



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

CARLOS AUGUSTO DA SILVA LEMOS

**O TRAÇO, A PERDA, O RESTO: A FIGURAÇÃO DO ÁLBUM DE FAMÍLIA NA
OBRA FOTOLITERÁRIA DE AUTOFIÇÃO A CENA INTERIOR-FATOS, DE
MARCEL COHEN**

Brasília
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA

CARLOS AUGUSTO DA SILVA LEMOS

**O TRAÇO, A PERDA, O RESTO: A FIGURAÇÃO DO ÁLBUM DE FAMÍLIA NA
OBRA FOTOLITERÁRIA DE AUTOFICÇÃO A CENA INTERIOR-FATOS, DE
MARCEL COHEN**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Orientadora: Prof.^a. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Brasília
2023

LL557 Lemos, Carlos Augusto da Silva
O TRAÇO, A PERDA, O RESTO: A FIGURAÇÃO DO ÁLBUM DE
FAMÍLIA NA OBRA FOTOLITERÁRIA DE AUTOFIÇÃO A CENA
INTERIOR-FATOS, DE MARCEL COHEN / Carlos Augusto da Silva
Lemos; orientador Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani.
-- Brasília, 2023.
126 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Intermedialidade.. 2. Fotoliteratura. 3. Autoficção.
4. A cena interior-fatos, de Marcel Cohen. I. Mantovani,
Juliana Estanislau de Ataíde , orient. II. Título.

CARLOS AUGUSTO DA SILVA LEMOS

**O TRAÇO, A PERDA, O RESTO: A FIGURAÇÃO DO ÁLBUM DE FAMÍLIA NA
OBRA FOTOLITERÁRIA DE AUTOFIÇÃO A CENA INTERIOR-FATOS, DE
MARCEL COHEN**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (IFB / PósLit-UnB)
(Orientadora e Presidente)

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL / PósLit-UnB)
(Membro interno)

Prof. Dra. Nelma Aronia Santos (UNEB - ASCULT)
(Membro externo)

Prof. Dr. Alan Brasileiro de Souza (SEC-BA)
(Membro Suplente)

AGRADECIMENTOS

Algumas pessoas são tão fundamentais em nossa trajetória de vida que por vezes nos perguntamos se alcançaríamos determinados objetivos sem elas. Assim, guardo comigo um enorme carinho a todos que me apoiaram nesse meu percurso entre o poético e o acadêmico.

Sou grato à Universidade do Estado da Bahia – Departamento de Ciências Humanas – Campus IX (UNEB – DCH -CAMPUS IX) e ao curso de Letras Vernáculas desta instituição por me permitirem dar os primeiros passos na vida de professor e pesquisador;

À professora Maria das Dores Pereira Santos pela excelência em ministrar a disciplina Literatura e Outras Artes que me instigou um maior interesse pelo texto literário;

À professora Nelma Aronia Santos, pelas orientações iniciais e pelo incentivo à pesquisa durante o desenvolvimento do projeto de Iniciação Científica na UNEB – DCH - CAMPUS IX;

Ao amigo Alan Brasileiro que direta e indiretamente conduziu-me até a Universidade de Brasília (UnB);

Ao amigo Fábio Paz pelo acolhimento, apoio e carinho que ultrapassam os liames universitários;

À UnB e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura por me permitirem realizar esta pesquisa;

Ao grupo de pesquisa LiterArtes pelas discussões e sugestões para o desenvolvimento do meu trabalho;

Ao professor Sidney Barbosa por apresentar na aula Teoria da Narrativa a obra *A Cena Interior-fatos*, de Marcel Cohen, que se tornou o *corpus* deste trabalho;

À professora Juliana Mantovani, com quem dividi a escrita com tanto amor e rigor metodológico, sem os quais esta dissertação jamais poderia se fazer presente.

A todos um abraço sincero e um muitíssimo obrigado por existirem e poderem compartilhar a existência de vocês comigo.

Qualquer olhar para uma obra é narcisista.

DUBOIS

RESUMO

A presente dissertação objetiva analisar a figuração do álbum de família na obra fotoliterária de autoficção *A cena interior-fatos* (2017), de Marcel Cohen. Para tanto, entendemos que a organização da obra se dá com o engendramento entre palavra e imagem que produz o efeito estético de leitura como se dispusemos de um álbum. Isso se configura na narrativa a partir do intento de Marcel, um autor turco judeu, de reconstituir um convívio em família, uma vez que aos cinco anos e meio de idade, durante a Segunda Guerra Mundial, presenciou boa parte de seus familiares serem deportados para Auschwitz, quando ainda residiam no bulevar de Courcelles, em Paris. Nesse sentido, essa obra, aqui considerada como fotoliterária, é composta de fatos coletados ao longo da vida do autor-narrador, bem como reproduções e descrições de fotografias de seus familiares e de objetos referentes ao seus pais. A narrativa, assim, emerge pela relação de reciprocidade entre escrita e imagem, diante também do tremeluzir das lembranças de Marcel, que ao rememorar oscila entre realidade e ficção, o que ao nosso entender margeia o gênero autoficção, pois ele, na ausência de um momento vivido com seus familiares, põe-se a fabular um cotidiano e uma vida em família. As páginas marcadas pelo bruxulear da retrospecção e o peso da perda amparam-se no traço da escrita e da fotografia e compõem o álbum de família *A cena interior-fatos*. Para além de exigir o direito à memória da família Cohen, nesse livro impera o desejo de Marcel de viver uma vida com seus entes queridos, ainda que no espaço limitado da obra.

Palavras-Chave: Intermidialidade. Fotoliteratura. Autoficção. *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the figuration of the family album in the photoliterary autofiction book *A cena interior-fatos* (2017), by Marcel Cohen. To this end, we understand that the organization of the book occurs with the engendering of word and image that produces the aesthetic effect of reading as if we had a photo album. This is configured in the narrative based on the attempt of Marcel, a Jewish Turkish author, to reconstitute a family life, since at the age of five and a half, during the Second World War, he witnessed a good part of his family being deported to Auschwitz, when they still lived on Boulevard de Courcelles, in Paris. In this sense, this work, considered here as photoliterary, is made up of facts collected throughout the author-narrator's life, as well as reproductions and descriptions of photographs of his family members and objects relating to his parents. The narrative, thus, emerges through the reciprocal relationship between writing and image, also faced with the flickering of Marcel's memories, a character who, when reminiscing, oscillates between reality and fiction, which in our understanding borders on the autofiction genre, as he, in the absence of a moment lived with his family, starts to fable a daily life and a family life. The pages marked by the flickering of retrospection and the weight of loss are supported by the traces of writing and photography and make up the family album *A cena interior-fatos*, in addition to demanding the Cohen family's right to memory, it prevails in its Marcel's desire to live a life with his loved ones, even in the limited space of the book.

Keywords: Intermediality. Photoliterary. Autofiction. Marcel Cohen's *A cena interior-fatos*.

DESCRITIVO DE IMAGENS

Figura 1 - “O afogado”, de Bayard.....	31
Figura 2 - Perla e David Salem.....	47
Figura 3 - Maria Cohen - Escrita lapidária.....	51
Figura 4 - Pulseira de Monique Cohen.....	54
Figura 5 - Sultana Cohen.....	65
Figura 6 Rebecca Chaki.....	66
Figura 7 - Copinho para ovos	83
Figura 8 - Cachorrinho feito de um resto de oleado amarelo	88
Figura 9 - Jacques Cohen	89
Figura 10 - Violino de Jacques Cohen	91
Figura 11 - Rede de Cabelo de Jacques Cohen	96
Figura 12 - Joseph Cohen.....	99
Figura 13 - Maria Cohen	103
Figura 14 - Mercado Cohen.....	112
Figura 15 - Retrato de Mallarmé, por Nadar	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
A gênese do trabalho.....	10
A estrutura da dissertação: o traço, a perda e o resto.....	12
I. PRIMEIRA PARTE: O TRAÇO: POR UMA RELAÇÃO INTERMÍDIA	16
1. DAS RELAÇÕES ENTRE AS ARTES: UMA QUESTÃO TERMINOLÓGICA	17
1.1 DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E OUTRAS ARTES.....	17
1.2 As artes da <i>graphé</i>	19
1.3 RELAÇÕES INTERMÍDIAS	23
2. A CENA INTERIOR-FATOS, POR UMA LEITURA FOTOLITERÁRIA	26
2.1 A FOTOGRAFIA E A LITERATURA ENQUANTO MÍDIAS	26
2.2. AS REFERÊNCIAS MIDIÁTICAS POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA.....	28
2.2.1 A escrita do instantâneo.....	33
II. SEGUNDA PARTE: A PERDA: ENTRE O TESTEMUNHO E A AUTOFICÇÃO ..	37
3. MARCEL COHEN: UM SOBREVIVENTE DO SHOAH	38
3.1 O CARÁTER DA LITERATURA DE TESTEMUNHO	38
3.2 MARCEL COHEN, UMA TESTEMUNHA SOLIDÁRIA	44
3.3 DO TESTEMUNHO À ARTE	49
4. A AUTOFICÇÃO A CENA INTERIOR-FATOS	55
4.1 PREÂMBULO SOBRE A AUTOFICÇÃO	55
4.2 A AUTOFICÇÃO BIOGRÁFICA EM A CENA INTERIOR-FATOS	61
4.3 A AUTOFICÇÃO ESPECULAR EM A CENA INTERIOR-FATOS	69
III. TERCEIRA PARTE – O RESTO: O ÁLBUM DE FAMÍLIA: A CRÔNICA VISUAL DA OBRA A CENA INTERIOR-FATOS, DE MARCEL COHEN	76
5. O ÁLBUM DE FAMÍLIA A CENA INTERIOR-FATOS	77
5.1 O INVENTÁRIO DA FAMÍLIA	77
5.2 METONÍMIA DOS MORTOS: FOTOGRAFIAS DE OBJETOS EM A CENA INTERIOR-FATOS: ONDAS DE TERNURA POR MARIE	81
5.2.1 METONÍMIA DOS MORTOS: FOTOGRAFIAS DE OBJETOS EM A CENA INTERIOR-FATOS: A IMENSA TERNURA DE JACQUES COHEN	87
5.3 A ORGANIZAÇÃO DOS FATOS (CRÔNICAS) DA OBRA.....	97
6. AS REFERÊNCIAS E AS INTERFERÊNCIAS POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA EM A CENA INTERIOR-FATOS	101
6.1 A NARRATIVA FOTOGRÁFICA A CENA INTERIOR-FATOS: A SUBTRAÇÃO DO TEMPO.....	101
6.1.1 A NARRATIVA FOTOGRÁFICA A CENA INTERIOR-FATOS: O MOMENTO DECISIVO.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

A gênese do trabalho

O percurso de constituição desta dissertação ancora-se num traçado acadêmico alicerçado pela inquietação provocada por disciplinas, discussões (dentro e fora do ambiente acadêmico) e a comoção, sobretudo, com o texto literário. O meu egresso no curso de Letras Vernáculas ocorreu em 2013, na Universidade do Estado da Bahia, Departamentos de Ciências Humanas, no Campus IX, em Barreiras, cidade do oeste baiano. Cidade esta em que nasci, cresci e resido.

No terceiro trimestre do curso, na disciplina Literatura e Outras Artes ministrada pela professora Maria das Dores Pereira Santos foi apresentada aos graduandos a área dos estudos interartes que analisa as relações possíveis entre a literatura e as outras artes: seja a literatura o espaço para essa relação, a exemplo da linguagem do cinema na construção de sentido no texto literário, seja em novas mídias geradas a partir do texto literário, como a história em quadrinhos que adaptam romances. Nesse ínterim, realizei trabalhos com o escopo cinema e romance e conto e cinema, posteriormente, durante a vigência da bolsa de Iniciação Científica entre os anos 2016 e 2017, sob orientação da professora Dra. Nelma Aronia Santos, desenvolvi alguns trabalhos em torno das relações entre o conto e a fotografia.

Nesse percurso, ingressei no mestrado em 2021, no programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Literatura e Outras Artes, tendo como eixo de interesse Literatura e imagem: Diálogos, Interações e Interferências Possíveis, com a orientação da professora Dra. Juliana Mantovani. O *corpus* inicial do projeto foi alterado em decorrência da influência de duas disciplinas: Literatura e Fotografia, ministrado pela professora citada, e Teoria da Narrativa, ministrada pelo professor Dr. Sidney Barbosa. Inicialmente o projeto tinha como objeto de estudo um conto de Rubem Fonseca, *Henri*, e uma história em quadrinho de Chabouté, *Henri Désiré Landru*. As duas obras construíram novas narrativas para o famoso assassino francês Henri a partir da relação entre o texto verbal e a linguagem fotográfica.

Em Literatura e Fotografia, conheci os estudos fotoliterários, uma abordagem para as relações entre literatura e fotografia desconhecida por mim até aquele momento, e na disciplina Teoria da Narrativa conheci a obra que se tornou o *corpus* deste trabalho: *A cena interior-fatos*, do escritor francês Marcel Cohen. Se “A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na

sensibilidade dos que leem, o impacto da obra de arte” (Bazin, 1991, p.7), intento com esta dissertação, sob orientação da professora Dra. Juliana Mantovani, exemplificar, pelo rigor metodológico da pesquisa e pela sensibilidade de leitor, como a fruição estética desse livro, composto de fatos e fotos, gerou todo o impacto dessa obra de arte em minha experiência leitora, em minha experiência de pesquisador e na minha formação humana.

Marcel Cohen, 1937, é turco judeu que atualmente reside em Paris. É formado em jornalismo, tendo trabalhado ao redor do mundo à serviço da imprensa francesa. Além disso, escreveu obras literárias, sendo condecorado por suas produções. A sua história profissional e artística foi afetada pelo fatídico evento do Shoah, que é o enredo de *A cena interior-fatos*. Esta obra foi publicada no Brasil em 2017, pela Editora 34. Nela, Marcel narra sobre ter que lidar com a perda familiar desde os seus cinco anos e meio de idade, quando viu seus entes serem capturados para posteriormente serem deportados de Paris para Auschwitz em um triste sábado, no dia 14 de agosto de 1943. A narrativa, de acordo Michel Laub (2017)¹, “tenta reunir algo que se perdeu: a feição e a biografia dos pais, dos tios, dos avós e da irmã bebê”.

Laub (2017) também sinaliza que a narrativa é lacunar e fragmentária, tendo em vista as dificuldades em narrar o inenarrável, o silêncio presente na vida do autor, bem como as falhas da memória. Salientamos também que há uma intencionalidade de Marcel Cohen em construir a obra desse modo, a partir de fatos e fotos dos familiares coletados ao longo da sua vida. Assim, o livro, ainda segundo Michel Laub (2017), retorna aos “deportados aquilo que lhes foi retirado pela brutalidade nazista: o relevo humano. Que não é feito de grandeza das peripécias, e sim dos pequenos hábitos, dos rituais íntimos que não servem para nada, da dignidade que independe dos humores sombrios da história do século XX”. *A cena interior-fatos*, é, portanto, ao mesmo tempo, uma festa de inteligência², uma luta pelo direito à memória de uma família de origem turca judia deportada para Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial e um amparo para Marcel Cohen, que entre a realidade e a ficção narra toda a sua fatídica vida e destaca como a família é a constituição basilar de qualquer pessoa.

¹ As informações do autor citado são da orelha de capa de *A cena interior-fatos*, publicado pela editora 34 em 2017.

² Faço aqui referência à análise de Mourois sobre o entendimento de Paul Valéry acerca da poesia que consta na obra *Introdução ao método de Paul Valéry*: “‘Um poema deve ser uma festa da inteligência’. Não pode ser outra coisa. Aqui reencontramos a ideia de convecção. Um poema é uma festa, um jogo tão bem regulamentado que não se pode concebê-lo de modo diferente. ‘A impressão de Beleza, tão irrefletidamente buscada, tão vãmente definida, é talvez o sentimento de uma impossibilidade de variação’. É por isto que acalma e agrada. Tranquiliza e fixa o espírito. Ela ‘reencontra’ e detém o Tempo. Um rochedo se esboroa sob a ação das vagas, mas quais elementos conjurados simultaneamente extirpariam uma palavra de alguns dos melhores poemas de Baudelaire? Aqui ainda o arbitrário criou a necessidade” (MOUROIS, 1990, p. 46)

A estrutura da dissertação: o traço, a perda e o resto

Acreditamos, assim como Dubois (1998), que as três perguntas fundamentais que se fazem a qualquer obra de arte é “o que está representado?”, “Como aconteceu?” e “Como é percebida?”. Para que possamos responder a essas perguntas, pensamos de que forma a estrutura do trabalho apontaria para a resolução dessas questões bem como dialogaria diretamente com a proposta de Marcel em *A cena interior-fatos*.

A obra é apresentada de forma fragmentada, descontínua, o que torna necessário um trajeto de leitura marcado pelo e ir e vir entre fatos e fotos presentes no texto para que se possa compreender a narrativa. Assim, um caminho possível para a análise dessa composição deveria ser, a nosso entender, com base no que aponta Soulages (2017 *apud* Mantovani, 2019, p. 226), de que toda fotografia é traço, é resto é perda. De algum modo, esses termos perpassam basicamente por toda discussão filosófica, técnica e estética a respeito da fotografia. Assim, a nós pareceu pertinente utilizá-los como guia da discussão sobre o livro de Cohen.

Seguindo esse pressuposto, a primeira parte da dissertação, “I. Primeira parte: o traço: por uma relação intermídia”, apresenta um apanhado sobre as relações entre a literatura e as outras artes e as dificuldades em estabelecer um método de pesquisa neste campo. Nela, é realizado um panorama dos estudos interartes, no qual situamos a perspectiva de abordagem desses estudos e dos estudos intermídias. Assim, o bojo teórico passa inicialmente pelo adágio horaciano do *ut pictura poesis* e pelas proposições de Clüver (1997) sobre a necessidade de novas ferramentas precisarem ser produzidas para criar uma base teórica e metodológica para averiguar as produções artísticas que tendem cada vez mais a serem feitas justamente com essa relação fronteiriça.

Ainda nessa primeira parte também está presente a justificativa de optarmos pela relação intermídia, uma vez que objetivamos observar de que modo a literatura e a fotografia podem manter diálogos, sem que sejam postos de lado os questionamentos inerentes à foto no que se refere às dificuldades de concebê-la como arte. Desse modo, ancoramo-nos essencialmente em Müller (2012) e seu entendimento sobre os estudos intermídia incluir fatores sociais, tecnológicos e midiáticos. Os estudos interartes na compreensão do autor está mais próximo da tradição literária e os estudos intermídias da midiática.

A fim de afunilar nossa discussão, apontamos nesta primeira parte em que medida o traço da fotografia se aproxima do traço da escrita e vice-versa, para que se torne possível, tendo em vista uma das proposições de Arbex (2012), analisar o que está em jogo entre a escrita e a imagem. Nessa mesma perspectiva, situamos Louvel (2006) que apresenta o diálogo das artes

da *graphé*, desse modo, consoante à autora, obras literárias convocam pinturas, gravuras e fotografias. Esse procedimento é visível, por exemplo em reproduções de imagens ou através da descrição pictural, segundo Louvel (2006); ou da referência intermediática, o “como se”, de Rajewsky (2012a). Estas duas categorias são fundamentais para o estudo do *corpus* desta dissertação. Assim, se torna possível constatar a relação de reciprocidade, conforme Guilbard (2019), entre literatura e fotografia, bem como a estética de cocriação, apontada por Monteiro, Quijada e Silva (2019), na qual verifica os sentidos da união entre fotos e textos dentro de uma obra literária, o que para nós são elementos importantes para analisarmos a composição de uma narrativa fotoliterária.

Importante também neste contexto é a noção do entre-lugar abordado por Müller (2012) que envolve os estudos intermídias, pois uma relação fronteiriça entre mídias, que aqui analisamos como uma obra fotoliterária de autoficção, conduz constantemente o leitor num espaço em que diferentes linguagens se interseccionam para a composição da obra. Ademais, a partir de Fraedrich (2014), sinalizamos também a mesma noção do entre-lugar da autoficção, a narrativa que está entre a realidade e a fabulação. Por vezes, o entre-lugar parece ser o local que Marcel Cohen habita, entre o e ir vir do tremeluzir da sua memória sobre seus familiares, que tem ainda como referência os fatos por ele coletados ao longo de sua vida, algumas fotografias e objetos pertencentes aos pais.

Na segunda parte, “II. Segunda parte: a perda: entre o testemunho e a Autoficção”, discutimos de um modo geral sobre o que caracteriza a literatura de testemunho, e é observado também em que instância Marcel se configura como testemunha, a fim de compreendermos em que medida *A cena interior-fatos* dialoga com esse gênero. Para tanto, partimos das discussões de Sacramento (2021) que afirma que a literatura de testemunho surgiu na esteira dos estudos pós-estruturais pós Segunda Guerra Mundial. Além disso, situamos Seligmann-Silva (1988), que na mesma esteira afirma que a literatura de testemunho é filha da própria história, em decorrência de um século com mortes de populações inteiras como foi o século XX. Apoiamo-nos também em Salgueiro (2012) que define as características da literatura de testemunho e os tipos de testemunhas existentes, bem como a diferenciação entre testemunha e testemunho.

No entanto, em nossa proposta de leitura entendemos *A cena interior-fatos* como uma obra de autoficção. Para consolidar esta proposição, partimos de Montier (2012) que percebe que obras fotoliterárias são frequentemente associadas a obras autoficcionais. Por conseguinte, é verificada a noção do vai-e-vem, entre ficção e não ficção, de Jeanelle (2014) e Lecarme (2014). Para demarcar a obra enquanto autoficção, sinalizamos a autoficção biográfica, discutida por Colonna (2014), e assim é possível observar em que medida ocorre a

ficcionalização de fatos da vida de Marcel Cohen, bem como também verificar o que aponta Doubrovsky (2014), que em toda história haverá sempre uma parte de fabulação, pois a retrospectiva tem lá seus engodos, e cenas, desse modo, passam a ser inventadas.

Apontamos ainda a constituição da autoficção especular em *A cena interior-fatos*. Assim, citamos Colonna (2014), e a noção da autoficção especular abordada por ele, levando em conta a relação que Marcel estabelece com a obra, porquanto o objetivo do autor não é ser o protagonista, mas sim conhecer seus familiares e criar um cotidiano que a ele não foi permitido. Ele realiza tal ação a partir de um jogo de espelhamento com seus entes. Nesse caminho, observamos que ele tende a fugir do centro da narrativa, mas sem que seja posto de lado o foco da sua experiência de vida em relação à perda familiar. Sendo assim, ele se põe, em diversos momentos, em um canto da obra e passa a se situar a partir de algum familiar que ele próprio confere destaque em cada capítulo, portanto ao mesmo tempo que conhecermos seus familiares também o conhecemos, pois, como se diante de um espelho, fotografias, memórias e comportamentos de algum familiar situa quem é o Marcel Cohen.

