de rastros, objetos residuais, sejam eles fotografias ou utensílios, como uma touca de cabelo, um cinzeiro, um instrumento musical, um perfume. Esses vestígios assumem, no texto, para além de um valor documental, um caráter narrativo dotado, portanto, de potencialidade interpretativa. Cohen compõe cada objeto, em cada um dos seus detalhes, a partir de uma concepção de investigação fazendo com que os elementos espoliados sejam lidos como cifras de uma trajetória que o ultrapassam (GUINZBURG, 2012, p. 108). Aquilo, pois, que foi destruído, desagregado, mutilado de sua história familiar, pelos nazistas, torna-se o mote para a invenção e a reconstrução do passado. Nesse sentido, a narrativa se dá a partir da noção da existência “à luz das perdas” (GUINZBURG, 2012, p. 109). Apropriando-se do rastro como uma chave do conhecimento (GUINZBURG, 2012, p. 112), a fotografia ganha destaque no empreendimento de Cohen.

Segundo Jaime Ginzburg (2012, p. 112), em “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”: “A fotografia é o resto de um momento do tempo e, como tal, ela é uma cifra; o que ela diz sobre o que ocorreu é uma imagem mínima, uma miragem, que precisa ser interpretada”. Em cada capítulo de *A cena interior*, descortina-se uma fotografia, como parte de uma encenação teatral da memória, reconfigurada pelo autor. Ele vislumbra nas imagens do passado sua força histórica.

Para Ginzburg (2012, p. 115), “a categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado”. Cohen narra, nessa perspectiva, em meios aos escombros, sua narrativa deixa entrever os silêncios, as ausências, os saltos. Logo nas primeiras páginas, uma nota de rodapé indica que os escritos em itálico, no livro de Cohen, se distinguem pelas recordações infantis do narrador autobiográfico. Os trechos são “como pequenas anamneses, das coisas que o adulto conseguiu descobrir ao azar das confidências, dos encontros, dos anos” (COHEN, 2017, p. 17). Essas reminiscências mesclam-se com argumentos pessoais do escritor, como em um caderno de anotações. A partir do ensaio “A imagem de Proust”, de Walter Benjamin, pode-se refletir sobre o empreendimento de reconstrução do passado em *A cena interior*.

Benjamin aponta para a tarefa memorialística em Proust como uma ação análoga ao trabalho de tessitura no mito de Penélope. Ele argumenta: “Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia?” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Desse modo, ele afirma o caráter lacunar intrínseco à memória, que se realiza no duplo movimento entre o lembrar e o esquecer. Benjamin sustenta que, o importante para o autor não é o que ele viveu, mas o “tecido de sua rememoração” (BENJAMIN 1994, p. 37). A “memória involuntária” se situaria, pois, no limiar entre a lembrança e o esquecimento. Para Benjamin:

Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Sair do estado sonolento e letárgico, reservado pelo despertar do sono, exige certo esforço para retomar a consciência; as ações intencionais capazes de desfazer os fios do esquecimento. No texto de Cohen, o narrador parece ter sido tocado pela ânsia de não deixar escapar qualquer fio de recordação, como se capturasse as linhas mais tênues da memória para tecer sua narrativa. Pode-se perguntar, como Benjamin diante do trabalho literário de Proust, o que está na base do esforço interminável

de Cohen? Em “Advertência”, o escritor afirma: “Sejam quais forem as respostas de praxe relativas ao testemunho, este livro precisava ser escrito” (COHEN, 2017, p. 7). O autor aponta, assim, para o caráter espontâneo e incerto de seu esforço e, ao declarar a necessidade de escrever o livro, confirma sua urgência.

Se Proust, “submetendo-se à noite, [...] vencida a tristeza sem consolo de sua vida interior, [...] e construiu, com as colmeias da memória, uma casa para o enxame dos seus pensamentos” (BENJAMIN, 1994, p. 38), Cohen, de forma semelhante, refugia-se no trabalho de elaboração simbólica de seu passado estilizado. Ele constrói com os retalhos da memória uma colcha para se aquecer, talvez, do frio impertinente do esquecimento. Ele costura com a consciência de que, “quanto mais se tenta ocultar os buracos, mais visíveis são os remendos de uma roupa, seja qual a destreza empregada” (COHEN, 2017, p. 42), reafirmando o caráter lacunar de seu empreendimento. As lembranças de uma infância perdida são atrozes: a mãe doente no hospital com uma filha recém-nascida, o pai que já havia sido preso pelos alemães nazistas, e depois os familiares sendo escoltados para um caminhão, do qual nunca mais regressaram.