Na última parte, “III. Terceira parte – o resto: o álbum de família: a crônica visual da obra *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen”, discutimos os procedimentos estéticos-formais do livro, destacando a relação do texto verbal com o visual que pouco a pouco ficcionalizam os traços reais da vida de Marcel. O que almejamos alcançar, sobretudo, é caracterizar a obra como um álbum de família, uma vez que o leitor é compelido a seguir a leitura de fotografias e descrições fotográficas como se alguém neste momento apresentasse e passasse a narrar cada momento ali presente. Sendo assim, é perscrutada em *A cena interior-fatos* a figuração de um álbum de família, a partir do entendimento de que o álbum é um inventário dela e, especialmente, constitui uma ficção nostálgica, conforme Rouillé (2009), ou uma crônica visual, nos termos de Sontag (2004).

Compreendemos que a composição de uma obra fotoliterária, na qual ocorre a relação entre a escrita e a imagem, margeia o *modus operandi* do *corpus* deste trabalho, na qual está presente também a fabulação de eventos alicerçados pelos restos: memória, fatos e fotos. Assim, na terceira parte deste trabalho, retomamos o “como se”, de Rajewsky (2012a) e a descrição pictural de Louvel (2012), para verificar em que medida a obra, a partir das palavras, evoca o visual bem como elas auxiliam na composição do momento decisivo da narrativa, apontado por Dubois (1998) como o que está situado entre o *antes* e o *depois* do ato fotográfico. Esse instante decisivo em *A cena interior-fatos* é a captura da família de Marcel.

A obra, portanto, entrega ao leitor um recorte histórico da perseguição nazista, mas também ficcionaliza alguns acontecimentos pessoais e a descrição de alguns familiares. Para

nós, o que resta para Marcel Cohen é um mergulho no mundo lísvil e visível do bruxulear da rememoração no intercambiar entre literatura e fotografia. Assim, ele compõe uma obra de arte que propõe uma investigação que ora busca a amenização do seu sofrimento e o anseio por denunciar as barbáries ocorridas com os judeus no período nazista, ora propõe ao leitor a imaginação para que se possa reconstituir a vida e a memória da família Cohen.

I. PRIMEIRA PARTE: O TRAÇO: POR UMA RELAÇÃO INTERMÍDIA

Plínio conta-nos de fato a história da filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando da cena de despedida (vê-se o quanto essa história já é de imediato da ordem da representação, da encenação, da narrativa, da ficção), os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo (ou por uma lâmpada) que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, a moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente. (Dubois, 1998, p. 117)

1 DAS RELAÇÕES ENTRE AS ARTES: UMA QUESTÃO TERMINOLÓGICA

1.1 DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E OUTRAS ARTES

No perscrutar teórico e metodológico a respeito das fronteiras e interrelações das artes, as veredas apresentam-se sinuosas. Embora profícua, estabelecer um método é em certa medida um obstáculo a ser enfrentado pela crítica de arte. A primazia da palavra é por vezes o espaço comum, o sustentáculo, a égide para o crítico literário. O adágio horaciano do *ut pictura poesis* não raro é tema de referência para analisar a relação da literatura com outras artes. Nesse sentido, a expressão latina aproximaria o traço da escrita com o traço da pincelada. Arbex (2006), nesse contexto, indica que ao longo do tempo o *ut picturas poesis* ganhou distintas interpretações. No entanto, consoante a autora, fixa-se na expressão mencionada uma questão essencial, a interdependência entre a linguagem verbal e a linguagem das artes. Pode-se considerar, nesse sentido, o posicionamento de Sartre (2004) em sua obra *Que é a Literatura?*, na qual o autor afirma que a literatura está lado a lado com a pintura, a escultura e a música.

A interdependência entre a linguagem verbal e as linguagens das artes a partir da expressão horaciana estabelece uma relação primordialmente com a pintura. Com a evolução tecnológica e com novas demandas sociais, mecanismos distintos de representação surgiram. Santaella (2005) afirma que a partir do Modernismo ocorreu a ascendência do uso de novas mídias, principalmente a fotografia. Os artistas, desse modo, demonstraram cada vez mais fascínio e interesse pelos novos meios de produção que poderiam se adaptar às artes, o que gerou também o debate a respeito da fotografia poder ser ou não considerada uma arte. Nesse percurso, diante de uma obra em que é apresentada uma relação com a fotografia, cabe o questionamento sobre qual vereda será apropriada para melhor compreendê-la.

Similar à expressão de Horácio, que teve várias interpretações e discussões, os estudos interartes também passou por diversas investigações teóricas. Para Clüver (1997), por exemplo, o termo interartes pode estar ligado a um objeto de estudo das disciplinas que costumam considerar especializadas em estudar as artes e que a tendência no fim do século XX era pensar nas artes como práticas sociais. Assim, nesse tipo de análise não seria possível excluir a dimensão dos contextos culturais. Para melhor verificá-las, completa Clüver (1997), novas ferramentas precisam ser produzidas para criar uma base teórica e metodológica para averiguar as produções artísticas que tendem cada vez mais a serem feitas justamente com essa relação fronteiriça.

Ainda conforme Clüver (1997), para a realização dos estudos interartes não há metodologia própria e o autor reforça que diante das abordagens definidas como método é necessário que a questão verbal não seja a base comum da análise. Similarmente intentaremos verificar esse viés nesta dissertação, a interrelação entre literatura e fotografia na obra *A cena interior-fatos*. Para tal finalidade, não adotaremos a literatura como a base comum, ainda que seja o *corpus* da pesquisa. Sendo assim, uma vez que um dos objetivos é compreender a relação entre as duas artes, o que mais adiante defenderemos como mídia, será averiguado neste trabalho como uma mídia pode atribuir sentido a outra mídia. A obra, conforme sinaliza Marcel, possui “com efeito, tudo o que recordo e tudo o que pude saber de meu pai, minha mãe, minha irmã, meus avós paternos, dois tios e uma tia-avó mortos em Auschwitz em 1943 e 1944” (Cohen, 2017, p. 7). A recordação dele irá ser apresentada, com efeito, por um burilamento e um concatenamento de fotos e fatos que impulsionam a narrativa.

Constantemente a fotografia situa-se no limiar entre os que a adotam como linguagem artística e os que a enxergam como mecanismo reprodutor da realidade sem que esta seja ressignificada. No percurso histórico da fotografia, debates filosóficos e estéticos sobre a sua função crivaram um paradigma na arte. Os liames, assim, se estremeceram e cada vez mais a fotografia passou a incorporar as artes e a questionar o seu próprio estatuto, ao ponto que aqueles mais aficionados à tradição não conseguiam conceber uma máquina que reproduzisse fielmente a natureza como fruto de uma produção artística.

O discurso do poeta francês Baudelaire (2005) exemplifica essa rivalidade ao criticar o uso da fotografia. Na ocasião, ele citou Daguerre como o Messias de uma sociedade que estava ávida pelo real e, narcisisticamente, ávido pela contemplação da própria imagem. O autor afirmou ainda que a fotografia, a fim de ser melhor aceita, deveria desempenhar seu papel de servir às ciências e às artes.

O uso de pinturas ou gravuras e o uso do espaço em branco da página para figurar imagens foi uma constante nas obras literárias no final do século XIX. Arbex (2006) sinaliza a importância de Mallarmé nesse percurso com a obra *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, publicada em 1897. Tal obra foi decisiva para exemplificar e influenciar tanto o uso do espaço da página para criar sentidos no texto literário quanto à presença de figuras em obras artísticas. A fotografia, incorporada posteriormente, também contribuiu para o estabelecimento de novas bases teóricas e discussões sobre as construções de sentido da relação entre a fotografia e as outras artes. Nesse cenário, muitos estudos, conforme Arbex (2006), buscam categorizar os paralelos entre literatura e outras artes, a exemplo de literatura e pintura, literatura e cinema ou literatura e fotografia.

Diante dessas considerações sobre os procedimentos metodológicos e base teórica de análise dos estudos interartes, entende-se a dificuldade inicial de se estabelecer um método. Assim, no afã da análise entre artes, é fulcral entender que a fotografia alterou a forma como se vê o mundo e a própria definição de arte. A literatura, nesse viés, não perdeu seu espaço no que diz respeito ao engendramento narrativo, mas cabe verificar a potencialidade da fotografia para realizar similar procedimento, pois, conforme Sontag (2004, pp.34-35), “Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto”, e – por que não? – numa obra fotoliterária.

1.2 As artes da *graphé*

Arbex (2006) refere-se à tradição horaciana do *ut pictura poesis* como um marco para aproximar as artes consideradas irmãs, literatura e pintura, por exemplo. Dessa forma, ela pondera que ora elas se aproximam em decorrência dessa tradição, ora se distanciam, tendo em vista as divisões das artes consideradas do tempo e do espaço definida por Lessing. Nessa esteira, o mundo do dizer e do ver preconizado por Diderot é compreendido pela autora como “a noção de limite, de fronteira, tentando captar o que está em jogo ‘entre a escrita e a imagem’”. (Arbex, 2006, p.30).

Nessa mesma perspectiva, Louvel (2006) apresenta o diálogo das artes da *graphé*. Assim, obras literárias convocam pinturas, gravuras e fotografias. Além da similaridade mais comum associada aos traços da pintura e da escrita, a aproximação entre elas ocorre, ainda consoante a autora, em decorrência do suporte de duas dimensões. Para entender o que está em jogo entre a escrita e a imagem fotográfica na obra *A cena interior-fatos*, pontuaremos inicialmente, do ponto de vista teórico, a relação entre os traços da grafia verbal e da grafia da luz.

No que se refere ao traço da fotografia, considerado por Dubois (1998) o coração do dispositivo fotográfico, é definido inicialmente pelo autor a impressão luminosa fixada num suporte bidimensional. Além da impressão, tem-se a marca, o registro do objeto fixado. Dubois (1998) define que os sistemas de representação da fotografia se distanciam de outros sistemas de representação, incluindo aí o linguístico, tendo em vista o estatuto indiciário da foto. Neste aspecto, não seria possível aproximar o traço da fotografia com o traço da escrita. No entanto, é possível verificar em textos narrativos a evocação de imagens fotográficas. Esse procedimento

pode ser visto, por exemplo a partir da descrição pictural³, segundo Louvel (2006) ou da referência intermediária, o “como se”, de Rajewsky (2012a).

A *priori*, Rouillé (2009) argumenta que na década de setenta, na França, houve um exponencial uso dos procedimentos fotográficos pelos artistas, o que fez com que a foto saísse da camada do útil, do registro apenas, para a camada da cultura e a camada da arte, alcançando talvez o que Baudelaire (2005) exigia da fotografia. No entanto, contrário ao pensamento desse poeta francês que rejeitava a ideia de a fotografia inserir-se no domínio do impalpável e do imaginário, verifica-se que a foto pode contribuir para o processo criativo de obras literárias. Esse procedimento de inserção imagética em textos literários pode ser lisível e visível de duas formas. A primeira, apresenta Louvel (2006), diz respeito a presença explícita (*in praesentia*), da imagem, a inserção dela de fato, no texto; a segunda forma permitirá conceber a figuração de imagens *in absentia*, a partir do que a autora sinaliza como elementos picturais. O leitor, portanto, terá que resgatar elementos que assinalam a picturalidade, de uma foto por exemplo, no texto verbal.

A partir disso, Louvel (2006) classifica o grau de saturação pictural, sendo ele o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os quadros vivos, o arranjo estético, a descrição pictural e a écfrase. Aqui nos interessa a descrição pictural. A partir dela torna-se visível a imagem a partir das palavras, o que para a autora é compreendido como a escrita tender a ser uma imagem sem de fato o ser. Caso não haja referências diretas às imagens, a descrição pictural é um caminho para assinalar a picturalidade a partir de marcadores linguísticos que evocam elementos picturais. Esses marcadores, ainda segundo a autora, podem ser percebidos a partir do léxico técnico, a referência aos gêneros picturais, o efeito de enquadramento, operadores de abertura e fechamento da descrição pictural, focalizadores e operadores de visão, comparações explícitas, a imobilidade e a ausência de movimento. Esses marcadores picturais e o “como se” apresentado por Rajewsky (2012a) são importantes para o que objetivamos analisar neste trabalho que melhor será abordado na segunda e na terceira parte da dissertação.

Seja pela imagem explícita ou por intermédio da descrição pictural que evoca a imagem no texto literário é permissível também apresentar proposições histórico-sociais, filosóficas e estéticas referente a mídia convocada a aparecer no texto. Assim, além da sua função estética, a fotografia imbuída de diferentes abordagens teóricas nos permite relacionar tais discussões e analisar seus sentidos possíveis associados a uma narrativa. Entendemos que a fotografia surgiu em decorrência da necessidade da época. Sobre isso, Rouillé (2009) pontua algo similar ao que

³ Adotaremos o sentido polissêmico da palavra pictural a partir da definição em inglês *picture*, pois, conforme Louvel (2006), a palavra anglo-saxônica pode referir-se à imagem, ao quadro e à fotografia.

Baudelaire (2005) apontava sobre a sociedade francesa do século XIX e o desejo narcisístico pela própria imagem, a reprodução desta e a afeição pela cópia exata da natureza. Assim, no contexto da sociedade industrial moderna, a fotografia, segundo Rouillé (2009) atendeu a todas as necessidades do período.

Na virada do século XX, Santaella (2006) e Benjamin (2012) discutem sobre como a fotografia impôs novos modos de representar e conservar os corpos e, principalmente, de reproduzi-los; além da conservação e reprodução do mundo e conservação e reprodução das artes. Santaella (2006) aponta que as artes responsáveis por documentar e representar os corpos eram a pintura e a escultura que, no entanto, não favoreciam a reprodução e a cópia. A fotografia, nesse sentido, trouxe consigo não apenas a possibilidade de contemplação estética do corpo em todos os seus ângulos, mas, sobretudo, a possibilidade de reproduzir a imagem do corpo. O avanço da tecnologia associada a fotografia permite também que hoje os corpos sejam modificados digitalmente. Além disso, complementa Santaella (2006), a exigência dos padrões dos corpos, principalmente a erotização e sexualização deles, tornou-se mais pungente.

Benjamin (2012) entende que a fotografia tornou ainda mais visíveis obras de artes consideradas clássicas, o quadro, a escultura e a arquitetura, por exemplo. Podemos ver uma pintura renascentista, uma escultura grega e uma catedral gótica sem que estejamos de fato no local em que elas estavam expostas quando foram fotografadas. Complementa ainda que grandes obras se modificaram com o aperfeiçoamento da reprodução própria da fotografia, não sendo mais possível vê-las como criações individuais, mas sim coletivas.

Ainda consoante o autor, ele defende que a arte sempre foi reproduzível, uma vez que o que era produzido poderia ser imitado por outras pessoas. A reprodução técnica da obra de arte, em decorrência da fotografia, porém, representa algo novo. Assim, ele sinaliza que com as xilografuras as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reproduzíveis. Logo depois, a imprensa desempenhou importante função para a reprodução de obras literárias. No início do século XIX, com a litografia, a técnica de reprodução atingiu uma etapa essencialmente nova, para além de reprodução em massa, tem-se a forma de criações diariamente novas. As artes gráficas adquiriram o meio de ilustrar a vida cotidiana, segundo o autor. A mão que nesse contexto ficou livre de reproduzir obras teve, posteriormente, um amparo da fotografia que livrou não apenas a mão no que diz respeito a reprodução da arte, mas a livrou também da produção artística.

O valor de eternidade atribuída atualmente à foto já fora experimentado também em outras obras de arte. Benjamin (2012) afirma que os gregos conheciam dois processos técnicos para a reprodução delas, o molde e a cunhagem. Assim, apenas as moedas e as terracotas eram

as únicas artes fabricadas em massa. As outras obras eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. Por isso precisavam ser construídas para a eternidade, segundo o autor. Assim, os gregos foram obrigados a produzir valores eterno na arte, perceptíveis ainda na sociedade ocidental as constantes referências ao mundo grego. No século XX, a tendência de reproduzir arte em escala aumentou a tal ponto de não ser possível conceber uma arte que não seja reproduzível, ou que não tenda a ser fotográfica.

Numa época regida pela industrialização, a expansão das cidades, da economia, as modificações do espaço-tempo, a velocidade inerente à modernidade teve na fotografia o amparo como ferramenta de atualização e divulgação dos seus valores (Rouillé, 2009). No entanto, a própria fotografia diante de tamanha aceleração modernizou-se, vide os instantâneos e as fotografias digitais, cada vez mais o real precisava de complementação em relação ao próprio real. Para Barthes (1984), porém, a fotografia constitui uma espécie de morte assimbólica introduzida na sociedade moderna.

Comum atribuição à fotografia, o ato fotográfico é também uma tanatografia, nos termos de Dubois (1998), um registro da morte, atestação que aquilo que foi fotografado vai morrer e nada pode ser feito contra essa fatalidade temporal, nem mesmo separá-lo metonimicamente do espaço-tempo, através da realização de uma foto. Se no instantâneo reside a tentativa de não perder de vista as mudanças é não apenas em decorrência da velocidade da modernização e no consumo desenfreado de imagens, reside aí, sobretudo, o medo do momento capturado não se repetir mais, o medo inevitável da morte. Seja ela simbólica ou não, a morte se tornou tema de debates referente à fotografia.

Acreditamos que este seja um dos objetivos de Marcel, a luta contra a morte e o esquecimento, pois, segundo o autor a respeito de obras literárias,

Os escritores não conferem um poder desmedido aos pequenos paralelepípedos de papel que se acumulam ao seu redor? Tudo o que parece tão necessário salvaguardar não termina afinal por naufragar no silêncio? Um escritor não aceita a ideia de que essas pequenas estelas, encostadas umas às outras nas bibliotecas possam perder o significado. Basta passar os olhos sobre as lombadas dos livros para compreender que a vontade de encontrar uma forma para o informe continua a se fazer ouvir distintamente, mesmo quando tantos volumes já vão se tornando inaudíveis. (Cohen, 2017. p. 9)

Marcel Cohen não aceita a ideia de que as obras literárias, da qual chama de pequenos paralelepípedos e de estelas, percam o significado. Isso está amparado em seu projeto de escrever uma obra que possa dar forma ao informe que envolve tudo o que presenciou e vivenciou, de tal modo que possa ter o valor de eternidade, para que sua família não seja mutada

e, assim, não seja esquecida. O procedimento estético adotado pelo autor será o do jogo entre a escrita, os fatos, e a imagem, as reproduções de fotografias ou as descrições fotográficas.

Em síntese, para melhor compreender as relações entre literatura e fotografia na obra *A cena interior-fatos* interessa-nos a descrição pictural apontada por Louvel (2006) bem como o “como se”, de Rajewsky (2012a) que será detalhado no tópico seguinte. É importante também nesse contexto verificar como a fotografia mudou a relação das imagens e conservação dos corpos e o modo de apresentar e conservar mundos. É igualmente fundamental entender quais sentidos possíveis do caráter mortuário inerentes à fotografia contribuem esteticamente para a obra de Marcel Cohen, sujeito marcado temporalmente pela morte e pela busca, sobretudo, de conservar para sempre a sua família.

1.3 RELAÇÕES INTERMÍDIAS

As considerações iniciais sobre os estudos interartes e o diálogo entre as artes da *graphé* guiam-nos aos estudos intermídias, visto por Diniz (2012) como uma sobreposição dos antigos estudos interartes. As proposições e debates em torno do termo são, assim como os estudos sinalizados, diversos e, conforme Rajewsky (2012b), a intermedialidade está sobre constante análise conceitual. A autora define inicialmente como um termo guarda-chuva, um termo genérico para todos os fenômenos que acontecem entre as mídias, na qual diz respeito ao cruzamento de fronteiras entre elas (Rajewsky, 2012a). As concepções de Clüver (2006) é a nós também válida. Conforme ele nos apresenta, os estudos intermídia alcança um número maior de produções artísticas, nisso talvez resida a compreensão de ser um termo guarda-chuva, pois, conforme o autor, diz respeito não só àquilo que se entende tradicionalmente por arte, a exemplo da música, dança e pintura, mas também às mídias e a seus textos, cinema, televisão, vídeo etc.

Por situar-se em uma relação fronteira, retomando Arbex (2006), deve-se analisar o que está em jogo entre as artes ou mídias, em nosso caso, entre a literatura e a fotografia. Insistiremos na proposição de Rajewsky (2012a), a autora aborda a intermedialidade tendo em vista as configurações midiáticas concretas e suas qualidades intermidiáticas específicas. Por apresentarem concepções diferentes e variarem de um grupo de fenômenos a outro, a autora dividiu em subcategorias individuais de intermedialidade, são elas: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. Esta última nos interessa, uma vez que, segundo a autora, permite-nos ver em um texto literário uma referência a outra mídia, assim o

verbal evoca ou imita certas técnicas da outra mídia, é “como se” o autor tivesse à sua disposição os meios de produção da outra mídia a qual referencia, diz-nos a autora.

Por ser uma pesquisa em progresso, conforme Müller (2012), diferentes abordagens surgem em torno da terminologia. Para o autor, intermedialidade não é um conceito totalmente novo, mas uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes. Tratando-se de fronteiras, há de ponderar que a fotografia é também um motriz dessas mudanças. Conforme observarmos nos tópicos anteriores, a fotografia se não definiu, ao menos mudou os traços e as rotas da humanidade naquilo que diz respeito a sua capacidade de comunicação e produção artística. Não sendo ela a precursora dos estudos intermídias, entende-se que ela questionou o estatuto das artes e fomentou novos modos de pensar e ver a relação entre elas.

Ainda conforme Müller (2012), uma área de estudos intermídia incluiria fatores sociais, tecnológicos e midiáticos. Os estudos interartes, no entanto, estão mais próximos da tradição literária enquanto os estudos intermídias da midiática. Sendo assim, a relação entre literatura e fotografia é melhor abarcada pelos estudos intermídia, pois o diálogo entre elas não está restrito apenas a uma análise pautada na tradição literária, não é possível fazê-lo sem considerar os fatores histórico-sociais, filosóficos e estéticos dessas mídias, conforme veremos diante daquilo que entendemos como uma obra fotoliterária de autoficção.

Nessa perspectiva, Sontag (2004) aborda como a fotografia criou ambições para a arte, considerando ainda ser inevitável que a arte esteja cada vez mais destinada a terminar como foto. Assim, a respeito das artes e mídias, a autora pontua que as belas-artes tradicionais são elitistas, dividindo a arte entre o que pode ser considerado tema importante para a sua produção e o que não é de forma alguma. As mídias são mais democráticas, na concepção da autora, as belas-artes apoiam-se nas distinções do autêntico-falso, bom gosto e mal gosto, as mídias, ao contrário, turvam.

Reside nessas discussões algo de lúdico, o jogo entre as artes e mídias. Müller (2012) afirma que a etimologia do termo intermedialidade traz de volta ao jogo o estar no entre-lugar, um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidade, formatos, ou gêneros específicos. Sendo assim, indica o autor, a materialidade das mídias é um dos componentes centrais do conceito intermedialidade e ela teria que ser ligada à questão do conteúdo. Dessa forma, a relação de forma e conteúdo são inerentes, o que entendemos não ser apenas uma questão de procedimento estético ou técnica da arte, mas o que emana historicamente, socialmente e filosoficamente dela.

Uma foto em um texto literário ou uma referência intermediária de uma foto conferirá muito mais do que um aspecto pictural na obra, o conteúdo está em jogo também. Se na foto há algo que emana a morte, por exemplo, o texto verbal de alguma maneira também o fará. É o que Rajewsky (2012a) sintetiza, tal relação deve ser compreendida como estratégia de constituição de sentido que contribuem para a significação total da obra. Essa relação é possível de ser evidenciada na obra em análise, pois em *A cena interior-fatos* “Cohen parece buscar uma imagem capaz de saciar sua nostalgia”. (Rodrigues e Nascimento, 2019, p. 230), a narrativa, portanto, está constantemente no jogo entre os fatos e as fotos, a memória e a ficção. O entre-lugar será novamente apresentado e contextualizado na segunda e terceira parte desta dissertação com as discussões sobre fotoliteratura, autoficção e o que entendemos ser também o local no qual está situado o autor-narrador⁴ Marcel Cohen em *A cena interior-fatos*.

Depreende-se que a evocação de uma mídia por outra não irá torná-la a mídia referenciada. Nesse caso, retomamos o “como se”, a ilusão de estarmos diante de outra mídia, segundo Rajewsky (2012b). Cabe, portanto, verificar as referências e interferências possíveis entre mídias, no ponto de vista de realização e configuração midiática, o fazer do autor, e a recepção midiática do leitor em tornar lisível e visível essa relação. Isto posto, é o que almejamos com essa dissertação, analisar como a obra de Marcel Cohen torna lisível e visível o diálogo com a fotografia, o que dentro do que apresentaremos de discussões sobre fotoliteratura e autoficção propomos a leitura de *A cena interior-fatos* como um álbum de família.

Se a fotografia renovou a crença na imitação e na representação, conforme diz Rouillé (2009), ponderou-se também a reavaliação da expressão que culminou na crise da verdade da fotografia. O valor de documento cedeu espaço para a fotografia-expressão. Assim, outras posturas, outros usos, outras formas, outros procedimentos e outros territórios até então marginalizados ou proibidos, acrescenta o autor, emergiram-se ou desenvolveram-se. Observamos nisso uma fenda para novas produções artísticas, a exemplo da fotoliteratura. Apesar do caráter da fotografia-expressão, a fotografia ainda possui um valor documental, de testemunho do real, de crivo da verdade, ainda que uma verdade interna da foto.

⁴ Adotaremos o termo autor-narrador, porquanto Marcel Cohen, além de ser o autor de *A cena interior-fatos*, situa-se como o seu narrador, ora na primeira pessoa ora na terceira pessoa. Embora os fatos abordados sejam estritamente reais, entendemos que o seu *modus operandi* tende ao ficcional. Dessa forma, acreditamos ser uma nomenclatura útil para o desenvolvimento da dissertação diante daquilo que compreendemos como o entre-lugar de uma produção intermediária e que melhor a situaremos a partir da análise da composição fotoliterária do nosso objeto de pesquisa, bem como o que iremos abordar sobre autoficção.

Contextualizando a estrutura da obra *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen, os objetos fotográficos presentes na obra se apresentam inicialmente como documentos, tendo inclusive como sua última seção o título “Documentos”, onde consta fotografias dos objetos citados na narrativa. Nesse percurso inicial de leitura, desassociando o contexto narrativo, atestamos apenas a existência daquelas pessoas e objetos sem nos atentarmos aos fatos narrados. Assim, ao fazermos as associações, compreendemos a fotografia-expressão, bem como a interferência midiática na obra, mudando o sentido das fotografias pelo fio condutor narrativo de Cohen ao passo que a própria escrita ganha contornos fotográficos. A citação de Benjamin (2012) sobre o analfabeto do futuro não ser o que não sabe escrever e sim o que não sabe fotografar é pertinente no que diz respeito às habilidades que o leitor contemporâneo deve desempenhar para realizar a leitura de uma obra que apresenta o diálogo entre fotografia e literatura.

2. A CENA INTERIOR-FATOS, POR UMA LEITURA FOTOLITERÁRIA

2.1 A FOTOGRAFIA E A LITERATURA ENQUANTO MÍDIAS

A questão crucial dos estudos intermídia, segundo Müller (2012) parece ser como conceber uma mídia. O teórico aponta que uma das formas, diante das variadas formas historicamente sinalizadas, é enveredar pelo conceito de mídia semiológico ou funcional, que, consoante o autor, relaciona as mídias aos processos socioculturais e históricos. Isso para nós, é mais profícuo, uma vez que a fotografia teve um impacto significativo na história, na cultura e na arte.

É pertinente pontuar sobre o que Müller (2012) também define como mídia antiga e mídia nova. Poderíamos considerar, nos termos do autor, a fotografia como uma mídia nova, uma vez que o contexto de seu surgimento diante os complexos processos de institucionalização da sociedade moderna, as questões sociais e culturais da época tendenciaram o surgimento da fotografia que respondeu bem a esta sociedade. A literatura, por estar próximo a tradição, seria uma mídia antiga que, no entanto, se moderniza.

Clüver (1997), em *Inter textus, inter artes e Inter media*, expõe a definição de Müller sobre mídia a partir da obra deste autor, *Intermedialidade, formas de comunicação cultural moderna*. A definição apresentada na obra concebe mídia como algo que transmite para e seres humanos um signo com significados a partir de um auxílio de transmissores apropriados e pode vencer distancias temporais ou espaciais. Ao considerar a fotografia como mídia, deve-se analisar a aparente transparência da foto, como se o olhar atravessasse o objeto fotografado e considerasse apenas a realidade interna dela. Segundo Guilbard (2021), a organização da

matéria é que releva a midiologia da foto. A eficácia dessa mídia, ela complementa, reside em quanto menos a vemos melhor o que ela transmite aparece distinto. Desvelar esta transparência é encarar a fotografia na sua organização, um conjunto de escolhas efetuados pelo fotógrafo para realizar sua composição, encerra a autora. A fotografia, nesse viés, passa a ter uma expressão, uma conotação⁵, similar a um texto literário. Na medida que as duas convivem na mesma obra, deve-se considerar, novamente o que está em jogo entre a escrita e a imagem, entre o real e a ficção.

Para Rajewsky (2012b), com a finalidade de definir uma mídia é necessário distingui-la de outra mídia e verificar o contexto histórico e discursivo dela. Assim, uma análise sincrônica é pertinente para avaliar o progresso tecnológico e o panorama midiático global. Conforme Montier (2008), nenhuma invenção humana surgiu sem que respondesse a uma necessidade profunda, sem que a situação histórica, social, econômica e política a tivesse criado, tomemos por exemplo o já citado contexto da sociedade moderna industrializada em relação ao invento da fotografia. O autor completa que nesse sentido surgiu o homem fotográfico que substituiu o homem tipográfico criado pela imprensa, expressão esta que, segundo Montier (2008), foi atribuída por McLuhan. Assim, a Modernidade viu na fotografia a divulgação de seus novos imperativos. Podemos considerar a mesma questão sobre a literatura, tendo em vista essa questão abordada por Montier (2012), e pensarmos também no escritor fotógrafo ou no fotógrafo escritor.

O prognóstico de Baudelaire (2005) descortinou a sociedade da época. Para Rouillé (2009) a fotografia entendeu a dinâmica da sociedade industrial e respondeu às novas necessidades de imagens desta. A função artística da foto, porém, questiona a própria reprodução dessa sociedade marcada pelo consumo. Há de se considerar também na fotografia os desvios do olhar. Tomemos por exemplos as fotos tiradas por Diane Arbus, que nos apresenta Sontag (2004), nas quais os temas exploravam pessoas consideradas como repulsivas ou marginalizadas; ou as fotografias das ruas vazias de Paris capturadas por Atget, que segundo Benjamin (2012) foram comparadas a um local de um crime. Sobre essas questões, cabe a consideração de Sontag (2004, p. 46) “Arbus tirou fotos para mostrar algo mais simples – que existe outro mundo. O outro mundo deve ser encontrado, como de costume, dentro deste”. Na obra *A cena interior-fatos*, entre fatos e fotos vamos pouco a pouco conhecendo novos mundos, mundos estes que precisam ser recuperados pelo ímpeto da memória e o labor da criação do

⁵ Situaremos novamente a relação denotação e conotação da fotografia a partir de Roland Barthes (1990) na segunda parte desta dissertação.

autor-narrador, Marcel Cohen, que por meio de uma escrita que se quer fotográfica torna-os assim lisíveis e visíveis ao leitor.

2.2. AS REFERÊNCIAS MIDIÁTICAS POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA

A narrativa é tradicionalmente vinculada à literatura, que compartilha essa função com o cinema. Gaudreault e Marion (2012) questionam se seria possível narrar sem que este procedimento estivesse ligado a alguma mídia. Acrescentamos: seria possível a fotografia, além da literatura e cinema, ser entendida como narrativa? Jopeak (2004) interroga se o instantâneo realmente existe. Segundo o autor, a fotografia não é um momento marcado por um começo e um fim, ela contém apenas o rastro dele, um traço dele. O fotógrafo, dessa forma, limita um tempo em que não consegue realmente imobilizar. A duração do instante é então transcrita em um suporte, numa imagem que se é possível olhar. Se na fotografia o fotógrafo lida com rastros, conforme Jopeak (2004), o fotógrafo então é como um caçador que diante dos rastros por ele registrado monta uma narrativa.

Para Figueiredo (2003), a narração pode ser comparada a atividade do caçador, visto como o primeiro contador de histórias, por ser o único capaz de ler nos rastros deixados pelo alvo uma série de eventos. O caçador perseguiu sua presa, a partir das evidências da presença ausência deixados por ela. Da análise dessas pistas o caçador constituía uma narrativa para que pudesse inferir sobre o que estava à procura, a partir do que fora lido dos rastros deixados na natureza. No fim não é isto que faz o fotógrafo? Sontag (2004), por exemplo, afirma que a fotografia criou uma espécie de safári fotográfico. O fotógrafo-caçador, nesse sentido, aponta sua câmera ao invés de um rifle, mas com o mesmo ímpeto do tiro ele dispara contra a realidade para enquadrar uma foto. As armas se metamorfosearam em câmeras, segundo autora. Sob o seu ponto de vista, o mundo selvagem ficou comum, acessível, a natureza deixou de ser uma ameaça da qual nós tínhamos de nos proteger para ser ela agora quem precisa ser protegida.

As imagens fotográficas são peças comprobatórias numa biografia ou numa história em andamento, segundo Sontag (2004) não podemos negar o caráter de testemunho da foto. Uma foto, complementa a autora, pressupõe existência de outras, outros rastros, outras pessoas, portanto, outras narrativas são fomentadas, pois “se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera” (Hine [s.d] *apud* Sontag, p.201).

Para além dessa analogia entre caçada e fotografia na qual a junção de rastros engendra uma narrativa para a foto, há gêneros narrativos que pressupõem as mesmas preocupações

estéticas do ato fotográfico. O contista argentino Cortázar (1999) é uma referência no que diz respeito a comparação de gêneros artísticos como cinema e fotografia com, respectivamente, romance e conto. Entendida como uma arte que se desenvolve no tempo da leitura, tendo como limite a própria matéria romanceada, o gênero literário romance se aproximaria de uma narrativa fílmica, tendo em vista também a sua extensão. O conto, por sua limitação de páginas, já impõe desde o começo que o seu suporte bidimensional terá que trabalhar o seu tema sob a imposição dessa limitação prévia, assim como faz o fotógrafo que desenvolve seu tema tendo em vista a limitação daquilo que a câmera abarca e como o fotógrafo utilizada esteticamente tal limitação (Cortázar, 1999).

Cortázar (1999), para corroborar tal comparação, cita os fotógrafos Cartier-Bresson e Brassai. Segundo o escritor argentino, eles definem a fotografia tendo em vista o paradoxo de recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites para que esse recorte opere como uma explosão que projete uma realidade muito mais ampla. No cinema e no romance esse efeito ocorre de forma cumulativa, enquanto no conto e na fotografia, pela imposição do limite prévio, o contista deve escolher um tema significativo que os efeitos de sentido projetem para além do tema literário ou da foto (Cortázar, 1999). É importante frente a essas comparações entender o aspecto cumulativo do romance e do cinema que parecem situar melhor enquanto artes que desenvolvem uma narrativa. Mas conforme sinalizado, o fotógrafo, análogo a um caçador, coleta rastro do mundo, e impõe também uma intenção de leitura, de forma implosiva cria uma narrativa, pois é também progressivamente acumulada. É o que entendemos sobre a concepção de um álbum de família que só pode ser feita com uma intenção de leitura de contar, sobre o ponto de vista do criador do álbum, uma narrativa sobre a família representada nas fotos acumuladas ao longo da vida.

Além desses aspectos citados, vejamos outros modos de a fotografia ser compreendida enquanto narrativa. Ainda no percurso de comparação entre romance e cinema e conto e fotografia, Barthes (1984, pp.85) sinaliza:

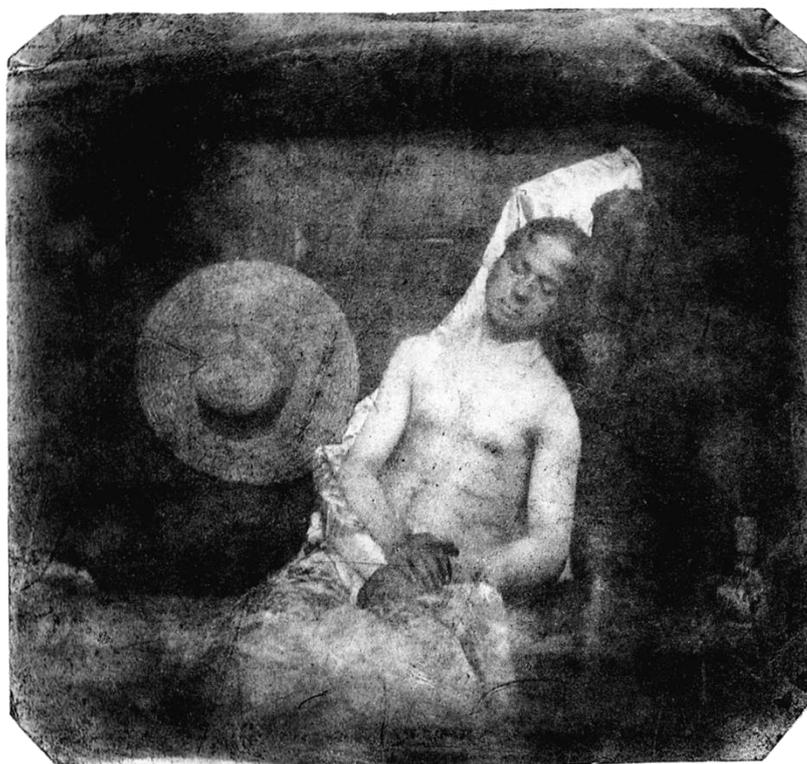
o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um 'campo cego' duplica incessantemente a visão parcial. Ora, diante dos milhares de fotos, inclusive daquelas que possuem um bom *studium*, não sinto qualquer campo cego: tudo o que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. Quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela apresenta não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados, como borboletas. No entanto, a partir do momento em que há *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego: por causa de seu colar, a negra endomingada teve, para mim, toda uma vida exterior a seu retrato; Bob Wilson, dotado de um *punctum* insituável, tenho vontade de encontrá-lo (Barthes, 1984, pp. 85-86, grifos do autor).

No campo cego, presente nas narrativas cinematográficas, os personagens ainda passam a conviver fora da tela, embora não apresentados a nossos olhos sabemos, que eles estão ali aguardando serem convocados à cena. No que diz respeito ao *studium* e ao *punctum* fotográfico, pode-se verificar no primeiro algo de “estudo” sobre a foto, que permite ver quadros históricos, faz com que culturalmente participemos das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações da foto (Barthes, 1984). No entanto, Barthes (1984) discute que no *studium* não é possível existir o campo cego e considerar uma existência fora da imagem. Conforme o autor, os personagens na fotografia não estão, na verdade, imóveis, eles apenas não podem sair de lá. Sobre o *punctum* fotográfico, Barthes (1984) afirma que é aquilo que fere e mortifica numa foto, sendo algo predominantemente particular do observador desta. E é através do *punctum*, segundo ele, que é criado o campo cego. Analogamente às discussões de Cortázar (1999), o *punctum* opera uma explosão que projeta uma realidade muito mais ampla, permitindo uma vida exterior e uma fabulação sobre a foto, uma narrativa então inicia-se. É o advento da fotografia e não do cinema, complementa Barthes (1984), que partilha a história do mundo.

Nesse caminho de relação entre literatura e fotografia, Guilbard (2021) sinaliza que Charles Grivel, criador do termo fotoliteratura discute que tal proposição vincula a produção literária com a imagem fotográfica e vice-versa. Em uma relação intermídia, como já apresentado, há referências picturais a outras mídias. O fotográfico, nesse percurso, pode ser também afetado pela narrativa, pela ficcionalidade e ambiguidade de um texto literário. Assim temos o diálogo entre as artes da *graphie*, ou nas palavras de Guilbard (2021), a reciprocidade entre literatura e fotografia.

Vejam os exemplo notável da relação entre literatura e fotografia. A Figura 1 apresenta a foto “O afogado”, de Hippolyte Bayard:

Figura 1 - “O afogado”, de Bayard



Fonte: <http://fotoempauta.com.br/festival2020/wp-content/uploads/2020/11/Hippolyte-Bayard-1840-300x281.jpg>

A foto em questão é recorrentemente utilizada como uma referência tanto para os estudos fotoliterários quanto para os estudos de autoficção. Atentamos nesta primeira parte da dissertação ao primeiro ponto. A autoficção será abordada na segunda parte desta dissertação. Na imagem, vemos em primeiro plano um homem com um lençol claro sobre a cintura. No fundo escurecido, vê-se um chapéu. O homem que está de olhos cerrados nós não podemos definir ao certo se está desacordado ou falecido. Ele tem o seu corpo inclinado e repousa uma mão sobre a outra. O homem da foto é o próprio Bayard.

A fotografia por si só evidencia uma intenção de leitura que em decorrência disso gera sentidos. Esses sentidos, no entanto, são influenciados pela parte verbal que a acompanha. Antes de detalhar sobre isso, passemos a compreensão da razão do tema da foto. Bayard era parisiense e foi um dos pioneiros da fotografia, além disso teve função importante no que diz respeito ao processo de fixação da imagem. Em 1839, ele conseguiu desenvolver o procedimento de positivo diretamente no papel. Porém ele não teve a mesma repercussão e prestígio que esperava tanto do governo quanto do povo francês, o que motivou o fotógrafo a criar o autorretrato em forma de protesto, reivindicando apoio e o devido reconhecimento como

vinha tendo o daguerreotipo de Daguerre, que inclusive era patrocinado pelas autoridades francesas.

O suporte d’“O afogado” utilizado por Bayard foi o papel. Para Ribeiro (2013), utilizar o papel como suporte quebra a solidez cristalina da imagem e aproxima o processo fotográfico da prática da escrita. O papel é mais aceitável para escrita, assim, nessa relação estabelecida a partir do suporte, a escrita acrescentará sentidos à foto, pois no verso da obra, Bayard redigiu o seguinte texto:

No verso deste retrato em papel de carta, Bayard escreve este texto com uma enunciação maliciosamente confusa: O cadáver do senhor que vocês veem aqui atrás é o do senhor Bayard, inventor do procedimento cujos maravilhosos resultados vocês acabam de ver ou ainda verão. Que eu saiba, há pelo menos três anos este engenhoso e infatigável pesquisador se ocupava dos aperfeiçoamentos de sua invenção. A Academia, o rei, e todos que viram seus esboços, que ele próprio achava imperfeitos, os admiraram como vocês os admiram neste momento. Isso o fez se sentir muito honrado, mas não lhe valeu um centavo. O governo, que tinha dado demais ao Senhor Daguerre, disse não poder fazer nada pelo Senhor Bayard e o infeliz se afogou. Oh! Instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os sábios, os jornais trataram dele durante muito tempo, mas hoje, depois de vários dias que ele está exposto no necrotério, ninguém o reconheceu ainda, nem reclamou o corpo. Cavalheiros e Damas, passemos adiante, antes que seus olfatos sejam afetados, pois a cara e as mãos do homem começam a apodrecer, como os senhores podem notar (Bayard, 1840 *apud* Guilbard, 2021, p. 79)

É notável o uso da terceira pessoa na narrativa. “Bayard escreve este texto com uma enunciação maliciosamente confusa”, temos a maliciosa, portanto, intencional confusão gerada por ele no que se refere ao eu fotógrafo e o eu fotografado, entre o que é real e o que é ficção. Os “maravilhosos resultados” do evento de Bayard o leitor pode presenciar pela foto. E não nos parece que seja apenas a fixação da imagem no papel, mas o que nos aponta Ribeiro (2013), “Bayard se fez fotografar como se fosse um cadáver, revela que a fotografia não passa de cristal quebrado, de rigidez fingida, de papel rasgado: como uma das instâncias do falso, é como ficção que algum real pode se deixar entrever na imagem fotográfica”. Daí percebemos a relação entre fotografia e ficção e fotografia e literatura. O referente fotográfico e a contextualização do real na narrativa apontam realmente para algo de verdadeiro, porém além do suporte revelar essa instabilidade e fragilidade do real direciona para a perda da rigidez do real que, na foto, só pode existir enquanto criação do fotógrafo.

A riqueza da análise de obras fotoliterárias, ainda segundo Guilbard (2021), ocorre devido à natureza da foto se distinguir de outros tipos de imagens. Em uma fotografia, o que podemos observar é sua ambiguidade, tendo em vista o seu atestado de realidade, ao passo que também ela é um objeto ficcional. Esse atestado de realidade decorre principalmente do referente fotográfico que, para Barthes (1984), é a ordem fundadora da fotografia O referente é

o alvo do fotógrafo, aquele ou aquilo que esteve diante da câmera no momento da foto, sem o qual esta não existiria. O autor complementa que na fotografia jamais podemos negar que a coisa esteve lá. Há por isso a junção de realidade e de passado. Retomemos ao título da fotografia de Bayard: “O afogado”. Quem teria afogado Bayard? Um morto tirou foto de si mesmo? A qual morte podemos inferir nessa foto? À morte em decorrência por supostamente ter sido esquecido pelo público e pelo governo francês, uma vez que “ninguém o reconheceu ainda, nem reclamou o corpo” (Bayard, 1840 *apud* Guilbard, 2021, p. 79)? Ou à morte que indica que ele somente será lembrado por essa fotografia que exemplificou também a função documental da foto atribuída ao referente fotográfico? Ou seja, não podemos negar que Bayard esteve ali.

Por meio da representação da morte na fotografia ele conseguiu um meio de se eternizar. Mas ainda assim essa perenidade é posta em questionamento, tendo em vista a estimulação do olfato pela foto no fim da narrativa que denota o apodrecimento do corpo do fotógrafo fotografado e, conforme verificamos a partir de Ribeiro (2013), o suporte da foto, nesse caso um papel, tem uma rigidez fingida, isto é, ao passo que o corpo se decompõe a imagem fotográfica também e vice-versa. A fotografia de Bayard, segundo Guilbard (2021), pode ser vista, portanto, como uma fábula, pois é o imaginário e o fictício que imperam. Assim, entendemos a rica produtividade de sentidos da relação entre fotografia e texto literário. A partir dessa fotografia a foto passou a ser lida como narrativa.