No ensaio sobre Proust, Benjamin esclarece que a imagem, “uma realidade frágil e preciosa [...] surge da estrutura das frases proustianas” (BENJAMIN, 1994, p. 40). Em *A cena interior*, no capítulo “Maria Cohen”, há seis descrições de seis fotografias, sem que elas apareçam. Esses textos permitem ao leitor vislumbrar as imagens em sua mente, sem que uma das fotografias surja impressa na página. A intensidade descritiva faz emergir uma “realidade frágil e preciosa”. Cohen parece buscar uma imagem capaz de saciar sua nostalgia. Ao descrever as fotos de Marie, sua mãe, ele não deixa de comentar, imaginar, inventar uma realidade baseada nas semelhanças, como Benjamin propõe ao tratar sobre os sonhos em Proust. O trabalho de descrição, efetuado por Cohen, parte de uma investigação do passado, por meio dos únicos vestígios encontrados, mesmo que seja apenas em uma foto que ele mantém, mas sonega ao leitor. Em vários trechos, ele declara escrever tendo à sua frente um objeto de sua família. Quando se refere ao pai, Jacques Cohen, por exemplo, ele sublinha: “o violino está à minha frente enquanto escrevo” (COHEN, 2017, p. 57), e prossegue:

Além do estojo, [o violino de Jacques] também perdeu as cordas, a queixeira e o cavalete. A alma se soltou e passeia de um lado para o outro no corpo do instrumento: basta sacudi-lo para que se ouça a pecinha de madeira, que soa como um fósforo numa caixa vazia. O arco também se perdeu (COHEN, 2017, p. 57).

A narrativa de Cohen assemelha-se ao instrumento que sobrevive ao pai. Encontrado depois de setenta anos no porão da casa de um primo, ele é uma evidência do único violinista da família. O violino sem cordas, queixeira e cavalete sugere uma metáfora da escrita testemunhal, a exibir, sempre, as fraturas do trauma. Porém, o texto de Cohen não deixa de ser melodioso, ainda que, nessa melodia, possa-se perceber notas faltantes, inapreensíveis, que sustentam sua plena afinação.

A cena interior obriga o leitor a atravessar o insólito terreno das memórias fugazes do narrador. Fragmentária, a narrativa faz com que o ato de leitura seja agitado por sobressaltos. Cada capítulo é introduzido com a fotografia de uma personagem da família, com exceção da irmã, da pequena Monique, em que se exhibe a fotografia de uma pulseira com seu nome, único objeto que remete a ela, por não ter tido tempo de ser fotografada, pois fora levada para Auschwitz com poucos meses de vida. Além dessas imagens, os textos são alternados por grafias diferentes, para diferenciar o que o adulto anota e o que a criança lembra, e de informações dispersas em trechos. Essa estratégia narrativa deixa entrever, além do processo de rememoração, os choques inerentes à experiência traumática, precisamente, da tentativa de elaboração do passado catastrófico do escritor.

Para Benjamin (1994, p. 44), “havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust”. Tal elemento está presente, também, na tarefa de Cohen. Como um detetive ele vai em busca de pistas, de indícios, que tornam possível a reconstrução do passado. Ele era uma criança em tenra idade quando viu sua família pela última vez, o que torna suas lembranças cada vez mais raras. Assim, ele recorre aos poucos familiares sobreviventes, a parentes distantes e amigos, para realizar entrevistas; lança mão de uma lupa para visualizar detalhes nas imagens fotográficas; faz comparações entre documentos, recompõe as pistas, dentre outras atividades especulativas.

Segundo Benjamin,

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava (BENJAMIN, 2013, p. 101).