2.2.1 A escrita do instantâneo

Figueiredo (2003) considera que a fotografia não pode transformar-se, mas apenas repetir sob a forma de insistência do olhar que confirma que aquilo presente na foto realmente existiu. O que podemos atestar também nesse sentido é a fabulação sobre a realidade do referente e, diante daquela foto, imaginar a história não apenas do ponto de vista dos aspectos estéticos inerentes a ela e da engenhosidade do fotógrafo, mas dos questionamentos que sucedem sobre quem são as pessoas ou objetos fotografados e o que elas faziam antes daquela tomada de cena, o que gerou aquela cena, ou como elas estão agora, conforme percebemos em “O afogado”.

Até a década de oitenta a crítica literária ignorou a fotografia, mas é notável que houve autores que se interessavam por ela ainda que como *hobby*. Arte verbal e fotografia seguiam caminhos aparentemente distintos (Monteiro, Quijada e Silva, 2019), apesar de grandes obras

fotoliterárias terem sido publicadas no século XX, a exemplo dos “fototextos de Rodenbach, de Breton, dos textos constituídos com base na fotografia, mas sem imagens reproduzidas como ‘Le rêve d’un curieux’ [‘O sonho de um curioso’] de Baudelaire ou *Les Années* [*Os anos*] de Annie E’rnaud (Guilbard, 2021, p. 76).

No contexto em que a tecnologia das imagens está em expansão, a fotografia se tornou um lugar de debate literário. No jogo entre a grafia verbal e grafia da luz, sinaliza Monteiro, Quijada e Silva (2019), as fotografias aparecem ora em meio ao texto, para confirmar o sentido das palavras, ora colocam em evidência estas ou se opõem, criando uma tensão com a escrita. Pode-se interpretar, conforme os autores, que a literatura contribui para a invenção da fotografia, auxiliando em sua modelação e construindo o seu imaginário, além de desenvolver teorias através de obras de ficção. A fotografia, em contrapartida, renovou e atualizou a literatura.

As invenções, conforme sinalizamos, surge em decorrência das questões inerentes a época. Nesse sentido, a fotografia surgiu diante de um cenário de uma sociedade industrial, marcada pelo exponencial consumo, a foto mais que um objeto que condiz com o período foi um instrumento de consolidação dessa sociedade. Nesse mesmo contexto, Rouillé (2009) sinaliza que os ritmos de vida aumentaram, o que modificou o olhar sobre o mundo, que suscitou um novo imaginário em torno da eletricidade e da locomotiva à vapor. A fotografia precisou também se adaptar e o fez com uma nova escala de registro para essa velocidade, o instantâneo.

Com o avanço da tecnologia digital, as câmeras fotográficas modernizaram cada vez mais e o instantâneo, assim o ato de tirar fotos não leva mais em consideração o instante e sim o momento em que a imagem parece ser interessante, que possa ser considerada um tema fotográfico. Sontag (2004) quanto a isso é categórica, para ela a fotografia não é mais vista como arte, na busca de encontrar o raro que mereça ser registrado, tornou-se, sobretudo, um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder.

Ainda sobre o instantâneo, Jopeak (2003) faz uma consideração que é importante para o que almejamos defender nesta dissertação. Ele considera que o instantâneo se tornou um novo modo de escrita. Paralelo ao autor, Montier (2008) diz que se deve considerar que a técnica do instantâneo, a composição de movimento forneceu novos modelos de representação do tempo. Assim, intentaremos verificar esses aspectos em *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen.

Na obra, o autor-narrador alerta-nos que tudo que ele recorda e pôde saber sobre seu pai, mãe, irmã, avós paternos, dois tios e uma tia-avó será contado de forma lacunar, buscando dar forma ao informe. Ele tinha apenas cinco anos e meio quando viu seus familiares turco

judeus serem capturados e deportados para Auschwitz durante o Shoah⁶. A única a escapar com vida do campo de concentração foi a esposa do seu tio materno. No dia da captura, o autor havia saído para brincar no parque com sua babá. No retorno, presenciou o exato momento em que eles foram presos no apartamento que residiam, no bulevar de Courcelles, em Paris. Devido à composição visual da obra com a inserção de fotografias, à fugacidade da memória e aos derradeiros acontecimentos da vida do autor-narrador, a tentativa de, por intermédio da escrita do instantâneo reter o momento fugidio, somos guiados à percepção de que para o entendimento da obra é necessária uma abordagem intermídia tendo em vista seu caráter fotoliterário.

Além desses aspectos demarcados verbalmente, citamos Montier (2008). Segundo o autor, deve-se considerar que os múltiplos usos do retrato fizeram evoluir as figuras do Eu, do íntimo, do traço, da morte e dos rituais da memória. Na obra Marcel Cohen, portanto, com fotos *in praesentia* e *in absentia* dos familiares do autor-narrador, o eu autobiógrafo e também biógrafo, revela seu íntimo ou o perdido de sua vida por meio do traço da escrita e do traço da foto. Considerando a reciprocidade entre essas mídias, é ressignificada a efemeridade da vida e a morte passa a ser questionada na faina de Marcel em recuperar a melhor imagem de seus familiares falecidos e conservá-los para além da memória.

Frente a tais discussões, deve-se considerar, conforme Santaella (2005), se, neste século do paradigma fotográfico, a arte não se tornou fotográfica. Ou, consoante Benjamin (2012), se a invenção da fotografia não alterou a própria natureza artística. Assim, podemos sintetizar, a partir de Montier (2008), um dos aspectos centrais deste trabalho, o advento da fotografia alterou o paradigma da arte e influenciou a produção de obras literárias nos últimos dois séculos. Além disso, a fotoliteratura, segundo o autor, é capaz de oferecer um ângulo de abordagem da relação entre texto e imagem, considerada essencial para a literatura, que permitiria redefinir o próprio paradigma da Modernidade.

Pode-se pensar também em uma estética de cocriação, a união entre fotos e textos dentro de uma obra literária, conforme Monteiro, Quijada e Silva (2019). Consoante os autores, isso procede de três maneiras: pela combinação de fotos e textos que não foram concebidos para serem vistos em conjunto; pelo fotógrafo conseguir criar o tema de uma foto a partir de um texto verbal ou na linha inversa o escritor desenvolver seu trabalho a partir de fotos; a terceira

⁶ Utilizaremos na análise da dissertação a definição hebraica Shoah, que significa destruição, ruína, catástrofe, ao invés do termo derivado do grego, holocausto, uma vez que este termo está associado a um tipo de sacrifício divino, o que para Agamben (2008, p.40) “o termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica. [...] Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade (ou uma e outra coisa ao mesmo tempo)”.

maneira seria através de um procedimento artístico que não se acrescenta, mas que nasce do outro, uma narrativa que surge de uma foto, por exemplo.

Na obra de Cohen vemos os dois últimos procedimentos. A narrativa dos fatos em sua grande maioria surge a partir de fotos dos familiares do autor-narrador, movidas pelo *punctum*. Um exemplo breve: Marcel, ao narrar sobre o seu pai, Jacques Cohen, comunica ao leitor que está diante tanto das fotografias do pai tocando o violino, que o leitor tem acesso no início do capítulo sobre o pai, quanto do próprio instrumento musical. O leitor pode conferir o estado do instrumento durante o ato da escrita de Marcel na parte final do livro, nos “Documentos”. Nessa narrativa, Marcel Cohen pouco a pouco vai redescobrimo o pai e, na mesma medida, põe não apenas a si próprio, mas também o leitor diante de uma imagem que se apresenta viva, conforme veremos adiante.

A estética de cocriação, na qual o texto verbal pulula do visual e vice-versa, exemplifica na obra o anseio do autor-narrador de não apenas jogar com os sentidos das fotografias de seus familiares e objetos postos diante dos seus olhos mas também atribuir e reconstituir o sentido da vida de seus entes e a sua própria vida. Como ilustração, vejamos a análise de Rodrigues e Nascimento (2019) a respeito desta parte da obra: “Por mais que tenha sido salvo por milagre, o violino tem o brilho distante de um pequeno cometa” (Cohen, 2017, p. 58). Para os autores, Marcel reconhece que a imagem do passado só pode ser apreendida na ambiguidade de sua presença e ausência.

Embora o artigo elaborado por eles não situe a obra de Cohen como fotoliteratura, é perceptível a relação de cocriação entre literatura e fotografia tanto no que fora indicado pelos autores como no que verificamos na obra, uma vez que a fotografia é uma composição ambígua de presença e ausência, pois, conforme Dubois, “é o que Barthes chamava de ‘extensão metonímica do *punctum*’”, que torna a presença física do objeto ou do ser única até na imagem. Presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença (Dubois, 1998, p.81). Além disso, é evidente neste trecho a tentativa de reter um momento fugidio, como é fugaz o brilho de um cometa. Verificaremos, portanto, entre diálogos, reciprocidades e cocriações de que modo a obra fotoliterária de autoficção *A cena interior-fatos* nos propõe um texto literário que se quer fotográfico e um texto fotográfico que se quer literário, o que permite tornar lisível e visível um álbum de família, a partir da organização das fotos e da escrita do instantâneo que, em certa medida, fere e mortifica o autor-narrador.

II. SEGUNDA PARTE: A *PERDA*: ENTRE O TESTEMUNHO E A AUTOFIÇÃO

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro de As mil e Uma Noites? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do Quixote, e Hamlet espectador de Hamlet? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. (Borges, 2001, p. 50 *apud* Figueiredo, 2003, p. 81)

3. MARCEL COHEN: UM SOBREVIVENTE DO SHOAH

3.1 O CARÁTER DA LITERATURA DE TESTEMUNHO

Na primeira parte da dissertação situamos os estudos intermídia como base metodológica e teórica do nosso trabalho bem como apresentamos a delimitação do que pretendemos analisar nesta pesquisa. Nesta segunda parte, situaremos novamente a noção de entre-lugar que apresentamos anteriormente sobre os estudos intermídias, tendo agora como foco a configuração de uma obra de autoficção. Alinharemos aqui o que entendemos em *A cena interior-fatos* como autoficção e o que a tangencia de uma literatura de testemunho, conforme normalmente é atribuído às obras que lidam com traumas associados especificamente ao período do Shoah. Passemos, assim, para uma breve apresentação sobre Marcel Cohen e retomemos neste capítulo o enredo da narrativa em análise, além de uma introdução sobre o *modus operandi* dessa obra.

Marcel Cohen, nasceu em 1937, em Asnières – sur – Seine, nos arredores de Paris. De origem turca judia, Marcel viu a captura de boa parte de seus familiares pelo nazismo durante o período do Shoah. É jornalista de formação e literato, sendo inclusive condecorado por suas produções literárias. A única obra do autor lançada no Brasil é *A cena interior-fatos*, publicado pela Editora 34 em 2017, que conta com a tradução de Samuel Titan Jr. Esta é a edição que utilizaremos nesta pesquisa. Atualmente Marcel reside em Paris.

Destaquemos o contexto decisivo da vida de Marcel Cohen que é a gênese da obra. Marcel aos cinco anos e meio de idade viu seus pais, uma irmã, os avós paternos, um tio e uma provável tia-avó também paternos serem capturados no apartamento onde residiam no bulevar de Courcelles, em Paris. De conhecimento comum, os judeus capturados eram levados aos comboios de deportação para os campos de concentração. Auschwitz, um dos mais famosos campos, foi o destino dos familiares de Marcel. Além dos familiares do núcleo paterno, ele também narra sobre a perda de um tio materno que, no entanto, não convivia consigo conforme os outros parentes. A obra jogará com o real e a ficção e, conforme salientamos, entendemos que a autoficção é dominante nessa narrativa. Passemos então aos procedimentos estético-formais da produção. Marcel é o autor-narrador de *A cena interior-fatos*. Ao passo que investiga e resgata o cotidiano de seus familiares, constrói para si também uma vida em família que fora perdida. Ela é dividida da seguinte forma, temos a “Advertência”, os capítulos que situam os familiares deportados por meio de fotos e fatos e os “Documentos” com os objetos referente aos pais do autor-narrador.

Atentemos por hora apenas à “Advertência”. Marcel contextualiza o leitor sobre quais razões o guiaram até a produção da obra. Assim, na advertência encontra-se a seguinte sinalização: “Sejam quais forem as respostas de praxe relativas ao testemunho, este livro precisava ser escrito. Foi mesmo imprudente não ter me ocupado dele antes” (Cohen, 2017, p. 7). Ao depararmos com a palavra testemunho, somos levados a compreender que a obra é, sobretudo, um relato de um sobrevivente do campo de concentração. No entanto, ao passo que a lemos entendemos muito mais que o caráter testemunhal.

Sacramento (2021) afirma que a literatura de testemunho surgiu na esteira dos estudos pós-estruturais pós Segunda Guerra Mundial. Para Salgueiro (2012), os cânones europeus desse tipo de produção são as obras narrativas de Primo Levi e os poemas de Paul Celan, ambos sobreviventes dos campos de concentração nazista. Conforme a maior parte da crítica sobre essa produção literária estabelece, para ter o caráter de literatura de testemunho o autor precisa ter sobrevivido ao campo. Conforme Seligmann-Silva (1988), a literatura de testemunho é filha da própria história, em decorrência de um século com tantos morticínios de populações inteiras como foi o século XX. Essa produção, segundo o autor, resgata as lições do romantismo, principalmente na afirmação da necessidade de se constituir um passado destinado a ficar em ruínas. Marcel, apesar de ter sobrevivido ao mesmo contexto, não esteve em Auschwitz, mas as ruínas desse tempo estão presentes na sua memória.

Para Silva (2020, p.212):

ter como escopo analisar os limites da linguagem autoral se mostra de suma importância, visto que o testemunho seria a única saída dos sobreviventes: relatar o ocorrido para não cair no esquecimento, pois, nas palavras de Primo Levi, sobrevivente do campo de Auschwitz, [...] eles eram literalmente historiadores de si mesmos. No limite, mais do que o conteúdo da obra em si, a intenção do autor em testemunhar é o que chama a atenção, porque, de certa forma, há a noção de que seria um dever ético do sobrevivente falar em prol daqueles que pereceram no campo para que não caíssem em esquecimento.

Aqui analisemos os seguintes aspectos para entender em que mediada o autor-narrador Marcel Cohen ao passo que se aproxima da literatura de testemunho também dilui em uma narrativa ficcional, são eles: “os limites da linguagem autoral”, o “historiador de si mesmo” e o “dever ético em falar em prol daqueles que pereceram no campo para não que não caíssem em esquecimento”. Quanto ao primeiro, ponderamos qual é de fato o limite da linguagem verbal utilizada no ato de narrar tendo em vista que os eventos são fatídicos demais para serem narrados. Consideramos que neste ponto Marcel faz uso constante da fotografia *in praesentia* e *in absentia* pois as palavras parecem não ser suficientes para alcançar o máximo de expressão

para a construção de sentido da obra, já que também, conforme ele argumenta, “este livro é feito de recordações e, em maior medida, de silêncio, de lacunas e de esquecimento” (Cohen, 2017, p. 8). Da mesma forma, tanto as fotografias de seus familiares como as fotografias dos objetos pertencentes aos pais de Marcel não teriam o mesmo alcance de sentido sozinhos, por vezes a própria narrativa é posta em questionamento sobre a ordem dos acontecimentos dos fatos, bem como a fabulação contribui para a ficcionalidade da obra que se desenvolve a partir das fotos e das lacunas da memória. E o que melhor representa o silêncio do que a fotografia?

O autor-narrador é ao mesmo tempo um biógrafo e um autobiógrafo. Ao passo que busca traçar a imagem de cada um de seus familiares através das fotos e dos fatos ele também traça para si uma cena em família. O terror do campo de concentração só ganha destaque no capítulo final do livro, sobre o tio materno de Marcel, David Salem. Mais do que um dever ético do sobrevivente em falar daqueles que pereceram no campo para que não caíssem em esquecimento, reside também a intenção de estar com a família, ainda que por um breve instante. Mais do que um livro histórico sobre o Shoah é uma narrativa sobre memória, silêncio e anseio de ter por um infinitesimal momento a família novamente, o convívio que lhe fora retirado. Assim entendemos o papel fundamental que a fotografia desempenha na obra.

Observamos em *A cena interior-fatos* que há uma constante preocupação estética para além de um livro que apresenta uma abordagem histórica sobre o já tão conhecido extermínio de judeus. O autor-narrador alcança uma humanização pela escrita, que só pôde ser feita, na noção concepção, segundo os moldes fotoliterários. Assim, com a reciprocidade da literatura e fotografia esse efeito é mais bem alcançado por meio da ficção, por uma escrita fotográfica ou por uma fotografia literária, pois, conforme Dubois (1998, p. 43), “é no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”.

Ainda sobre o caráter da literatura de testemunho, vejamos o que, em síntese, podemos ter por características desse tipo de produção:

Muito sinteticamente, podemos indicar alguns traços e textos – **intercambiantes e includentes** – que caracterizam este híbrido e complexo ‘gênero’. De imediato, (1) o **registro em primeira pessoa** [...] em que o nome dos autores [...] vem já estampado no título. Também (2) um compromisso com a **sinceridade do relato**, [...] é um (3) **desejo de justiça** [...]. Intrínseco, ainda, ao discurso do testemunho é (4) a **vontade de resistência**, de não se conformar com as múltiplas faces do autoritarismo [...]. Um traço fundamental do testemunho reside no (5) **abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético** [...] Diferentemente da literatura tradicional, em que a subjetividade solitária se representa, importa no testemunho (6) a **apresentação de um evento coletivo**, [...] em que a primeira pessoa se faz porta-voz da dor de muitos. A dor física e moral se fantasmagoriza, e a cicatriz fixa (7) a **presença do trauma**

[...]. De forma compreensível, quando não se elabora o luto, o trauma pode se tornar (8) **rancor e ressentimento** [...].

Necessariamente, o (9) **vínculo estreito com a história** se faz fundamental [...]. É constante um (10) **sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas** [...]. Tal sentimento de vergonha tantas vezes se transforma num (11) **sentimento de culpa por ter sobrevivido**, enquanto a imensa maioria submergiu [...]. Muitos sobreviventes preferiram se calar, por saberem que linguagem alguma seria capaz de re-apresentar o intenso sofrimento por que passaram. Esta (12) **impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido** é tema contínuo dos testemunhos. (Salgueiro, 2012, pp. 291-292, grifos do autor)

Conforme apontamos, *A cena interior-fatos* se aproxima da literatura de testemunho, não raro produções acadêmicas⁷ a situam como pertencente a este gênero. No entanto, verificamos também que o ficcional é a predominante da narrativa. Analisemos então, de acordo com o exposto, em que medida ela imbuí e diluí esse caráter testemunhal. Embora o “registro em primeira pessoa seja presente”, há constantes relatos e intercâmbios de vozes de outras personagens, por assim dizer, na narrativa, oscilando entre primeira e terceira pessoa. O relato não é, necessariamente, sobre Marcel, e sim sobre os seus familiares. Marcel não toma para si o *status* de protagonista⁸. Ele busca conhecer seus familiares e, por extensão da ação, a si próprio por meio do resgate do cotidiano, fotos, lembranças olfativas e demais imagens vagas em sua memória.

A “sinceridade do relato” existe, mas oscila entre o que o autor-narrador pôde lembrar, a partir dos fatos e das fotos e o que sua imaginação (re)cria. Por vezes, ele não sabe se as fotos e os relatos pertencem realmente às pessoas a quem se referem⁹. Há um “desejo de justiça”, principalmente em relação ao túmulo que fora negado aos familiares de Marcel e que na obra é reproduzida na introdução de cada foto¹⁰. No que se refere à “vontade de resistência, de lutar contra o autoritarismo” não é o intuito final da obra, é antes de tudo uma homenagem artística de Cohen a seus familiares, uma forma de evitar seu desaparecimento. Se há alguma necessidade de resistência talvez seja contra o tempo, de não deixar que, pela proporção histórica do evento, cada um dos seus entes sejam apenas cadáveres, pois

seria inaceitável acrescentar às monstruosidades passadas a injustiça de sugerir que os materiais [dos familiares] eram magros demais, que a personalidade dos mortos era pouco distinta ou – para utilizar uma expressão sofrível, mas que deixará claro o que quero dizer – pouco ‘original’ para

⁷ São exemplos desse escopo de pesquisa, “O brilho distante de um pequeno cometa: *A cena interior*” de Marcel Cohen, de Rodrigues e Nascimento, que consta no dossiê temático “68 e depois” publicado no periódico da UFMG e “Objetos-memórias e suas relações com a morte em *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen”, publicado na revista *Inventário*, da UFBA. Todas estas obras são referências para esta dissertação.

⁸ Traçaremos este ponto no tópico 4.3. A autoficção especular em *A cena interior-fatos*

⁹ Retomaremos a este ponto na próxima seção.

¹⁰ A figuração da página enquanto lápide será discutida no tópico 3.3. Do testemunho à arte. É o que para nós se apresenta como a inserção ao reino da imagem da obra

justificar um livro. [...] Na verdade, o que pude saber sobre minha família resume-se a bem pouco”. (Cohen, 2017, p. 8,)

Em *A cena interior-fatos* não é notório o “abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético”. Há, sobretudo, uma preocupação estética com a produção da narrativa. A organização dos fatos, a disposição das fotografias, elementos estes que são mais nítidos na obra já impõe o intento não apenas de contar-nos uma história, mas de fazê-la de um determinado modo¹¹. Percebemos a “apresentação de um evento coletivo”, neste caso o Shoah, mas também a apresentação de um evento individual, a necessidade de convivência com a família que em decorrência “da presença do trauma”, da deportação de seus familiares para Auschwitz e do luto tornaram-se “rancor e ressentimento” [...] pois, segundo Marcel (2017) foi até mesmo imprudente não ter escrito a obra antes. O “vínculo estreito com a história se faz fundamental”, todavia, reforçamos que para além do fatídico evento histórico vinculado à Segunda Guerra Mundial é imperativo a vontade do autor-narrador de estar em família. Marcel Cohen destoa quanto ao “sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas”, porquanto apesar de ser um sobrevivente ele não esteve no campo de concentração e em nenhum momento se põe, mesmo quando retoma as questões contextuais do Shoah e incluindo também a captura de seus familiares, uma sinalização de humilhação. É mais visível a dor pela ausência de cada um deles, ou a luta pelo devido reconhecimento e respeito aos seus familiares, principalmente das autoridades francesas.

Quanto a esse ponto, observamos o exemplo de sua mãe, Marie Cohen¹². Marie era, assim como seu marido, Jacques, judia de origem turca. Ela viajou para Paris, com os familiares do esposo, na esperança de melhores condições de vida. Um dos principais pontos desse fato apresenta-se quando Marcel, em 23 de maio de 1996, decide ir assistir, ainda que relutante, ao descerramento de uma placa em memória das jovens mães e dos bebês de peito internados no hospital Rothschild. Antes de ser deportada para Auschwitz, foi nesse hospital que Marie ficou presa com a ainda bebê Monique, irmã de Marcel. O autor diz não ter qualquer memória da mãe grávida e muito menos se lembrar do rosto de sua irmã. Não é possível assegurar se no momento da captura no apartamento no bulevar de Courcelles Monique já havia nascido. A polícia parisiense, no entanto, só entregava as mães e seus recém-nascidos quando estes alcançassem seis meses de idade. Durante esse período, elas ficavam presas nesse hospital.

¹¹ Para a construção do período, tomamos por referência o trecho da obra *O que é a Literatura?* de Sartre (2004, p.22) “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo.”

¹² Apesar de se chamar Maria Cohen, com o passar do tempo a mãe de Marcel insistiu para que todos a chamassem de Marie Cohen. Sendo assim, em respeito à mãe, Marcel a chama por Marie na obra.

Ao retornar a este espaço, Marcel conta, com extremo desgosto, a forma como ocorreu a homenagem. Para ele, os discursos e as considerações sobre a História e a Humanidade, embora pertinentes e muito bem-feitos, acabavam por ocultar o sofrimento da mulher que ali esteve presa. Esse é um dos primeiros ferimentos relativos à sua mãe: o silenciamento dela e de tantas outras mulheres, não apenas em decorrência dos judeus terem que passar a existir mudados, mas pelo silenciamento histórico por força da proporção desse evento, tornando-a assim apenas mais uma mulher judia morta e não a sua mãe.

Um exemplo sobre essa existência mutada é apresentado quando Marcel lembra do constante silenciamento quando o pai estava ausente do apartamento. Nessa ocasião, recorda, Marie fazia o possível para que tanto ela quanto ele não fizessem quaisquer ruídos, o que para Marcel gerava a sensação de que algo muito grave poderia acontecer quando o pai estivesse fora, sendo assim, na ausência dele tinham que dá a impressão de que eles também não estavam lá. O silenciamento histórico em decorrência da proporção do evento parece torná-lo muito mais aceitável do que de fato expressar a dor de quem diretamente vivenciou tudo isso. É o que Marcel sinaliza quando esteve na então tentativa de homenagem às mulheres e bebês que foram aprisionadas no hospital de Rotschild:

A alguns metros de onde eu estava, invisível em meio à multidão, uma mulher não pôde conter um começo de choro. Uma irmã, uma filha, uma prima? Sob a avalanche de palavras, suas lágrimas não tinham a menor chance de fazer o orador se calar, nem por um segundo e por mero respeito como quando, diante de uma porta, recuamos para dar passagem e fazer as honras a alguém. Como meu silêncio era indissociável do silêncio da multidão, senti vergonha. Se lembro bem, o orador elevou discretamente o tom de voz, a fim de encobrir as lágrimas. Falava de ‘dever’ e de ‘memória’, mas as décadas passadas mais pareciam ter lhe conferido direitos, e estes tinham tudo para parecer exorbitantes. Para quem recorda, a memória não tem a ver nem com dever, nem com fraternidade póstuma. Toda injunção a nos voltarmos para o passado não é apenas risível, é quase ofensiva (Cohen, 2017, pp. 42-43).

Marcel, conforme percebemos, julga desprezível forçar alguém a voltar ao passado, ainda mais diante de um sofrível acontecimento. Além disso, tal discurso parece não fazer jus àquelas que faleceram. Por essa razão, a narrativa sobre Marie e demais familiares precisava ser escrita, não restrita apenas ao discurso galante e pomposo sobre os terríveis eventos históricos da humanidade. Ainda de acordo às características da literatura de testemunho apontada por Salgueiro (2012) a “impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido é tema contínuo dos testemunhos”. Entendemos que Marcel apresenta similar característica, mesmo não sendo uma testemunha integral, que discutiremos sobre isto no tópico seguinte. Assim, a composição de *A cena interior-fatos*, em que as fotografias estão subsidiadas no texto literário e o texto literário está subsidiado nas fotografias constitui uma linguagem capaz de

narrar os eventos vividos, embora sofríveis, seja pela veracidade daquilo que fora coletado por uma assídua investigação e documentado, seja pela ficcionalização daquilo que está ausente, tornando lisível e visível ao leitor uma espécie de fotografia narrativa panorâmica da família Cohen.

Embora os “relatos testemunhais retomam eventos históricos, ressaltando elementos do real, não sendo a própria experiência, mas a ficcionalização desta” (MACIEL, 2006, p.78) para nós na obra em análise não apenas a ficcionalização dos fatos, mas também a ficcionalização das fotos, os efeitos de sentidos gerados a partir da reciprocidade entre literatura e fotografia concebe a obra como uma produção fotoliterária de autoficção e não uma literatura de testemunho. O entre-lugar, presente nos estudos intermídias e nas obras de autoficção, é uma característica marcante também na obra de Marcel. Uma escrita fotográfica surge neste espaço, bem como uma fotografia literária é convocada para adentrarmos na narrativa. A imersão no real só é possível por intervenção do ficcional, pelo jogo entre a escrita e a imagem.

3.2 MARCEL COHEN, UMA TESTEMUNHA SOLIDÁRIA

Ainda sobre o caráter testemunhal, o famoso paradoxo de Levi apontando por Agamben (2008) esclarece também sobre a condição das verdadeiras testemunhas. As chamadas testemunhas integrais são as que completaram a experiência total dos campos de concentração. Assim, o paradoxo de Levi, segundo Silva (2020), seria a incapacidade de testemunhar o que não tem língua, falar em nome daqueles que não mais o podem, do homem falar em nome do não-homem. O testemunho vale por aquilo que nele falta, segundo Agamben (2008), contendo também algo intestemunhável, que destituiu a autoridade dos sobreviventes. As testemunhas integrais, as verdadeiras testemunhas de acordo ao autor, são as que não puderam testemunhar e não teriam condições de fazê-lo. São os que completaram a experiência máxima de desumanização dos campos de concentração. As testemunhas integrais eram os muçulmanos¹³, *muselmann*, como eram conhecidos. Os demais sobreviventes do campo são chamados de pseudotestemunhas por Agamben (2008), pois falam no lugar daqueles que não podem.

Os muçulmanos, jargão usado no campo, eram nos termos de Amery (1987 apud Agamben, 2008), um cadáver ambulante. O termo está associado diretamente à imagem das

¹³ Embora Agamben (2008) sinalize que os muçulmanos não tinham a capacidade de testemunhar em decorrência das condições desumanas que se encontravam, em *O que resta de Auschwitz – o arquivo e as testemunhas* no fim do último capítulo da obra ele apresenta os testemunhos das testemunhas integrais, para que sejam eles a ter a última palavra.

condições físicas deles. Quando os deportados alcançavam esse estágio sofriam desnutrição. Na primeira fase dela os sintomas eram o emagrecimento, fraqueza muscular e a perda progressiva dos movimentos. Ainda que estáveis mentalmente, demonstravam certa excitabilidade e irritabilidade, de acordo Agamben (2008). Na segunda fase, complementa o autor, perdia-se um terço do peso, a expressão do rosto mudava. O olhar era opaco, o rosto ganhava feição triste, indiferente e mecânica. Os olhos eram então como orbitas profundamente cavadas. A pele ficava cinza-pálido e como um papel descamava, sendo suscetível, por conta da sensibilidade dela, a doenças, com destaque para sarna, por vezes apresentavam edemas na pele. Os cabelos eriçavam, ficavam sem brilho caíam facilmente. A cabeça ficava mais comprida o crânio ficava mais visível. Respiravam lentamente e falavam baixo devido ao cansaço (Agamben, 2008).

Agamben (2008) narra que os deportados ao passarem muito tempo em pé fazia com que se acumulassem líquidos na parte inferior da perna. Recorrentemente tinham diarreia. Nesta fase, complementa o autor, eles se tornavam indiferente a tudo que acontecia ao seu redor. Quando ainda conseguiam se mover o fazia como em câmera lenta, sem que dobrassem os joelhos. Por conta da baixa temperatura corporal tremiam de frio. Quando observado de longe um grupo de doentes tinha-se a impressão de que fossem árabes em oração. Em decorrência dessa imagem veio o uso da palavra mulçumano que se popularizou em Auschwitz para indicar os que estavam morrendo de desnutrição.¹⁴

Os judeus tornaram-se de fato algo inenarrável sobre essas condições. Marcel empenha-se em mostrar a humanidade em cada familiar, suas alegrias, tristezas, ambições e não apenas corpos transformados em mortos-vivos, forçados ao trabalho, assassinados na câmara de gás e posteriormente empilhados para serem incinerados. Ainda conforme Agamben (2008), no campo de concentração, os deportados dividiam-se em sobreviver a qualquer preço, ainda que por um milagre, ou se vingar dentro do próprio campo, por meio do suicídio, lançando-se na cerca elétrica, ou no caso de realmente terem conseguido escapar se vingarem contando tudo que aconteceu ali. Vejamos como isso pode ser exemplificado na obra *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen. O último capítulo da obra é destinado a David Salem, seu tio materno. Sete anos mais velho que a irmã, Maria Cohen, ele foi deportado pelo comboio nº75, no dia 30 de maio de 1944. É o único momento em toda a obra que temos acesso, por assim dizer, a Birkenau. O tio, de 36 anos, fora detido com a esposa Perla, em Béziers, uma comuna francesa. Ela é a única sobrevivente dos familiares apresentado na narrativa.

¹⁴ Para mais detalhes sobre a etimologia e contextualização do termo ler *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (2008), de Giorgio Agamben.

Os dois foram designados para o trabalho em Auschwitz, no entanto foram separados na rampa da estação do campo. David, conta-nos Marcel, não suportava ficar longe de Perla, ainda que por algumas centenas de metros. O autor-narrador nos mostra que o tio provavelmente não tinha noção do lugar de onde tentou fugir para se encontrar com ela. Assim, ao ultrapassar a cerca de arame farpado morreu eletrocutado. Pode-se pensar que em um ato heroico, sobreviver a todo custo, proteger quem mais ama, uma bonita história de amor que, no entanto, como tantos outros casos em Auschwitz não poderia ter um final feliz. Se era uma tendência comum o suicídio na cerca elétrica como uma forma de não se submeter ao processo de desumanização que sofreriam, podemos conjecturar se não fora também um suicídio. Marcel complementa na narrativa para que a morte de seu tio servisse de lição aos recém-chegados, os ss¹⁵ deixaram o corpo pendurado na cerca por vários dias. Os prisioneiros o referenciavam como o pobrezinho do David.

Ao fim desse fato, Marcel Cohen nos conta sobre o encontro que tivera com Perla anos depois:

Por muitos anos, eu revia Perla sempre que ela passava por Paris. Depois da Liberação, ela passou cinco anos num sanatório, antes de voltar a morar em Béziers. Não voltou a se casar e dizia que só se sentia à vontade num pequeno círculo de antigos deportados. ‘Não precisamos falar para nos entender’, dizia ela, e é verdade que, fora da família, muitas vezes eu sentia vergonha da ignorância das pessoas que lhe faziam perguntas.

O comboio nº 75 levava mil e quatro pessoas. Em 1945, Perla era uma entre os oitenta e cinco sobreviventes. Ela nunca mencionou as circunstâncias da morte de David e, sempre que não estava entre os seus, baixava as mangas da camisa para não ter de se explicar quanto ao número tatuado em seu antebraço. Um dia, porém, a sós com ela, fiz alusão ao que acabara de ler num livro sobre a morte de seu marido. Eu era muito jovem e a resposta de Perla me marcou. Acho que ela buscava me poupar, sem, contudo, trair a realidade: ‘Então você sabe, como eu, que David teve uma bela morte’ (Cohen, 2017, pp. 123-124).

Assim encerra-se os fatos sobre David Salem, e a narrativa dos Cohen. Apesar de tudo, a fala final do livro nos parece esperançosa, tem-se uma sobrevivente que tem a cumplicidade do silêncio com o Marcel e quando lhe é perguntado sobre o ocorrido, aponta para uma atitude honrada, sobretudo de herói romântico de seu esposo que não concebia a ideia de ficar longe de seu amor. Quanto à fotografia do casal presente na abertura desse capítulo da obra (Figura 2), é a única imagem que embora pousada tem um aspecto mais espontâneo. Nela, Perla está

15 Uma ferramenta importante do terror nazista era o Esquadrão de Proteção (*Schutzstaffel*), conhecido como SS. A princípio, seus membros formavam uma guarda especial com a função de proteger Adolf Hitler e outros líderes do Partido. Ver mais em:

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/ss-police-state#:~:text=SS%20a%20Pol%C3%ADcia%20do%20Estado%20Uma%20ferramenta%20importante%20do%20terror,e%20outros%20l%C3%ADderes%20do%20Partido>

exibindo um sorriso como se segurasse uma gargalhada, enquanto David se mostra descontraído, em tom solene, diante do fotógrafo, como se esboçasse dizer algo quando foi então capturado pela objetiva. Sobre essa foto, o autor-narrador não tece nenhum comentário. A fotografia da mãe, a primeira a ser apresentada no livro, ainda que discretamente exhibe um sorriso de Marie Cohen, Marcel também não comenta tal foto. Pelas fotografias não podemos negar que ali são pessoas felizes, que devem permanecer assim, pelo menos na foto, inalteradas. Eles serão sempre daquele modo na foto. Mas da mesma forma que a fotografia atesta o real ela também mente, ou melhor, ficcionaliza os eventos.

Figura 2 - Perla e David Salem



Fonte: Cohen (2017, 121)

Sobre o sobrevivente narrar ou não a respeito do que vivenciaram em Auschwitz, Agamben (2008) aponta dois caminhos escolhido por eles. O primeiro diz respeito aos sobreviventes preferirem ficar em silêncio; o segundo, a única razão de viver é não permitir que a testemunha morra, portanto, poderiam falar sobre isso sem parar. Voltemos ao fato de David Salem e sua esposa Perla. Ela conta a Marcel que somente se sentia à vontade num círculo pequeno de antigos deportados, pois, por força dos eventos experimentados, quaisquer comentários sobre o ocorrido são dispensáveis, “Não precisamos falar para nos entender” (Cohen, 2017, p.123), diz Perla. No entanto, quanto compelida a falar, destaca a “bela morte”,

de David Salem, tendo em vista às razões pessoais dele e assim indiretamente evitou as condições do campo de concentração que levavam os judeus ao estágio de cadáveres ambulantes. Em síntese, compreendemos, conforme Agamben (2008, p.25) que “justificar a própria sobrevivência não é fácil, menos ainda no campo”.

A respeito de justificar a sobrevivência no campo, analisemos a constituição da testemunha:

Testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.). A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um *supérstite* (*superstes*) – sobrevivente. Há, naturalmente, outros graus de testemunha: há o *testis*, que se põe como *terstis* (terceiro) – que presenciou, que viu, que ‘testemunhou’. E há, com o alargamento dos estudos de testemunho, a consideração da testemunha solidária, como dirá Jeanne Marie Gagnebin [...]: testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. O testemunho, por excelência, é feito/dado/produzido/elaborado pelo sobrevivente. Há, igualmente, os testemunhos de terceiros e de solidários (Salgueiro, 2012, pp. 284-285).

Em relação à testemunha, entendemos que o *supérstite* seja o muçulmano, a testemunha integral, que na obra de Marcel não é mencionado. Perla estaria mais próximo do *testis*, uma testemunha terceira que viu, presenciou, testemunhou os fatos. Marcel, por sua vez, seria a testemunha solidária, pois ouviu a narrativa sobre todos os seus familiares para compor a obra. No entanto, o terror do campo de concentração de Auschwitz cabe apenas a ela, pois lemos e vemos os familiares paternos de Marcel até o momento de deportação, não adentramos em Auschwitz com eles. O leitor também se torna uma testemunha solidária, uma vez que ler a narração insuportável, porquanto sofrível, de Marcel e aceita que suas palavras sejam levadas adiante, não apenas por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, *A cena interior-fatos*, uma obra fotoliterária de autoficção a nosso entender, pode nos ajudar a refletir sobre esse infortúnio do percurso histórico da humanidade e ajudar a não repetir infinitamente esse passado.

O que o autor-narrador ouviu e buscou conhecer sobre o cotidiano de seus familiares mortos no Shoah tinha um objetivo fulcral de (re)construir sua família, de imaginá-la e, desse modo, de inaugurar um cotidiano com eles. Muda-se o foco do caráter tradicional da testemunha. O que se sabe sobre cada um deles a partir daquilo que se considera como registro do testemunho, seja ele pictórico, as fotografias de cada ente, seja pelo relato oral de amigos e parentes e o pouco que Marcel conseguiu lembrar, além da escrita da própria obra, ultrapassa o

valor de documento. Inferimos, na verdade, que são recursos, meios de produção que forneceram uma linguagem que o auxilia em expressar o indizível. Além do que cabe dentro da permanência da história num registro testemunhal, Marcel, pelo traço da escrita e da fotografia faz com que passemos a ler e ver a obra, como já sinalizamos, enquanto um álbum de família.

3.3 DO TESTEMUNHO À ARTE

Na “Advertência” de *A cena interior-fatos*, como já apresentado, o autor pontua as razões que o conduziram à escrita da obra, tendo em vista o pouco que se lembra dela e o que ao longo de sua vida, enquanto um perscrutador biógrafo, conseguiu saber. Destaquemos um fragmento dessa parte do livro para averiguarmos como ele possui traços da literatura de testemunho e, no entanto, converge para uma escrita que tende à ficção:

Por mais que constituam pequenos sedimentos, os fatos reunidos aqui são lacunares demais para que se possa esboçar um retrato; tentar ligá-los uns aos outros na forma de um relato seria passar à ficção. Ora, uma ficção daria a entender que a ausência e o vazio podem ser expressos. ‘Os fatos, não os motivos das minhas carências’, anotava Alejandra Pizarnik em seus *Diários*. Assim sendo, este livro é feito de recordações e, em maior medida, de silêncio, de lacunas e de esquecimento. (Cohen, 1997, p.7)

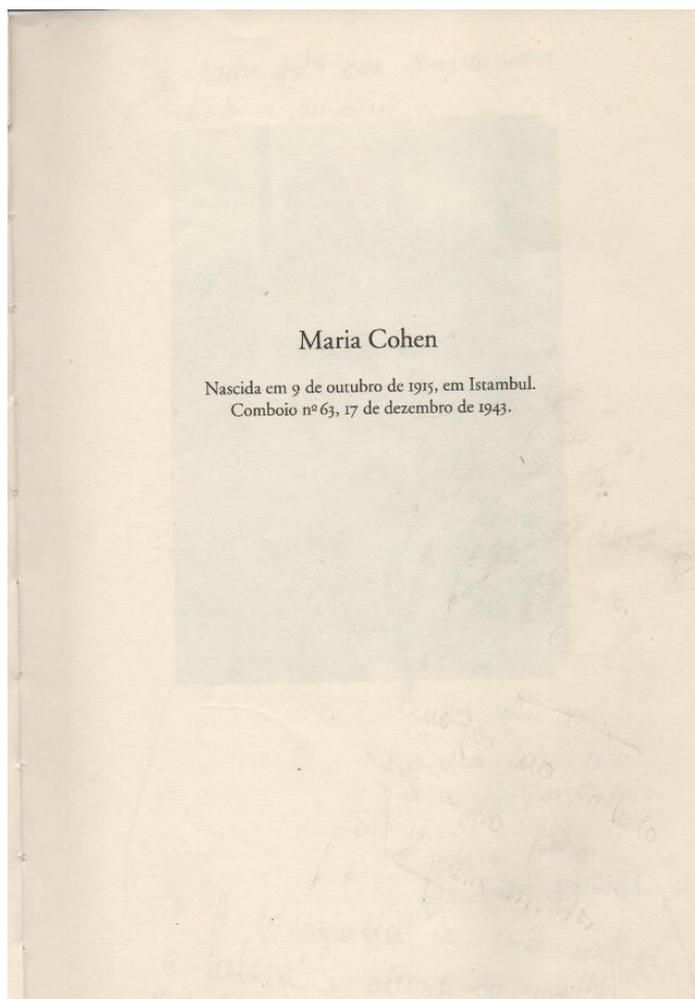
Os “pequenos sedimentos” narrativos dos fatos são sinalizados como “lacunares demais para que se possa esboçar um retrato” e que “ligá-los uns aos outros na forma de um relato seria passar à ficção”; o autor-narrador complementa: “uma ficção daria a entender que a ausência e o vazio podem ser expressos”. Assim, Marcel objetiva que o silêncio do vazio e da ausência sejam evidenciados, principalmente em decorrência das lacunas da memória. Porém, essa construção é demonstrada de uma forma estética, lúdica, artística, portanto, ficcional. Por mais que o leitor seja advertido do suposto caráter não ficcional, ao longo da leitura vamos percebendo que o jogo entre escrita e a imagem constitui a fabulação na narrativa. Por exemplo, a fragmentação da obra e as mudanças no que diz respeito a transição da narrativa da infância e da narrativa da vida adulta do autor evidenciam uma ruptura, uma lacuna entre essas duas fases. Acrescemos aqui também que pelo jogo ausência presente e presença ausência da fotografia (Dubois, 1998) é reforçado também o vazio e o silêncio. Só percebemos e sentimos o efeito do silêncio, das lacunas, do esquecimento e a recorrência da morte porque o texto foi organizado para este fim. A polissemia da expressão “esboçar um retrato”, negado por Marcel, exemplifica para nós, na verdade, a sua tentativa recorrente em remontar a melhor imagem de seus familiares.

Rodrigues e Nascimento (2019) sinalizam que *A cena interior-fatos* é um livro de caráter testemunhal. Eles complementam que Marcel fez uma investigação a partir de rastros dos fatos dos familiares, objetos residuais, sejam eles fotografia ou utensílios. Estes utensílios constam na seção “Documentos”. Os vestígios, conforme os autores, além de terem um valor documental possuem um caráter narrativo que gera, desse modo, interpretações. Assim, os espólios, como denominam Rodrigues e Nascimento (2019), propiciam efeitos de sentido. Ao nosso entender, isso contribui para moldar artisticamente a vida dos Cohen.

Vejamos como um desses aspectos artísticos é apresentado no início das narrativas da obra em análise. Primeiro, a contextualização de Agamben (2008) é precisa sobre o que se desenhava em Auschwitz. Para melhor situar-nos quanto a isso, o autor cita Hannah Arendt e a expressão utilizada por ela quanto ao projeto do campo: a fabricação de cadáveres. Essa fabricação de cadáveres segundo Agamben (2008) era algo mais ultrajante do que a morte, uma vez que a morte foi rebaixada a uma produção em série. Ainda de acordo a ele, a ofensa específica de Auschwitz era a degradação da morte, como o já citado exemplo dos muçulmanos. Assim, é evidente que além de tudo que passaram os deportados mortos no campo não tiveram direito a um funeral digno. Marcel, contrário a isso, apresenta-nos uma espécie de memorial e inscreve uma lápide na obra para cada capítulo referente a um familiar.