No interior do livro de Cohen, encontra-se uma espécie de catálogo de achados arqueológicos. Ele se comporta como um homem que escava, na medida em que retorna aos lugares de sua infância, procura por objetos perdidos que pertenciam à sua família, recompõe os rastros, mesmo que imaginários, a partir da fragrância de um perfume usado pela sua mãe, por exemplo. Nas últimas páginas, há um capítulo intitulado “Documentos” dedicado a apresentar os espólios da família Cohen, os únicos indícios, talvez concretos, do que resta de sua história. O empenho arqueológico do memorialista aproxima-se das operações de classificação e de ordenação citados por Italo Calvino, em “O olhar do arqueólogo” (CALVINO, 2009, p. 312) e as reflexões de Benjamin em “Escavando e recordando” (BENJAMIN, 1993, p. 239-240). Cohen organiza, em meio à desordem, saltos e lacunas, os fatos que dão forma à sua narrativa. Nada escapa ao seu interesse, como um escavador ao se deparar com estilhaços de um vaso de cerâmica soterrado. A tarefa impossível de recompor o vaso, em que sempre haverá lascas faltantes, pode aludir à complexa narração testemunhal. Esta se apoiará na contingência da linguagem, em um intrincado jogo entre memória e imaginação.

Na esteira das reflexões de Benjamin, Beatriz Sarlo, em *Tiempo pasado*, reitera:

Para conocer, la imaginación necesita ese recorrido que la lleva fuera de sí misma, y la vuelve reflexiva; en su viaje, aprende que la historia nunca podrá contarse del todo y nunca tendrá un cierre, porque todas las posiciones no pueden ser recorridas y tampoco su acumulación resulta en una totalidad (SARLO, 2007, p. 54).¹

¹ “Para compreender, a imaginação necessita desse distanciamento que a leva para fora de si mesma, e a torna reflexiva; nesse deslocamento, ela aprende que a história nunca poderá conter-se do todo e nunca terá um fechamento, porque nem todas as posições podem ser percorridas, e da mesma maneira sua acumulação tampouco resulta em uma totalidade” (Tradução nossa).

A partir do chamado efeito de distanciamento, ou de estranhamento, proposto por Bertolt Brecht e retomado por Benjamin, Sarlo aponta para uma força imaginativa que sai do seu próprio eixo como forma de construção do relato memorialístico, reconhecendo seu caráter sempre sedimentado, incompleto. A narrativa de Cohen expõe as tensões e fragilidades inerentes à linguagem e a todo discurso histórico. Para além desse recorte, ele propõe uma tarefa reflexiva de sua recomposição, em que a imaginação atua em seu papel de distanciamento, como sugere Sarlo.

No prefácio, o narrador afirma: “Por mais que constituam pequenos sedimentos, os fatos reunidos aqui são lacunares demais para que se possa esboçar um retrato” (COHEN, 2017, p. 7), em outro contexto: “[...] esse perfume [de Marie] é largamente imaginário; sem o menor elemento de prova material, não tem sequer a força de uma convicção íntima” (COHEN, 2017, p. 20). Os trechos apontam, como se pode perceber, para uma impossibilidade de apreensão total. Resta explorar, por meio da memória, o que se perdeu ou ficou soterrado no passado.

Se o termo “universo dos entrecruzamentos”, cunhado por Benjamin ao se referir a obra de Proust, designa a interação entre a reminiscência e o envelhecimento, pode-se observar um outro fluxo entrecruzado do tempo no livro de Cohen. No momento em que o narrador relata o retorno ao Hospital Rothschild, anos depois de ver sua mãe doente pela última vez, ele conta:

Quantas vezes fiz esse trajeto com meus tios? Não tenho como saber, mas o fato é que me bastaram; a não ser que o acaso, nesse dia, tenha sabido conduzir as coisas. De um modo ou de outro, cheguei bem antes da hora prevista para a cerimônia, com um verso do poeta George Oppen na cabeça: “Envelhecer, que estranha aventura para um menino” (COHEN, 2017, p. 7).

Ao regressar ao local doloroso, marcado pelo último contato com a mãe, o verso do poeta judeu norte-americano condensa o sentimento de estranhamento que aquele instante provoca no narrador. A saber, da insurreição do passado no presente, Cohen, em vários trechos da narrativa, remonta às visitas que fez aos espaços em que viveu suas experiências infantis junto à família, com o objetivo de relembrar o que se passou ou manter viva a chama das lembranças que ele declara

intactas. Com isso, ele pretende articular uma rede de conexões que se entrecruzam nas malhas da passagem do tempo.