Vejamos na figura 3 como essa imagem é constituída:

Figura 3 - Maria Cohen - Escrita lapidária



Fonte: Cohen (2017, p. 11)

Conforme apresentado na primeira página do capítulo destinada a Marie Cohen, mãe de Marcel, temos na primeira linha o nome de fato da mãe, Maria Cohen; a data e o local de nascimento, 9 de outubro de 1915, em Istambul, na segunda linha; na terceira linha vê-se o número do comboio de deportação, nº63, e a data do ocorrido, 17 de dezembro de 1943, que pode ser entendido como a data de falecimento. A disposição das palavras, bem como a valorização do espaço da página a figuram com uma estela. São “as pedras das palavras um túmulo ao qual sua família não teve direito” (Rodrigues e Nascimento, 2019, p.238), e assim, elas compensam a ausência de uma lápide (Decout, 2021).

Continuemos a analisar mais alguns pontos da relação entre escrita e imagem em *A cena interior-fatos* que evidenciam, por meio da sua organização uma preocupação estética. Para tanto, insistiremos na discussão sobre as lápides e um direto a um túmulo aos Cohen. De acordo Agamben (2008, p.86)

A ideia de que o cadáver merece um respeito especial, que nele existe algo parecido com uma dignidade da morte, não é, na verdade, patrimônio original da ética. Encontra, sim, suas raízes no estrato mais arcaico do direito, que se confunde em cada ponto com a magia. As honras e os cuidados prestados ao corpo do defunto tinham, de fato, na sua origem o objetivo de impedir que a alma do morto (ou, antes, a sua imagem ou fantasma) permanecesse no mundo dos vivos como uma presença ameaçadora (a *larva* dos latinos e o *eidolon* ou o *phasma* dos gregos). Os ritos fúnebres serviam precisamente para transformar esse ser incômodo e incerto em um antepassado amigo e poderoso, com o qual se mantinham relações culturais bem definidas (Agamben, 2008, pp. 84-85).

Em *A cena interior-fatos*, conforme ilustramos, vemos a figuração de lápides, recurso estético que se aproxima de “algo parecido com uma dignidade da morte”, tendo em vista que o projeto de Auschwitz objetivava o contrário ao negar aos familiares, por exemplo, o direito a um funeral dos ali mortos. No entrelace mágico, os funerais tinham também o intuito de “Impedir que a alma do morto permanecesse no mundo dos vivos como uma presença ameaçadora” o *eidolon* dos gregos, conforme Agamben (2008).

Aqui salientamos um aspecto importante quanto ao *eidolon* vinculado à fotografia. Barthes (1984), sobre o referente, além de situá-lo como a ordem fundadora da fotografia, aquele ou aquilo posto diante da câmera no momento da foto, o autor o nomeia também de *eidolon*: “espécie de pequeno simulacro [...] que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele há em toda fotografia: o retorno do morto” (Barthes, 1984, p.20). Ainda sobre o *eidolon*, Brandão (1986, p.145) nos diz que na mitologia grega “com a morte do corpo, a *psiqué* torna-se um *eidolon*, uma imagem, um simulacro que reproduz, como um corpo astral, um corpo insubstancial, os traços exatos do falecido em seus derradeiros momentos”. Segundo o autor na concepção grega: “*morrer*, no caso, significa *ocultar-se*, ser como sombra, uma vez que na Grécia o morto tornava-se *eidolon*, um [...] retrato em sombras, um ‘corpo insubstancial’” (Brandão, 1986, pp. 225-226).

Aqui atentamos para os dois autores utilizarem simulacro seja para se referir ao *eidolon* enquanto referente na fotografia, seja para nos dizer a respeito do corpo insubstancial dos falecidos na Grécia. O primeiro *eidolon* remete à carga semântica do segundo: o retorno do morto; já o retrato em sombras, que nos é pertinente nestas considerações sobre o *modus operandi* da obra, parece-nos pertinente associá-lo à fotografia. Uma vez que “Os ritos fúnebres serviam precisamente para transformar esse ser incômodo e incerto em um antepassado poderoso, como o qual se mantinham relações culturais bem definidas” verificamos que isso é alcançado na obra de Marcel Cohen. Os mortos retornam pelo ímpeto da fotografia e assim como Marcel nos familiarizamos com ele. Ao passo que os conhecemos em um processo

memorialístico de um falecido cada recorte metonímico dos retratos em sombra das vivências das personagens nos dirige ao todo de *A cena interior-fatos*.

Isso confere maior valor de preservação das memórias dos seus familiares, uma ritualização fúnebre a partir das relações entre escrita e fotografia. Marcel intenta amenizar a presença ameaçadora do peso da memória ou pela dolorosa ausência em relação ao que foi destino dos seus familiares; para além disso, quer resgatar a imagem amigável e poderosa dos familiares, isso se ratifica pelos fatos, na recomposição, na medida do possível, do cotidiano familiar. Não apenas o Marcel, mas também seus familiares por meio da obra podem ficar em paz. Acreditamos que seja essa umas razões do que já lemos na advertência: “este livro precisava ser escrito” (Cohen, 2017, p.7).

E na ausência de quaisquer imagens e de uma narrativa mais delongada como fazer o ritual fúnebre para preservar a memória do falecido? Vejamos o caso de Monique Cohen, a irmã de Marcel, deportada ainda recém-nascida. Apresentada inicialmente na narrativa sobre Marie Cohen, Marcel conta-nos que ela ficou presa junto à sua mãe no hospital de Rothschild. Ele reforça na narrativa sobre Monique de não ter qualquer lembrança da irmã ou a evidência de qualquer rastro ligado a ela, a exemplo de um berço, de um carrinho de bebê ou da própria mãe grávida. Assim a imagem da irmã é recuperada pelos relatos de quem conviveu com ela:

Dois testemunhos apenas permitem esboçar uma imagem de Monique. Sei desses detalhes por uma prima e uma amiga da família. A primeira tinha onze anos em 1943. Junto com a mãe, fez várias visitas a Marie no hospital Rothschild. [...] Ainda hoje, ela me assegura rever, ‘como se fosse ontem, uma boneca de cabelos castanho-escuros, cachinhos e olhos azuis’. Monique tinha três ou quatro meses por então. Essa descrição é confirmada pela amiga da família. Até há pouco, eu teria sido incapaz de imaginar uma irmã de cabelos castanho-escuros e olhos azuis, uma vez que Marie tinha cabelos castanho-claros e eu, criança, era loiro. Mal recordava que o cabelo de meu pai fosse castanho-escuro: em sua foto de casamento, vê-se um reflexo de luz tão forte sobre a têmpora esquerda que só podia se tratar de um homem de cabelos pretos, ainda por cima cobertos de brilhantina (Cohen, 2017, p.74).

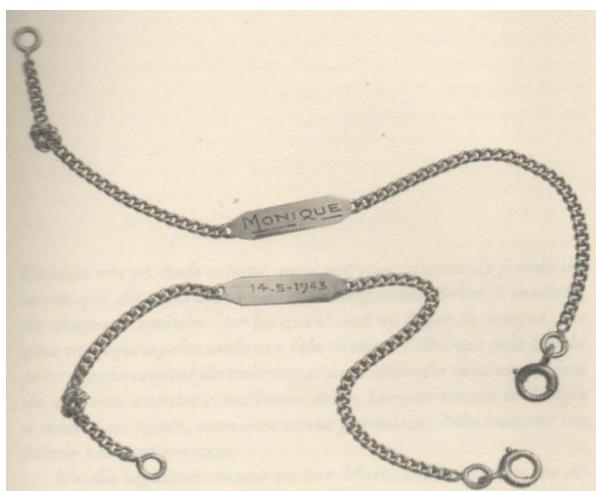
O esboço da imagem da irmã se dá, conforme apresentado, a partir de uma prima e uma amiga da família. Descrita pela prima como uma “boneca de cabelos castanho-escuros, cachinhos e olhos azuis” e confirmada tal representação pela amiga da família, para Marcel causa certo espanto, já que não seria capaz de imaginar a irmã como fora dito a ele, mas se convence por esses elementos picturais apresentado. O autor-narrador em seguida explica as circunstâncias de na abertura do capítulo referente a irmã não ter a sua fotografia, apenas a presença da pulseira com a grafia da data de nascimento de Monique:

Em 1943, fora-se o tempo em que se deitavam os bebês nus e de braços sobre uma peça branca. Não existe, portanto, nenhuma foto de Monique. Como também não há certidão de óbito nem sentença judicial que a substitua. O nome de Monique só se

encontra nos registros da prefeitura de Asnières, numa pulseirinha e na lista de deportados do comboio nº 63, logo abaixo do nome de Marie. Mas o Memorial da deportação dos judeus da França (compilado por Serge e Beate Klarsfeld e publicado em 1978), onde figuram os dois nomes, não constitui prova jurídica de óbito, e as autoridades administrativas não são obrigadas a ter esse documento à mão. Deduzo que Monique ainda está oficialmente viva. Volta e meia eu me digo que uma mulher que decida usurpar sua identidade não encontraria, segundo toda verossimilhança, nenhum obstáculo intransponível (Cohen, 2017, pp.74-75).

Além da ausência de quaisquer fotografias de Monique, não há certidão de óbito dela. O pouco que consta de rastro que evidenciaria a sua existência são os registros na prefeitura de Asnières, o registro da própria pulseira (figura 4) e a lista de nomes de deportados do comboio que ela fora levada. Por não haver juridicamente uma prova concreta da sua morte, Marcel deduz que a irmã está oficialmente viva, ainda que presencialmente não. A fotografia de sua irmã, então, é imageticamente criada pelos relatos.

Figura 4 - Pulseira de Monique Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.71)

Conforme Salgueiro (2012) aponta, o testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro seja ele escrito, oral, pictórico, fílmico *etc.* Pouco a pouco notamos que os testemunhos apresentados geram efeitos de sentido à narrativa quando passa a ser verificado a relação entre a escrita, literatura, e a imagem, fotografia. Desse modo, conforme Decout (2021), uma poética emerge da obra. Para Sacramento (2017) a obra ultrapassa toda uma teoria vinculada ao testemunho. Ainda conforme o autor, além da escrita existem fotos que imortalizam a pessoa num espaço e tempo. Rodrigues e Nascimento (2019), por sua vez sinalizam o processo de elaboração do texto, por exemplo, pelo destaque em itálico para ao que diz respeito as anamneses do autor-narrador sobre a infância e o que está em não itálico sinalizando as ponderações do Marcel adulto. Existe, portanto, uma preocupação na

composição da obra, conferindo-lhe nesse processo um caráter artístico, uma vez que sua forma e conteúdo propiciam novos significados. O que era testemunho se tornou arte.

Reforcemos, com a discussão de Agamben (2008, p.19), como Marcel se afasta da literatura de testemunho

Bem diferente é a situação relativa ao significado ético e político do extermínio, ou mesmo à simples compreensão humana do que aconteceu, a saber, em última análise, à sua atualidade. Neste caso, não só falta algo semelhante a uma tentativa de compreensão global, mas também o sentido e as razões do comportamento dos carrascos e das vítimas; muitas vezes, as suas próprias palavras continuam aparecendo como enigma insondável, reforçando a opinião de quem gostaria que Auschwitz ficasse incompreensível para sempre (Agamben, 2008, p.19).

A obra de Cohen vai além da literatura de testemunho, pois não é um relato de um sobrevivente de Auschwitz ou a respeito deste local. O ambiente de Auschwitz aparece em cena com maior afinco na narrativa sobre seu tio materno. Marcel não o deixa de lado para mentir a si mesmo sobre este ponto histórico, é, sobretudo, para que ao falar sobre isso não parecesse que seus familiares seriam esquecidos e a grandiosidade do extermínio de judeus no campo de concentração sobreposse a eles, vide, por exemplo, a tentativa de homenagem no hospital onde a mãe de Marcel passou seus últimos dias antes de ser deportada. O autor-narrador não põe Auschwitz como uma cifra incompreensível, mas entende que cada cena interior do livro deve ser preenchida por seus familiares. Para nós, em decorrência do trajeto apresentado pela obra a sua leitura deve ser feita entendendo-a como uma produção fotoliterária de autoficção.

Acompanhamos na leitura que Marcel similarmente desempenha o mesmo processo sisifino que Barthes teve ao olhar as fotografias da mãe: “E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente tê-la contemplado, e recomeçar (Barthes, 1984, p.100). Esse processo ritualístico de eternização dos familiares, seja pela conservação da memória na escrita ou nas fotografias, atrelado diretamente ao *memento mori* da fotografia (Sontag, 2004) é para nós melhor representado em um álbum de família, o álbum dos Cohen.

4. A AUTOFICÇÃO A CENA INTERIOR-FATOS

4.1 PREÂMBULO SOBRE A AUTOFICÇÃO

Entendemos que a obra de Marcel Cohen apresenta pontos de intersecção com a literatura de testemunho. No entanto, diante do procedimento de criação do autor, as margens desse tipo de produção são extrapoladas. Assim, os contornos alinham-se ao que já

introduzimos como uma obra fotoliterária de autoficção. O melhor prólogo para essa discussão ancora-se em Montier (2008, p.11, tradução nossa):

não é de forma alguma indiferente que as obras fotoliterárias sejam hoje frequentemente associadas à redefinição do sujeito, do Eu, em obras muitas vezes designadas como pertencentes à categoria de autoficção, ou seja, de uma forma de jogo que oscila entre os procedimentos de validação ou provação da existência do sujeito, e os que tendem, ao contrário, a questioná-la indefinidamente¹⁶.

A redefinição, o jogo entre validação ou provação e o questionamento sobre o sujeito são importantes para nós, ao considerarmos, por exemplo, os testemunhos (fotografias, relatos e objetos) como matéria de criação artística que, aportada nos vestígios da realidade, ganha valores estéticos e confere novos significados à narrativa, sem que de fato seja posta de lado a dimensão histórica do evento vivido pelos Cohen. Assim, neste tópico de discussão, teceremos algumas considerações sobre este conceito: a autoficção. Serge Doubrovsky (2014, p. 113), o então popularizador do termo, afirma que “A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza”. A respeito desse autor e da palavra difundida por ele, vejamos a proposição de Philippe Lejeune (2014, p. 24)

Em seu ‘romance’ intitulado *Fils*, Serge Doubrovsky dará a seu personagem seu próprio nome. Essa ambiguidade do contrato de leitura traduz a ambiguidade de seu projeto: veracidade da informação, liberdade da escrita. Ele explode os tijolos que lacram a janela e finca sua bandeira: *Fils* é batizado ‘autoficção’. A palavra não serve de subtítulo genérico (a indicação será ‘romance’), mas é proposta na quarta capa do livro:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils* de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer.

A palavra aparece então num contexto lúdico: uma palavra-valise, que jorrou da efervescência da escrita, imediatamente retransformada. Serve tanto para exemplificar o *modo* do livro quanto para designar seu gênero. (Lejeune, 2014, p. 23, grifo do autor).

Embora em *A cena interior-fatos* não tenha um personagem com o nome do autor, verificamos a presença de um autor-narrador. Como já mencionado, a obra não é, necessariamente, sobre Marcel, e sim sobre os seus familiares. Marcel não toma para si o *status*

¹⁶ Do original: “Il n'est d'ailleurs nullement indifférent que le Ouvrages photo-littéraires soient fréquemment liés aujourd'hui à la redéfinition du sujet, du Moi, dans des œuvres souvent désignées comme relevant de la catégorie de l'auto-fiction, c'est-à-dire d'une forme de jeu oscillant entre les procédures de validation ou de probation de l'existence du sujet, et celles tendant au contraire a le remettre indéfiniment en question”

de protagonista. Se uma obra de autoficção serve tanto para exemplificar o modo do livro quanto para designar seu gênero, é perceptível, portanto, a profusão de obras, bem como a necessidade de um campo teórico para dar conta, por assim dizer, da evolução do termo, pois a autoficção, de acordo Noronha (2014), não se restringe apenas à literatura, ela é perceptível também em outras artes. Recuperemos o exemplo do autorretrato “O afogado”, de Bayard. A célebre foto como já apresentamos foi uma forma de protesto do fotógrafo contra a falta de reconhecimento oficial do governo francês pela sua invenção, a fixação da imagem sobre o papel. Com teor fotoliterário, devido à ressignificação recíproca entre a fotografia e a escrita, Colonna (2014, p. 41) a apresenta enquanto uma obra de autoficção.

Voltamos a destacar a escrita no verso da fotografia: “O cadáver do senhor que vocês veem aqui atrás é o do senhor Bayard, inventor do procedimento cujos maravilhosos resultados vocês acabam de ver ou ainda verão” (Bayard, 1840 *apud* Guilbard, 2021, p.79). A ambiguidade da morte na narrativa causa ao mesmo tempo estranhamento e contemplação. Em seu contexto de publicação, o público saberia que Bayard estava vivíssimo e que a morte ali era simbólica, ficcional. Ele refere-se a si mesmo na terceira pessoa, como se distante de si pudesse também melhor se ver, não por comiseração da injustiça do reconhecimento, narcisismo, mas por certificar sua reivindicação, sendo ele ao mesmo tempo o referente e o fotógrafo, o que vemos é o próprio inventor em sua invenção.

Ainda sobre a morte, ao olharmos a foto, hoje sabemos que Bayard está morto, não pelo que a foto representa ficcionalmente, mas sim pelo que atesta o tempo. O “infeliz que se afogou”, consciente da “instabilidade das coisas humanas”, sabia muito bem que a fotografia não envelhece, que ela por mais realista que seja é também fruto de uma elaboração. Ao apresentar o estado de putrefação do corpo – “Cavalheiros e Damas, passemos adiante, antes que seus olfatos sejam afetados, pois a cara e as mãos do homem começam a apodrecer, como os senhores podem notar” (Bayard, 1840 *apud* Guilbard, 2021, p.79) – Bayard, ciente da impossibilidade de emanação do cheiro do referente pela foto, ciente que o referente na foto não envelhece, não morre, sabia que estava diante de sua eternização. Esse efeito na foto persistirá.

O mentir, nesse caso, o fazer parecer ser, está associado ao princípio indicial da fotografia. A fotografia, em tese, “certifica, ratifica, autentifica” (Dubois, 1998, p.73). Ela é uma “impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo, torna-se evidente que essa marca indiciária é *única* em seu princípio: remete apenas a um referente, o ‘seu’, o mesmo que a causou” (Dubois, 1998, p.72, grifo do autor). Além disso, o referente “jamais pode se repetir existencialmente: jamais se atravessa duas vezes o mesmo rio.

[...] só pode haver um único de um mesmo objeto num dado momento. [...] A fotografia como tal [...] é sempre *necessariamente* singular” (Dubois, 1998, p.72-73, grifo do autor).

Por estar associado ao testemunho da realidade, vemos na foto o que ela nos apresenta, portanto, um certificado do que esteve ali diante da objetiva. É sempre um rastro, um vestígio que não pode se repetir existencialmente. A ideia de que só pode haver um único de um mesmo objeto num dado momento é o que nos impressiona quanto ao autorretrato “O afogado”, pois diante da ilusão do realismo indicial, que aponta Guilbard (2021), ele não morreu, de fato, mas a foto e a escrita dizem o contrário. Porém, toda fotografia é *memento mori* (Sontag, 2004); a morte, no entanto, não deve suceder ao esquecimento. Enquanto objeto de memória, buscamos na foto a melhor imagem possível pela qual seremos sempre lembrados.

A foto de um morto repugna, mas a de um morto injustiçado e forçado ao ostracismo acende o desejo de direito. Ali já não há mais um morto, mas alguém que adormeceu e espera ser acordado a cada leitura da imagem. Se só pode haver um único de um mesmo objeto num dado momento, só poderia haver um Bayard naquela foto, o Bayard da engenhosidade de sua invenção, não apenas a fixação de imagens sobre o papel, mas o do rompimento com o caráter do realismo indicial da fotografia. Além disso, pode-se inferir que também só pode haver um único a receber o devido reconhecimento pela sua criação e não deveria ser, como na época foi, Daguerre. Assim como na história do romance, afirma Colonna (2014), a autoficção está também presente no começo da fotografia. Diante do jogo entre escrita e imagem, o autor questiona “Por que Bayard não optou por um retrato mais realista? Ou por uma ficção visual dissociada de sua identidade?” (Colonna, 2014, pp.40-41). Poderíamos, portanto, considerar que Bayard inventou a autoficção fotográfica? E, por extensão, inventado a primeira produção fotoliterária de autoficção? Nela observamos aquilo que pressupõe Montier (2008): uma redefinição do sujeito, num jogo que oscila entre verdade e ficção desencadeados pela relação entre a literatura e a fotografia.

Esse percurso de Bayard nos interessa para entender o processo de autoficção tanto dos fatos quanto das fotos na obra em análise nesta dissertação. Embora as fotografias *in praesentia* do autor-narrador de *A cena interior-fatos* não constem na produção, entendemos que, por meio das narrativas realizadas a partir das fotos de familiares, de onde emerge o *punctum*, bem como as poucas fotografias *in absentia* em que constam referências a Marcel Cohen, há uma relação muito particular do observador que é ele próprio. Reiteramos, assim, a oscilação entre o que é real e o que é fictício.

Quanto à ficcionalidade, Jeannelle (2014) questiona o sentido que é conferido ao termo ficção e acrescenta que muitas vezes o ficcional e o falso se confundem por falta de uma análise

do estatuto da ficção e de seus marcadores. Para o autor, existem três grandes definições para a ficção. A primeira diz respeito a um modo narrativo constituído de asserções simuladas, portanto, de carácter ficcional; o segundo, refere-se ao recurso ligado ao imaginário; o terceiro representa tudo aquilo que não é referencial, trata-se do falso. Para Jeannelle (2014), por vezes o ficcional e o falso se confundem. Tendo em vista as discussões apresentadas, ele elucida duas proposições sobre autoficção, uma de Doubrovsky e outra de Colonna. Autoficção para Doubrovsky é definida “antes de tudo pela hesitação ou pela indecisão que produz no leitor, incerto quanto à natureza das informações apresentadas” (Jeannelle, 2014, p.145-146). Para Colonna, “a autoficção deve mergulhar o leitor em um mundo ficcional, sob pena de ser somente uma variante modernizada do ‘romance autobiográfico’” (Jeannelle, 2014, p.145-146).

Jeannelle (2014) alerta-nos sobre o perigo da extensão incontrolada do conceito de ficção: a privação de qualquer significação verdadeira. Ademais, ele pontua um dos limites dos estudos da autoficção: o gênero só existe se provocar no leitor certa hesitação entre o estatuto das informações apresentadas e a natureza do texto. Em torno de uma obra de autoficção é importante verificarmos a sua ficcionalidade, sem que a ficção seja o fator dominante, o que se aplica também ao teor da verdade do seu conteúdo narrativo. Autoficção estaria sem dúvidas no “vai-e-vem” entre ficção e não ficção apontado por Jeannelle (2014). Igualmente, Lecarme (2014) sinaliza que a autoficção é regida pelo vai-e-vem do fictício e do autobiográfico, residindo na montagem e no intervalo lacunar entre as duas narrativas, uma ficcional e a outra não ficcional. Autoficção é, portanto, um entre-lugar, segundo Faedrich (2014), assim como o caminho exemplificado pelos estudos intermédias.