Antes de concluir o ensaio sobre Proust, Benjamin afirma: “Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação. Em vista da tenacidade especial com que as reminiscências são preservadas no olfato [...] não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust aos odores” (BENJAMIN, 1994, p. 48). A sensibilidade do narrador aos odores revela-se, por diversas ocasiões, em *A cena interior*. No capítulo “Joseph Cohen”, por exemplo, há várias páginas dedicadas à experiência olfativa, em que Cohen relata a busca dos perfumes que, possivelmente, teriam sido usados por seus familiares. Ele vai até ateliês e fábricas de perfumes com o objetivo de reconstituir suas lembranças, e lembra a anotação de Jean-Paul Kauffmann: “Os cheiros foram feitos para ressuscitar lembranças desaparecidas [...] Um cheiro, um perfume têm, como um vinho, o poder de abolir a ideia de um tempo único e absoluto, o poder de fazer viver um eterno presente” (COHEN, 2017, p. 109). Cohen atesta as palavras de Kauffmann, ao relatar sua obsessão por encontrar os perfumes usados por sua mãe e avós, ou as águas-de-colônia usada pelo seu pai e seus tios.

Em sua análise, Benjamin prossegue:

[...] por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura [de Proust], temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado (BENJAMIN, 1994, p. 48-49).

Benjamin convida o leitor a mergulhar em uma camada especial do texto, para captar uma vibração mais íntima da literatura de Proust. O mergulho consistiria em acessar profundamente a memória involuntária do narrador, no qual os objetos de reminiscência são mais inefáveis. Somente a saída de uma posição confortável para uma pesca, da qual alude Benjamin, permite capturar algo do oceano da narrativa proustiana. Em *A cena interior*, abandonar as imagens e lançar-se ao informe, ao não

visual, ao denso e indefinível, é uma prerrogativa que se impõe ao leitor. O testemunho de Cohen é da ordem do indizível, grita em sua contingência, esforça-se para sair do fundo abismal de sua intraduzibilidade.

Em “Teses sobre o conceito da história”, Benjamin escreve:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

As palavras de Benjamin, escritas tempos antes dos horrores dos campos de concentração e morte, assumem um tom profético. O anjo da história, segundo ele, vê o acúmulo das ruínas de uma única catástrofe, por mais que ele queira acordar os mortos e juntar os fragmentos, a tempestade do progresso o arrasta para o futuro, enquanto o amontoado de ruínas não para de crescer. O texto de Cohen dá uma pequena dimensão do que foi o maior extermínio em massa do século XX, com o desaparecimento de comunidades judaicas dizimadas nos campos de extermínio. Nesse sentido, uma “exigência ao mesmo tempo epistemológica e teológica” se impõe, segundo Jeane Marie Gagnebin (2004, p. 13), “aquela da salvação”. Essa exigência está intimamente ligada ao conceito de origem, da restauração do passado, refletida por Benjamin. Para a pesquisadora:

Se a origem remete, então, a um passado, isso se dá sempre através da mediação do lembrar ou da leitura dos signos e dos textos, através da rememoração (*Eingedenken*), categoria-chave da filosofia da história de Benjamin, oriunda, sem dúvida nenhuma, da tradição judaica. Não existem reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar no seu frescor primeiro [...], mas há um processo meditativo e reflexivo. [...] Assim, Benjamin, afirma que o movimento da origem só pode ser reconhecido ‘por

um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado [...] (GAGNEBIN, 2004, p. 14).

Assim, Cohen intenta recuperar a origem de seus familiares, por meio da rememoração. Ele percorre os rastros no tempo e no espaço, em um processo meditativo e reflexivo, diante das lacunas que resistem a qualquer impulso de completude. Em *A cena interior*, qual um historiador-colecionador, diante de objetos, de fotografias, de cartas, ele busca recompor a história de um passado perdido. O que se reconstitui é um teatro de memórias, em que os personagens só podem ser vistos na penumbra do palco do tempo; uma obra pretensamente documental, que remonta ao passado de uma coletividade judaica. Ela realiza-se por meio de saltos, recortes, interrupções. Nas palavras de Gagnebin (2004, p. 14), “[e]nquanto origem, justamente, ela também testemunha a não-realização da totalidade”. O conceito de origem [*Ursprung*], em Benjamin, importa para a leitura dessas obras,

Como salto (*sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso recorrente e nivelador da historiografia tradicional (GAGNEBIN, 2004, p. 10).

Na contramão do discurso historiográfico tradicional, do discurso oficial de orientação historicista, que exclui os vencidos para constituir apenas uma história dos vencedores, *A cena interior*, de Cohen desestabiliza a linha do tempo cronológica da história triunfante, por meio da narração memorialística construída no movimento paradoxal de restauração e de abertura. Ressalta-se que “[...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente” (GAGNEBIN, 2004, p. 16). No capítulo dedicado à mãe, Cohen relata sobre sua participação em uma homenagem: “Diante do microfone, o orador falava no passado, mas como se o passado nunca se conjugasse no presente” (COHEN, 2017, p. 42). Cohen legitima a ideia de um passado que se conjuga no presente, “vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo” (BENJAMIN, 1994, p. 232), como escreve Benjamin. Assim, o passado, também, deve ser reavido e modificado.

O último capítulo de *A cena interior* é dedicado ao pouco que se sabe da terrível história de David Salem, tio de Marcel Cohen, irmão de sua mãe. Ele foi levado para Birkenau no comboio 77, em maio de 1944, com mil e quatro pessoas, dentre elas sua esposa Perla. David ao tentar fugir para se encontrar com a esposa, morre eletrocutado na cerca de arame farpado, diante de outros prisioneiros que inutilmente tentam contê-lo. Cohen escreve:

Para que sua morte servisse de lição aos recém-chegados, os SS penduraram o cadáver no meio do caminho por onde passavam, de manhã e à noite, os deportados que iam e voltavam do trabalho. O corpo ficou pendurado por vários dias, talvez por mais tempo. Pensando menos em sua morte que nas ilusões que não tivera o tempo de perder, os prisioneiros falavam dele como “o pobrezinho do David” (COHEN, 2017, p. 123).

Perla, que sobreviveu ao campo de concentração, passou cinco anos num sanatório e não conseguia contar suas memórias traumáticas. Mantinha relação com um pequeno grupo de antigos deportados, pois julgava compreendida por eles sem precisar falar. A história de David parece encontrar algum eco apenas nas páginas de Cohen. Michael Löwy, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (LÖWY, 2005), cita uma anotação de Benjamin: “Pedimos àqueles que vierem depois de nós não a gratidão por nossas vitórias, mas a lembrança de nossas derrotas. Isso é um consolo: o único consolo dado àqueles que não têm mais esperança de serem consolados” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 115). Cohen cumpre a premissa. Na tentativa de uma reconstrução do passado em ruínas, qual um “cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos” (BENJAMIN, 1994, p. 223), sua empatia é com os ausentes da história oficial, aqueles que “não tem esperança de serem consolados”.

Para Gagnebin, Benjamin compartilhava com Proust

[a] mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois: transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual (BENJAMIN, 1994, p. 16).

É, pois, a percepção da tarefa transformadora da rememoração que leva Cohen a inscrever uma história em vias de desagregação, que poderia ter-se perdido permanentemente. Gagnebin lembra, em “Apagar os rastros, recolher os restos”, que a palavra *sèma* significa originalmente “túmulo”. A sepultura torna-se um rastro material de uma existência. Os familiares de Cohen, conduzidos em precários comboios do trem da morte, foram levados para os campos de concentração, onde perderam sua identidade, sua subjetividade. Em *A cena interior* cada capítulo resgata como título o nome de um familiar que não retornou. Abaixo do nome completo, como em uma lápide, é inscrito a data de nascimento e a última data em que o ente querido foi visto, junto ao número do comboio. Por meio da escrita, o autor constrói com as pedras das palavras um túmulo ao qual sua família não teve direito.

O projeto memorialístico de Cohen, de retomada do passado, realiza-se no presente. Para Benjamin, “[a] verdadeira imagem do passado perpassa, veloz” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A afirmação exige daquele que se aproxima do estudo histórico uma postura ativa e consciente de que toda abstração do passado é irrecuperável em sua totalidade. Ela fulgura no tempo de um relâmpago. Cohen apropria-se de uma reminiscência “tal como ela relampeja” (BENJAMIN, 1994, p. 224). No capítulo sobre o pai, Jacques Cohen, ele escreve: “Por mais que tenha sido salvo por milagre, o violino tem o brilho distante de um pequeno cometa” (COHEN, 2017, p. 58). Assim, ele reconhece que a imagem do passado só pode ser apreendida na ambiguidade de sua presença e ausência, em toda sua fugacidade.

Referência

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Walter Benjamin. Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 239-240.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: Discursos sobre a literatura e sociedade. Trad. Roberta Berni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COHEN, Marcel. *A cena interior*: fatos. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*: cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: XXI Editores: 2007.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Recebido em: 3 de outubro de 2018

Aprovado em: 9 de dezembro de 2018