Conforme Faedrich (2014) sinaliza, esse entre-lugar convida o leitor a ver a obra entre a autobiografia e o romance, entre a realidade e a ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido. Se “a literatura é memória inverificável, uma mistura de hipóteses e de ilusões. Tal hesitação se constitui o próprio intervalo onde se desenvolve a autoficção” (Lecarme, 2014, p. 93-94). Ao pensarmos numa obra fotoliterária de autoficção, dentro do que se pressupõe uma memória inverificável, uma mistura de hipóteses e de ilusões, a fotografia, nesse sentido, perturba os nuances do autobiografado, como se o que estivesse ali atestasse de fato que aquilo aconteceu, mas ao mesmo tempo se tratasse de uma ficção, conforme observamos n’“O afogado”, de Bayard. Eis a hesitação, o intervalo onde a relação entre literatura e fotografia desenvolve e consolida a autoficção.

Em *Sur la scène intérieure ou les insuffisances de la mémoire*, Maxime Decout (2021) afirma que Marcel Cohen inicia uma investigação sobre os vestígios de sua família deportada para Auschwitz. A ação de investigar ao lado da ficção tornou-se um único meio de questionar

e narrar um acontecimento não vivenciado diretamente por ele. Assim sendo, esses vestígios, os rastros dos seus familiares e a égide do verdadeiro enredam-se ao ficcional, tendo em vista o que já pontuamos: a reciprocidade entre escrita e imagem. A hesitação, o entre-lugar onde por vezes parece residir o autor-narrador da obra é aludido no seguinte trecho:

Durante toda a vida, nas poucas vezes em que me aventurei a pé por esses lados, sempre tive a impressão de uma distância considerável entre o parque Monceau e a praça Clichy. Porém, a distância é bem menor que a de vários itinerários parisienses que costumo fazer. Tudo se passa como se, nesse bairro em que todas as minhas lembranças remetem à primeira infância, a memória estivesse sempre um passo à frente da realidade. Será possível que a lembrança das pernas pesadas da criança em fase de crescimento, a lembrança dos tornozelos enrijecidos que a obrigam a arrastar os pés depois de tanto correr pelas aleias do parque, será possível que tais lembranças mantenham-se vívidas por uma vida inteira? Será possível que, na suposição de que a memória não perca nunca seus marcos, não nos livremos jamais desse cansaço? (Cohen, 2017, p. 30).

A noção de espaço do Marcel criança e do Marcel adulto dos locais em que costumava frequentar, principalmente na infância, é diferente de acordo com cada fase da sua vida. Há em comum nos dois períodos o efeito do cansaço, conforme exemplificação do autor-narrador, tendo como referência a conservação da memória pueril. No entanto, a memória que sempre está “um passo à frente da realidade” pode se relacionar com o entre-lugar apresentado por Fraedrich (2014) sobre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido. O pesar dessa memória que só poderia se exteriorizar, conforme sinaliza Decout (2021), ficcionalmente, é preponderante na narrativa, como exemplifica o questionamento no trecho apresentado acerca da veracidade da memória e se poderiam se manterem vivas por tanto tempo.

O cansaço apresentado alude a uma ação *sisifina* de Marcel. Ainda que na perscrutação sobre seus familiares, que são artisticamente concebidos na obra a partir do jogo entre literatura e fotografia, mitigue toda a exaustão e sofrimento da sua vida, os marcos da memória são assim como nos apresenta Barthes (1984, p. 112-113) sobre o sofrimento da perda da sua mãe: “Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel”.

Passaremos agora a verificar duas variações de autoficção na produção de Marcel, a autoficção biográfica e a autoficção especular, para entendermos de que maneira a obra margeia essas variações do gênero, considerando as referências apresentadas, os limites impostos à lembrança, bem como os eventos que delinearam sua vida e foram, sob o peso do tempo, marcados em sua memória.

4.2 A AUTOFICÇÃO BIOGRÁFICA EM *A CENA INTERIOR-FATOS*

Constantemente associada à autobiografia com traços romanescos, para muitos teóricos “a autoficção não é um gênero. Na verdade, o valor desse conceito provém mais das dificuldades teóricas que suscita do que da própria coerência do modelo literário que designa” (Jeannelle, 2014, p. 141). Assim, a palheta variada da autoficção que nos apresenta Doubrovsky (2014) é pertinente para entender a pluralidade de seus significados. Contudo, “falta especialmente determinar se ‘autoficção’ [...] é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual” (Gasparini, 2014, p. 183-184). Diante disso, vejamos algumas discussões que julgamos apropriadas para a proposta de leitura de *A cena interior-fatos*.

No que concerne à relação entre autobiografia e romance, Doubrovsky (2014) discute que no fundo não há distinção entre esses dois gêneros, seja pelo uso da narrativa em primeira pessoa, ou devido a nenhuma memória ser completamente fiável. Dessa forma, se as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam lembranças encobridoras, truncadas, remanejadas, por mais sincero que seja o relato e ainda que se busque a veracidade dos fatos, haverá sempre uma parte de ficção na história, segundo o autor. Isso ocorre também tendo em vista que a retrospectiva tem seus engodos e, assim, completa Doubrovsky (2014), cenas são inventadas.

Segundo Colonna (2014), a autoficção reside na montagem e no intervalo entre duas narrativas, uma não fictícia, que entendemos ser da ordem do testemunho na obra de Marcel Cohen, e a outra fictícia, a configuração estético-lúdico da mesma obra. O intervalo é o entre-lugar da autoficção sobre o qual discute Faedrich (2014) e por vezes é o espaço em que parece estar situado Marcel, que na “Advertência” sinaliza sobre o livro ser “feito de recordações e, em maior medida, de silêncio, de lacunas e de esquecimento” (Cohen, 2017, p. 8).

Se “de todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos [...], autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (Doubrovsky, 2014, p. 123-124), o *modus operandi* de *A cena interior-fatos* intui justamente uma reinvenção da vida, principalmente a familiar, à medida que o autor-narrador passa a conhecer os seus familiares a partir do registro de fatos, fotos e objetos a eles vinculados e, como apontamos, ele o faz no jogo entre imagem e escrita. Os nuances ficcionais de uma autobiografia conduzi-nos à discussão de Colonna (2014, p. 44) sobre a autoficção biográfica. Segundo o autor, em uma autoficção biográfica,

o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais. [...] se trata de

um “mentir verdadeiro”, de uma distorção a serviço da veracidade [...] Um núcleo narrativo elementar é exibido como verídico e como eixo do livro, tendo como modelo alguns precedentes históricos. (Colonna, 2014, p. 44)

Embora não seja reivindicado para si o estatuto de herói, Marcel é o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena e ele o faz fabulando sua existência a partir de dados reais. As análises das fotografias e a maneira como a narrativa incide sobre elas nos revelam o intento de uma fabulação. A distorção a serviço da realidade se prostra, tendo em vista as lacunas e os esquecimentos, o efeito de silêncio causado por todo o peso da memória fraturada de uma criança de cinco anos e meio. O Shoah se impõe como o precedente histórico, o núcleo verídico e como o eixo do livro, pois não há como negar que esse fator condicionou a fragmentação e morte da família Cohen, o que é igualmente percebido esteticamente na estruturação da própria narrativa. No entanto, os relatos advindos de outros, as lacunas do esquecimento de Marcel, além de fotografias imprecisas sobre quem é realmente a pessoa fotografada e os efeitos de sentido gerados pelos objetos recolhidos e organizados por ele, todos são indícios da ficcionalidade que pouco a pouco figura um álbum em *A cena interior-fatos*.

Antes de passarmos para a análise sobre a relação real e fabulação do referente fotográfico na obra, atentemos sobre o aspecto de ficção no que concerne à fotografia. André Rouillé (2009) situa que um marco dessa mídia foi a fotografia-expressão, que rompeu com o propósito documental da própria foto, sem recusar totalmente o seu valor de documento. O regime da fotografia-expressão apontado pelo autor propõe outros caminhos de acesso às coisas, aos fatos e aos acontecimentos. Podemos associar isso à composição da obra de Marcel Cohen, pois os fatos, os acontecimentos em certa medida são narrados a partir de fotografias. O valor documental das fotos exerce outra finalidade na obra além do registro e para que seu efeito seja alcançado é necessário reconhecemos a relação entre o texto literário e as imagens fotográficas associadas aos familiares do autor-narrador ali inseridas.

De modo similar, Barthes (1990) discute sobre o paradoxo fotográfico por apresentar a coexistência de duas mensagens: uma sem código e outra codificada. Essa mensagem sem código, portanto denotada, é o análogo fotográfico segundo o autor, o que a objetiva capturou e não podemos negar que aquele referente esteve naquele lugar, em algum momento de sua vida; ao mesmo tempo, ainda segundo Barthes, a fotografia comporta um plano de expressão e um plano de conteúdo, o que para nós se aproxima do princípio da fotografia-expressão, pois extrapola o teor documental. Em síntese, podemos entender que a expressão da fotografia reside em sua conotação, porque, sobretudo, ela é uma transformação do real, conforme Dubois (1998, p. 38):

Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos.

Conforme a discussão desta dissertação apresenta, a relação fotoliterária se constitui a partir da reciprocidade entre literatura e fotografia (Guilbard, 2021). Se uma foto é determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, verificamos isso também na composição da narrativa, no ângulo dos fatos e no efeito de enquadramento para se contar a história de cada membro da família de Marcel Cohen¹⁷. No que se refere ao diálogo das artes da *graphé*, há a evidente bidimensionalidade da escrita e da fotografia na obra, bem como o campo das variações cromáticas e um contraste branco e preto, seja das fotografias, seja da escrita sobre o seu suporte; há o isolamento de um ponto preciso do espaço-tempo, que ora diz respeito à infância do autor-narrador, passa vagamente pela sua adolescência, e ora se apresenta na sua fase adulta e ainda é imagetivamente composta, ao atestarmos as reproduções fotográficas inseridas na obra, bem como as descrições de fotografias *in absentia*.

Destacamos ainda que a foto é culturalmente codificada e, conforme Dubois (1998), seu sentido implica diretamente os termos de leitura que cada cultura adota, algo de *studium*, no entanto o seu *punctum* é pessoal. Sobre a gênese das fotos presente em *A cena interior-fatos* não há quaisquer referências de autoria, mas sobre a sua disposição, seus efeitos de sentido associados à narrativa escrita, faz com que “imprime-se na narrativa a marca do narrador, com a mão do oleiro na argila do vaso”, como nos diz Benjamin (2012, p. 221), ou, para melhor situar Marcel, revela a escrita fotográfica de seu autor-narrador, a partir do obturador de sua memória.

Sendo assim, diante do jogo entre escrita e imagem, os nuances da realidade e da ficção são perturbados. Vejamos como isso ocorre a partir da narrativa da avó paterna de Marcel, Sultana Cohen, e de uma suposta tia avó, Rebecca Chaki. O autor-narrador oscila quanto a quem realmente se refere nas fotografias, pois Marcel não está seguro se a Sultana da obra é a sua avó paterna ou materna, uma vez que as duas tinham o mesmo nome e, para o autor-narrador, as mesmas características:

¹⁷ Esses aspectos de (re)significação entre escrita e fotografia serão discutidos com mais afinco na terceira parte desta dissertação.

A cada nova viagem a Istambul, ao reencontrar o frescor *da água de limón*, eu pensava em Sultana, mas também em minha avó materna, que viera viver em Paris trinta e cinco anos mais tarde, no fim da década de 1950. Nascida nas mesmas margens do Bósforo, ela também se chamava Sultana. As duas Sultanas tinham a mesma doçura, a mesma paciência sem limite com as crianças. Pareciam-se nos menores detalhes: o mesmo hábito de esconder o lençinho sob o punho do vestido (como também fazia Marie), a mesma dificuldade para suportar os grandes calores, o mesmo uso da água-de-colônia para se refrescar. Não é de surpreender, portanto, que eu confunda um pouco minhas duas avós, ao menos em minhas memórias olfativas.

[...]

Também me acontece de pensar nas duas Sultanas quando estou nas ruas de Madri. Na rua Serrano, nas proximidades da Puerta del Sol, encontra-se uma perfumaria que fabrica uma água de colônia concentrada, inalterada desde 1899. Curiosamente, a forma do frasco lembra a da água-de-colônia fabricada às margens do Reno. Mesmo que pareça um pouco mais doce e tenha uma nota de cravo-da-índia, a água madrilenha tem um cheiro pronunciado de limão verde que não é muito distante daquela que se encontra às margens do Bósforo, Mas as águas-de-colônia não têm todas em comum essa dominância do limão?

Foi ao tentar dissociar, sem sucesso, os perfumes das minhas duas avós que me lembrei de uma farmacêutica de Bernay, no Eure. Ela me explicara, rindo-se, que houvera uma época, quando ela mesma era mocinha, em que todas as mulheres dos arredores usavam a mesma água-de-colônia, criada por Jean-Marie Farina e fabricada num laboratório da cidade (ver *Joseph*). Este último detalhe não me fez sorrir. Ao contrário, deu origem a uma curiosa ansiedade que a viagem de carro de volta a Paris não bastou para dissipar; as lembranças mais assentadas não estavam apenas sob a ameaça do tempo. Também estavam à mercê da proliferação e da multiplicidade das semelhanças, como num jogo infinito de espelhos (Cohen, 2017, p. 84-85).

Se sempre haverá ficção por mais realista que seja uma história, observamos nesse excerto, a partir da discussão sobre a autoficção biográfica, como a retrospectiva tem lá seus engodos. Trata-se de um mentir-verdadeiro, da sinceridade da subjetividade de Marcel, que reconhece nas duas avós “a mesma doçura, a mesma paciência sem limite com as crianças” e o mesmo perfume “da água-de-colônia”. O texto verbal apresenta a verossimilhança entre as duas Sultanas, como há a verossimilhança entre o sujeito fotografado e o seu referente na fotografia, já que as duas avós se pareciam nos menores detalhes.

Levando-se em consideração que as lembranças do autor-narrador não estavam apenas sob a ameaça do tempo, mas também à mercê da proliferação e da multiplicidade das semelhanças, como num jogo infinito de espelhos, por uma relação vicária, como na foto, uma avó substitui a lacuna da outra, porém as duas atestam a ausência. Se até aquele momento o leitor não tinha dúvida que a fotografia apresentada no capítulo pertencia a sua avó paterna, (Figura 5), passa então a questioná-la. Ainda sobre essa relação entre real e ficção da autoficção biográfica, tendo em vista a relação entre escrita e fotografia, o autor-narrador complementa sobre a sua avó: *Nas minhas lembranças, a minha avó é um tantinho gorda*¹⁸ (Cohen, 2017, p.

¹⁸ Marcel Cohen divide a estruturação dos parágrafos, conforme já sinalizamos, em duas formas: uma em itálico e outra redigida da forma padrão. A distinção entre as duas, consoante Samuel Titan Jr., tradutor de *A cena interior-*

81, grifo do autor); porém, ao observarmos a foto, é perceptível a indistinção da definição de Marcel.

Figura 5 - Sultana Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.79)

A fotografia-expressão se sobrepõe ao que inicialmente era conferido apenas o valor de documento. Ao adentrarmos no jogo e na reciprocidade entre escrita e imagem, compreendemos o intento de Marcel em recuperar o melhor retrato¹⁹ de seus familiares. Os efeitos conotativos da foto são assim manifestos pelo exemplo da percepção das duas avós na escrita. Embora não seja ele o fotógrafo, a transformação do real é evidente a partir da relação entre o texto literário e a fotografia. Houve, desse modo, a modelagem, a roteirização romanesca da própria vida. De maneira similar acontece com Rebecca Chaki (Figura 6).

fatós, “O itálico distingue as recordações do menino, reproduzidas tão fielmente quanto possível, como pequenas anamneses, das coisas que o adulto conseguiu descobrir ao azar das confidências, dos encontros, dos anos. A elas se somam algumas raras considerações pessoais, quando parecem desejáveis ou inevitáveis”.

¹⁹Aqui fazemos referência à obra de Rouillé, *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, na qual ele analisa a finalidade de *A câmera clara*, de Roland Barthes, ser uma busca do “melhor retrato, o mais suscetível de combinar com os pensamentos, os sonhos, as lembranças, as sensações associadas à sua mãe” (ROUILLÉ, 2009, p. 214).

Figura 6 Rebecca Chaki



Fonte: Cohen (2017, p.115)

Marcel não sabe ao certo se a fotografia inserida no capítulo destinado a ela se refere à própria Rebecca, que era prima em primeiro grau de seu avô, Mercado, ou à irmã do também Mercado, Suzanne:

Em Paris, ela sempre morou na casa de Mercado, seu primo em primeiro grau, e Sultana. Não restam dela mais que três ou quatro fotos, e ninguém sabe quase nada de sua vida, salvo que ficou viúva muito jovem, não tinha recursos e não teve filhos. As fotos mostram um rosto anguloso, ingrato, e mãos nodosas sobre uma ampla saia preta. Em troca da casa e da comida, é de imaginar que ela se sentisse obrigada à maior discrição, não intervindo de modo nenhum na vida dos Cohen. No apartamento dos meus avós, eu a via sempre furtivamente, quase que à revelia, no instante em que uma porta se fechava. Não lembro de muito mais que o roçar de suas amplas saias negras na penumbra. Cinco anos mais velha, minha avó usava saias retas, na altura da panturrilha e já havia bom tempo, a julgar pelas fotos de família. Fora esse fru-fru de outra época, não resta nada de Rebecca. Pode até ser que a foto reproduzida aqui não represente Rebecca. Mercado tinha uma irmã, Suzanne. Também viúva desde muito jovem, ela morava, como Rebecca, na casa do irmão e da cunhada. Em sua correspondência, os irmãos Cohen evocam-na como ‘querida titia’. Suzanne morreu pouco antes da guerra. Minhas lembranças não vão tão longe. O fru-fru na penumbra é, portanto, o das saias de Rebecca. Mas a foto reproduzida aqui tem boas chances de ser a de Suzanne (Cohen, 2017, p. 117).

A foto do capítulo sobre Rebecca mostra o mesmo rosto “anguloso” e “ingrato” dela. A adjetivação da foto revela a subjetividade de Marcel. Tendo em vista a condição de distinção da suposta prima de Mercado, Marcel não tem precisão a seu respeito, o que dificulta diferenciá-lo de Suzanne. As lembranças do autor-narrador não vão tão longe e por fim nos

damos por contentados em manter a dúvida sobre o referente fotografado, ainda que tenha boas chances de a fotografia ser da sua tia avó.

A autoficção biográfica, afirma Colonna (2014), muitos críticos a confundem com a autobiografia ou com a literatura de testemunho. Além disso, o autor pontua que também costumam entender autoficção e autobiografia enquanto sinônimos. Conforme apresentamos, o testemunho, os registros e os documentos, a exemplo dos fatos e das fotos, são utilizados como parte da organização fotoliterária da autoficção *A cena interior-fatos*. Outrossim, há também um aspecto autobiográfico que é constituído a partir da recriação da vida de Marcel com os seus familiares.

Outro critério da autoficção biográfica apresentado por Colonna (2014) diz respeito a como a subjetividade substituiu a sinceridade graças ao mecanismo do mentir-verdadeiro. Ele complementa que tendo em vista o teor autobiográfico dessa variação do gênero, ao autor é permitido escrever sobre sua vida sem que o grau de romanceação tenha grande relevância. Observamos na obra de Marcel Cohen uma remodelação desse aspecto, pois presenciamos uma sinceridade da subjetividade. Em *A cena interior-fatos*, Marcel (2017, p.7) nos conta sobre a matéria do livro e que “os fatos reunidos [...] são lacunares demais para que se possa esboçar um retrato; tentar ligá-los uns aos outros na forma de um relato seria passar à ficção”. Ele é sincero sobre a sua subjetividade enquanto gênese da obra. Assim, ciente que organizar seu livro na forma de um relato, estabelecendo certa sequência lógica de desencadeamento de ações, o conduziria a um aspecto romanesco, Marcel revela uma das razões da obra apresentar-se fragmentada.

Conforme sinalizamos, a fragmentação também é intencional, seja pela evidenciação das lacunas da memória ou para o efeito estético da percepção das ausências, do esquecimento e da luta pela preservação de seus entes, além disso o Shoah como pano de fundo alerta-nos para um problema histórico. O grau de romanceação, dessa forma, passa, em primeiro momento, despercebido. Desse modo, gradualmente é possível evidenciar a sua constituição literária, como aponta Sartre (2004, p. 27-29): “tal é, pois, a ‘verdadeira’ e ‘pura’ literatura: uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio”. Diante do mentir-verdadeiro existe a subjetividade, a fabulação do autor-narrador que se entrega à aparência da objetividade em contar sobre cada um de seus familiares.

Para encerramos sobre a autoficção biográfica, vejamos outros critérios apontados por Colonna (2014) para defini-la. No que diz respeito aos nomes das personagens, o nome próprio do autor e dos outros devem ser apresentadas, no entanto “remetem, para o leitor comum, a

desconhecidos” (Colonna, 2014, p. 53). Para o leitor, os familiares de Cohen são pessoas ou personagens desconhecidas e assim como as fotografias elas não têm o mesmo peso, não apresentam o mesmo *punctum* que para o autor-narrador. No máximo, aos fatos e às fotos atribuímos um *studium*, pois reconhecemos o seu contexto histórico, participamos das ações deles, vamos nos acompanhando com as cenas e as personagens, mas elas não nos mortificam e não nos ferem como a Marcel, que diante de cada um desses sentimentos que pulularam das fotos e dos fatos engendrou uma narrativa com um intento muito particular.

A “nova maneira de documento” (Rouillé, 2009, p.161), a fotografia-expressão, propõe outras vias de acesso aos fatos na narrativa de Marcel. Ao invés de os narrar de modo mais objetivo sem intermédio da fotografia, é por meio delas que as narrativas se desenvolvem e, reciprocamente, as fotografias ganham caráter narrativo. A partir disso, podemos perceber como modelo da maior referência da fotografia-expressão, o álbum de família:

É na fotografia de família, durante muito tempo negligenciada e menosprezada, que talvez o princípio dialógico e a expressão se encontrem mais presentes, em todo caso, mais espontâneos. A fotografia não é, como muito se acreditava, sem caráter nem identidade. Prática profusa, comum e essencialmente privada, ela se beneficia de uma real especificidade pelos seus temas, seus usos, seus procedimentos, e pela sua estética (Rouillé, 2009, p. 184).

A cena inferior-fatos, de Marcel Cohen, beneficia-se de uma real especificidade, pelos seus temas, seus usos, seus procedimentos e pela sua estética, por isso que fomentamos a proposta de leitura da obra enquanto um Álbum de família que está entre o real e o fictício. Observamos a presença da real especificidade, a exemplo do referente que adere à foto, inicialmente desconhecido ao leitor. Ao ver as fotografias, construímos internamente uma narrativa delas antes de passar ao texto verbal, pois, conforme Barthes (1990, p. 22), a fotografia é verbalizada no exato momento em que é percebida; ou, melhor ainda: só é percebida se verbalizada”.

Aparentemente neutras, as fotografias ganham novos temas que transitam entre a memória lacunar de seu autor-narrador, ganham novos sentidos advindos dos fatos colhidos e do contexto histórico do Shoah. Por fim, os procedimentos do livro culminam em sua estética, ou seja, os efeitos da relação entre literatura e fotografia, pois, ao investigar sobre a vida de seus familiares e conseqüentemente tentar descobrir-se, Marcel fez uma ressignificação das fotografias e também dos próprios fatos. A estética de cocriação apontada por Monteiro, Quijada e Silva (2019) evidencia-se, uma vez que os fatos incidem sobre as fotos e as fotos, pela relação de reciprocidade com o texto literário, incidem sobre os fatos. Assim, o álbum de família é constituído em torno daquilo que é factível e ao mesmo tempo é uma fabulação sobre

o que foi e o que resta da família de Marcel. A composição fotoliterária da obra, bem como o seu aspecto de autoficção, é sobretudo uma maneira para que se acendesse novamente no autor-narrador o “brilho distante de um pequeno cometa” (Cohen, 2017, p. 58).

4.3 A AUTOFICÇÃO ESPECULAR EM *A CENA INTERIOR-FATOS*

Na análise da seção anterior, verificamos a aproximação de *A cena interior-fatos* com a autoficção biográfica. Nesta seção, verificaremos de que modo as características da autoficção especular também são perceptíveis na produção de Marcel. O nosso objetivo não é categorizá-la num modelo específico de autoficção, mas sim verificar como essas definições incidem sobre o jogo entre a escrita e a imagem que figuram um álbum de família. Inicialmente, observemos a definição de Colona (2014, p. 53) sobre a autoficção especular:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. Até a era dos computadores, o espelho foi uma imagem da escrita em ação, de sua maquinaria e emoções, e também de sua vertigem: o termo especular parecia então indicado para designar essa postura refletora.

A partir de definição de Colonna, atentemos aqui ao “reflexo do autor ou do livro dentro do livro”, ao “autor [que] não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta” e à “metáfora do espelho”. Na “Advertência”, como já discutido, Marcel nos apresenta as suas razões de escrita e explica em certa mediada o *modus operandi* da obra. Já em seu início, observamos como a produção trabalhará o reflexo do autor ou do livro dentro do livro, bem como Marcel apresenta não ter como meta ser o centro, sendo visto muitas vezes como uma silhueta. Sobre isso, observemos outro excerto da introdução de *A cena interior-fatos*:

Um livro cujo centro fosse a periferia e que não oferecesse nenhum ponto de apoio, seria contrassenso escrevê-lo? E por que reunir materiais que não tem nada de exemplar e que não nos ensinam nada, por mais que resuma a obsessão e o trabalho de toda uma vida? (Cohen, 2017, p. 7).

O centro como a periferia nos parece ser um dos caminhos do livro. O círculo central, neste caso Marcel Cohen, constitui a sua própria imagem à força do testemunho (fatos, fotos e objetos), que, apesar de aparentemente não possuir nada de exemplar ao leitor, de ser inicialmente visto como apenas registro ou documento, a cada movimento do autor-narrador

sobre a superfície refletora desses itens é ampliado a narrativa, às vezes como em um labirinto de espelhos. Marcel, desse modo, conduz esteticamente o leitor à periferia da produção sem perder de vista o seu centro, pois há um Marcel que quer ver, conhecer seus familiares e dar-lhes o direto à preservação de sua memória, há igualmente um Marcel que também anseia compreender a si mesmo e o faz de forma especular, em toda a ambiguidade do termo.

Sobre o protagonismo, o escritor continua sendo a figura central, “o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena” nos termos de Colonna (2014, p. 44), mas o centro é também a periferia. No que diz respeito à presença do nome próprio, característica típica da autoficção biográfica, Marcel não se apresenta dessa forma, ele se distancia, sem deixar de ser o centro, da figura heroica da narrativa. Observemos como isso se constitui na obra, tendo como exemplo a relação entre Marcel e sua mãe, Marie:

Em todas as idades da vida, encontrei homens e mulheres que conheceram Marie ou em Istambul, antes de sua partida para a França, para onde ela imigrou e onde se casou em 1936, ou mais tarde em Paris. Jamais pronunciaram seu nome sem um pequeno sorriso de ternura, uma emoção sincera, por vezes uma exclamação: “Ah, Marie!”. Da mesma maneira, sempre senti nessas pessoas uma simpatia e um interesse imediatos por mim. Eu era o filho de Marie, e isso não era pouca coisa (Cohen, 2017, p.16).

Não há referência direta ao nome do autor-narrador, há o constante uso da primeira pessoa do singular ou a referência de si a partir de algum grau parentesco: “Eu era o filho de Marie, e isso não era pouca coisa” (Cohen, 2017, p.16). A significância de Marcel na narrativa ocorre mediante a descoberta e o reconhecimento a partir da relação que tinha com um familiar. Ele era o filho de Marie, conforme observamos, a mulher que desenhava sorrisos de ternura nos rostos de quem pronunciava seu nome. A sua relevância está na revelação das palavras e das fotografias de quem era sua mãe, assim como também acontece com os demais familiares.

Ainda sobre o que se refere aos nomes “com a autoficção biográfica, segundo a vulgata dominante, a esquivia ou a codificação são abandonadas, os nomes são dados, nomes e sobrenomes, do autor e o dos outros” (Colonna, 2014, p. 49). Todos “os outros” são apresentados com nome, sobrenome, data de nascimento e data de deportação (que confere o sentido de morte); Marcel, no entanto, o reconhecemos, inclusive fisicamente, pela perscrutação dele sobre os Cohen e por meio do espelhamento. A metáfora do espelho é recorrente na produção, principalmente no que diz respeito à construção fotográfica. No entanto, na obra não consta nenhuma fotografia *in praesentia* do autor-narrador, assim, os registros da imagem da infância ou da fase adulta são apresentados a partir da descrição da fotografia de seus familiares:

Os cabelos de Marie formavam uma mecha saliente na têmpora direita. Curiosamente, as fotos mostram a mesma mecha tanto no meu avô materno como no meu pai.

Naturalmente, herdei essa mesma mecha, no mesmo lugar. Ela desapareceu um pouco depois dos meus trinta anos, quando surgiram os primeiros sinais de calvície, e me incomodou durante toda a minha adolescência, assim como sempre irritou meu pai. Ele lançou mão de todos os subterfúgios para dominá-la, inclusive os mais ridículos (ver *Jacques*). Quanto a mim, nos anos de colégio, eu colava a mecha rebelde com sabão (Cohen, 2017, p. 24).

A mecha saliente é apresentada a partir das fotos utilizadas por Marcel como referência. Tais fotos não estão presentes, são apenas verbalizadas. O leitor pode recorrer às fotografias de abertura dos capítulos referentes à mãe e ao pai dele em busca da tal mecha, mas não é exatamente a elas que o autor-narrador se refere. Porém, observá-las auxilia o leitor na fabulação dessa parte do cabelo em Marcel. As fotos, sendo assim, servem como dispositivo de descrição de uma característica familiar. A mecha que era presente na sua mãe, no seu avô materno e no seu pai reforça a ideia de que Marcel está em algum canto da obra e sua presença é então refletida como que diante de um espelho de seus entes, apresentando, portanto, a mesma silhueta.

A fotografia, desse modo, se aproxima das discussões iniciais sobre o realismo fotográfico e reforça também a metáfora do espelho da autoficção especular. Segundo Dubois (1998, p. 26) no início a foto era compreendida como o espelho de um real: “o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente”. As fotografias apresentadas em *A cena interior-fatos* possuem semelhanças com seus respectivos referentes, atestam a existência da mãe, do avô paterno e do pai de Marcel, por exemplo. A natureza especular da obra acrescenta também ao leitor uma imagem que está ausente no livro, a do autor-narrador. Se através do espelhamento construímos a imagem de Marcel com as fotografias que comprovam a ausência dos seus familiares, é também para ressaltar este ponto: um lugar está vazio; Marcel é o que restou de sua família. Esse “sentimento de realidade incontornável” do traço do real que apresenta Dubois (1998, p.26) é reforçado no texto por outra verossimilhança de Marcel: “nasci, como Marie, num 9 de outubro” (Cohen, 2017, p. 21).

Ainda no que diz respeito à natureza especular da fotografia, vejamos a definição de Barthes (1984, p.153-154)

Mas eis algo mais insidioso, mais penetrante que a semelhança: a Fotografia, às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido de um espelho): um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um ascendente. [...] A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo. Mas essa verdade não é a do indivíduo, que permanece irreduzível; é a da linguagem. [...] A Fotografia é como a velhice: mesmo resplandecente, ela descarna o rosto, manifesta sua essência genética.

Através do jogo entre escrita e imagem, o leitor retoma as fotos dos pais de Marcel e se resigna pela ausência da fotografia do avô materno em busca desse traço genético, um pedaço de um ascendente. O mesmo leitor, com os devidos retalhos dos corpos apresentados, costurava-os para obter uma imagem. A fotografia que será sempre aquilo que ela atesta descarna o rosto de Marcel, manifesta sua essência genética. Outro trecho de *A cena interior-fatos* que exemplifica essa relação é sobre a pinta que ele possui no ombro esquerdo:

Minha avó materna jamais perdeu uma ocasião de me fazer notar que tínhamos uma pinta igual no ombro esquerdo: mesmo tamanho, mesa cor de café torrado, mesma consistência granulosa. Ela acrescentava que Marie também tinha essa mesma pinta no mesmo lugar, que sempre a fascinara. Portanto, Marie deve ter ficado maravilhada ao reencontrá-la no corpo de seu filho. Quando me via de torso nu, minha avó apontava com o dedo para a pinta e dizia: ‘É a marca da fábrica’ (Cohen, 2017, p. 26).

Novamente evidencia-se o jogo especular. Devido ao caráter fragmentado da obra, a narrativa exige que a sua leitura seja sempre um vai-e-vem. E, como já mencionamos, para Jeannelle (2014) e Lecarme (2014), o vai-e-vem é uma característica comum à autoficção. A esta altura o leitor não foi apresentado à avó paterna de Marcel, por isso desconhece que o autor-narrador ao narrar sobre ela não sabe de fato a quem se refere, se à avó materna ou à avó paterna, tendo em vista que as duas avós, além de terem o mesmo nome, Sultana, pareciam-se nos menores detalhes. Como a memória de Marcel estava à mercê da proliferação e da multiplicidade das semelhanças, como num jogo infinito de espelhos, o leitor experimenta também a mesma sensação e passa a questionar se essa mesma característica não está presente na avó paterna, ou se a avó materna é de fato essa citada na narrativa sobre Marie. Mas o que não se pode negar é a “marca da fábrica” da família, seja a mecha saliente ou a pinta da cor de café torrado no ombro esquerdo.

Ainda sobre a avó, Marcel narra as dificuldades de saber mais a respeito de sua mãe, Marie, pois tanto a Sultana quanto o avô ponderavam que o rememorar era um ato muito dolorido e por mais que o autor-narrador objetivasse apenas melhor conhecê-la, os avós consideravam desrespeitosas as perguntas por ele realizado. Assim, o autor-narrador expõe:

quando julgava estar me aproximando de Marie, eu afinal descobria uma imagem embaçada pelas lágrimas. Adolescente, quanto mais claramente eu me sentia repreendido por minha curiosidade, mais zangado eu ficava com esse mutismo. Era como se Marie tivesse continuado a ser a filha de seus pais e nunca tivesse se tornado a mãe de seu próprio filho (Cohen, 2017, p. 27).

Desse modo, foi fora do eixo familiar que Marcel coletou “raríssimas anedotas que retiram Marie do lugar-comum e das generalidades, inclusive no que diz respeito a suas relações com os pais” (Cohen, 2017, p. 27). Somam-se às anedotas as fotografias e os objetos

encontrados por Marcel, tanto da sua mãe quanto de seu pai, que são fulcrais para o desenvolvimento da narrativa. Tais objetos foram fotografados e estão presentes na seção “Documentos” da obra, além da constante referência a eles na narrativa sobre Maria e Jacques²⁰.

Retomemos algumas discussões sobre a autoficção, por uma perspectiva mais panorâmica e posteriormente por uma focalização na autoficção especular. Doubrovsky (*apud* Gasparini, 2014) entende que autobiografia é um privilégio reservado aos que foram importantes nesse mundo. Acrescenta também que o autor de autoficção ficciona acontecimentos e fatos. Marcel ressalta na “Advertência”, conforme já sinalizamos, as suas razões e as explicações da composição do livro:

Seria inaceitável acrescentar às monstruosidades passadas a injustiça de sugerir que os materiais eram magros demais, que a personalidade dos mortos era pouco distinta ou – para utilizar uma expressão sofrível, mas que deixará claro o que quero dizer – pouco ‘original’ para justificar um livro (Cohen, 2017, p. 8).

Como apresentamos até aqui, a narrativa perpassa pela autoficção biográfica e devido ao jogo de espelhos apresenta traços da autoficção especular. O autor busca entender a si por meio de uma investigação que percorre desde a sua memória e daquilo que pôde coletar sobre seus familiares e, através dos resultados obtidos por essa coleta, pouco a pouco remonta uma imagem, um retrato, seja da sua família, seja dele mesmo.

Marcel, conforme o trecho, entende todo o contexto da história do Shoah, da qual apenas Perla, a esposa de seu tio, sobreviveu, e que comparar tal contexto com a vida dos seus familiares deportados para Auschwitz os tornaria menores; além disso, como o *punctum* da fotografia, o interesse e despertar pessoal daquilo que mortifica e também anima vem do autor-narrador, para o leitor pode parecer pouco original para justificar um livro, pois já existem várias narrativas que abordam a temática do fatídico evento do extermínio de judeus. Dessa forma, contrariando a expectativa do leitor, vamos conhecendo cada um deles pelo que eles têm de humano, daí o esforço de Marcel entendê-los em seus cotidianos.

Sabemos que Marcel ficciona acontecimentos e fatos (Doubrovsky *apud* Gasparini, 2014), ainda que na “Advertência” ele pontue o contrário: “uma ficção daria a entender que a ausência e o vazio podem ser expressos” (Cohen, 1997, p.7-8). No entanto, conforme já destacado, é pelo jogo entre escrita e imagem que vamos construindo a narrativa e atestamos a ausência e o vazio, pela natureza própria da fotografia que estabelece uma relação vicária com os familiares de Marcel. De acordo com Sontag (2004, p. 179) “As coleções de fotos podem ser usadas para criar um mundo substituto, em harmonia com imagens enaltecidas,

²⁰ Na terceira parte desta dissertação retomaremos a discussão da importância dos objetos para a narrativa.

consoladoras ou provocantes. Uma foto pode ser o ponto de partida de um romance”; assim, quando estas são relacionadas aos fatos coletados por Marcel, acrescentam à vida do autor-narrador um mundo de seus familiares até então desconhecido e não raro na obra iniciam-se as narrativas a partir das fotografias.

Insistiremos na discussão sobre o conceito de autoficção. Gasparini (2014, p.187) afirma que para Doubrovsky, “não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘dar feição’ a uma história. [...] não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção”. Por isso, entendemos que o autor-narrador se coloca em vários momentos em algum canto da obra, que reflete então sua presença como se diante de um espelho, observando-se que na maior parte das fotografias apresentadas e dos fatos narrados ele não esteve presente, mas a força da composição fotoliterária, o jogo entre literatura e fotografia e o espelhamento da autoficção especular lhe possibilitam experimentar uma vida com seus familiares: a descoberta e a presença de um pai músico, o frescor do perfume das duas avós carinhosas, uma mãe doce e linda. Há então uma invenção da vida em família.

Se podemos considerar a obra como uma forma de o autor lidar com o trauma, por vezes compreendido como característica da literatura de testemunho, verificamos, na verdade, uma consolidação da autoficção de acordo com as reflexões de Philippe Vilain:

Enfim, a autoficção tem a ver com a terapia? Existe um vínculo óbvio entre literatura e psicanálise, como mostraram os surrealistas com a escrita automática, Leiris, Doubrovsky e toda uma literatura de analisados. As duas disciplinas procedem de um esforço semelhante de rememoração e de liquidação pela linguagem, embora a transferência seja impossível, pois o leitor não pode se encarregar disso. Contudo, não se pode crer seriamente em uma função mágico-paliativa da escrita. Não escrevemos para nos livrar das pessoas desaparecidas, mas para reencontrá-las, ao contrário, no universo da linguagem; trata-se sempre de um consolo derrisório, pois só encontramos fantasmas, e estamos condenados a vagar numa vida entre as sombras, retomando aqui o belo título de Richard Millet. Modestamente, a autoficção tem apenas uma função substitutiva (Vilain, 2014, p. 232).

Mesmo que não se possa crer seriamente em uma função mágico-paliativa, entendemos a necessidade de *A cena interior-fatos* ser escrita; Marcel sobre esse ponto assegura que foi mesmo insensato não ter feito isso antes. Verificamos nisso não uma função estritamente mágico-paliativo, mas sobretudo o desígnio de uma luta pela preservação da memória do autor-narrador de seus familiares e pela conservação das memórias destes para não serem apenas parte do projeto macabro de Auschwitz: a fabricação de cadáveres. Se um autor de autoficção não escreve para se livrar das pessoas desaparecidas, mas para reencontrá-las, ao contrário, no universo da linguagem, Marcel reencontra seus familiares no universo da linguagem literária e fotográfica. Este é, portanto, seu consolo derrisório. Com a reciprocidade entre texto literário e

fotografia tem-se na obra o retorno do morto (Barthes, 1984). A obra, desse modo, apresenta uma função substitutiva: os mortos assim são convocados à vida e, a partir da relação fotoliterária e das imbricações da autoficção biográfica e especular, os familiares são apresentados ao leitor em uma obra artisticamente moldada à feição do autor-narrador como se fosse um álbum de família.

III. TERCEIRA PARTE – O RESTO: O ÁLBUM DE FAMÍLIA: A CRÔNICA VISUAL DA OBRA A CENA INTERIOR-FATOS, DE MARCEL COHEN

Álbum

*Na foto, há 20 anos,
não havia sinais de calvície.
As fotos não são anúncios, prenúncios
as fotos não são donas
da permanência. Nem do futuro.
Fotos não preveem, nem previnem.
As fotos guardam o mote
da comparação, se sua imagem
ainda for mais presente
do que o álbum antigo
(Ribeiro, 2018, p.49).*

5. O ÁLBUM DE FAMÍLIA A *CENA INTERIOR-FATOS*

5.1 O INVENTÁRIO DA FAMÍLIA

O percurso delineado até este momento propôs uma leitura da obra *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen, como uma produção fotoliterária de autoficção. Diante do exposto sobre a relação entre a mídia literária e a mídia fotográfica, o jogo entre imagem e escrita, bem como as discussões entorno do conceito da autoficção biográfica e da autoficção especular, que compreende um entre-lugar, um vai-e-vem entre realidade e ficção, intentaremos doravante verificar a composição da obra enquanto um álbum de família.

Retomemos a discussão sobre a fotografia enquanto documento. Conforme já apresentado, em seu princípio a fotografia foi determinada com o valor de testemunho do real, uma imitação do real, um espelho de um real, devido à semelhança entre a foto e seu referente (Dubois, 1998). Rouillé (2009), nesse sentido, apresenta algumas funções da fotografia-documento, dentre elas estão a função de arquivar e ordenar. Estas nos interessam, pois são práticas comuns na organização de um álbum.

Conforme analisamos, em *A cena interior-fatos* a função do documento cede espaço à conotação da fotografia, à fotografia-expressão, bem como concebe novos sentidos tendo em vista a sua relação de reciprocidade e cocriação entre texto e imagem para o desenvolvimento da narrativa. Entendemos a relevância da função documento da fotografia e sua ressignificação a partir dos aspectos conotativos, porquanto é uma das primeiras camadas da veracidade da obra que entra em jogo com os aspectos ficcionais.

Observemos agora uma das funções da fotografia-documento e sua relação com o álbum:

Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos. O álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesarizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo para ver (óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico). Assim, esse inventário fotográfico do real constituiu-se no cruzamento de dois procedimentos de tesarização: o das aparências, pela fotografia; e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo. A princípio, o daguerreótipo, imagem única sobre metal, encontrou seu lugar sobretudo em escaninhos individuais; a fotografia propriamente dita, reproduzível um papel, rapidamente encontrou o seu nos álbuns. [...] Durante mais de meio século, o álbum será a forma canônica em que a maioria das encomendas, missões e trabalhos de fotografias documentais culminará. Encontramos o álbum em domínios tão diversos como a arquitetura, as obras públicas, as viagens e descobrimentos, a ciência e a indústria, a medicina, a arqueologia, a guerra, os estudos de nu, os retratos de celebridades, as cenas cotidianas; a atualidade, etc. No início dos anos 1860, a popularidade do retrato *carte de visite* provoca o surgimento do álbum privado, cujo sucesso em seguida será confirmado pela expansão da fotografia de família. A união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens. Antes do

desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século. Em todos os casos, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento, levando a cabo, primeiramente, por ampliação ou redução, uma mudança da escala das coisas, graças, por exemplo, à combinação microscópio e câmara escura do zoólogo (Rouillé, 2009, p. 97-98).

O “inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos” se assemelha com a obra de Marcel Cohen. Conforme sinalizamos, as fotografias *in praesentia* dos familiares, os objetos fotografados e os fatos são testemunhos, ou seja, arquivos sobre cada ente de Marcel, colhido por ele ao longo de sua vida. A composição da obra dividida de forma capitular, com cada capítulo com o nome de um familiar, data de nascimento e data de deportação, que, como já sinalizamos, figuram uma lápide, a inserção da fotografia de cada ente após a apresentação do seu respectivo nome e a presença da seção “Documentos” das fotografias dos objetos pertencentes aos pais de Marcel tesaurizam e reúnem novamente a família do autor-narrador em imagens fotográficas²¹.

Uma vez que o sucesso do surgimento do álbum privado se deu em decorrência da expansão da fotografia em família, assim como a união fotografia-álbum constitui a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo, verificamos isso na obra de Marcel Cohen, pois estes documentos também referenciam as consequências do período do Shoah. Se o “inventário fotográfico do real constituiu-se no cruzamento de dois procedimentos de tesauroização: o das aparências, pela fotografia; e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo”, verificamos o objetivo do autor-narrador em conservar as aparências dos seus familiares enquanto um bem, aquilo que restou deles.

Conforme discute Dubois (1998), a fotografia corta o vivo para perpetuar o morto, decapita o tempo, embalsama-o numa foto para protegê-lo de sua própria perda, petrificando-o em sua aparência detida, num jogo paradoxal, salva-o do desaparecimento, fazendo-o desaparecer. As fotografias em *A cena interior-fatos*, desse modo, conservam para sempre a ausência de cada ente. Embora detido e retido numa foto, as aparências também revelam para o autor-narrador o que lhe faltou: o crescimento em família; restaram-lhe apenas memórias pouco fiáveis, fotografias e relatos.

Sobre outra função da fotografia-documento, ordenar, Rouillé (2009, p.101) afirma que “o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva nem

²¹ Salientamos ainda a importância das fotografias *in absentia* descritas por Marcel, nas quais a visualização pertence apenas a ele, ao leitor cabe imaginar como são tais fotos. É preponderante também a escrita do autor-narrador por intermédio da linguagem fotográfica. Sobre estes pontos, discutiremos na seção “6. As referências e as interferências possíveis entre literatura e fotografia em *A cena interior-fatos*”

arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real” (Rouillé, 2009, p.101). Nessa esteira, retomemos a função arquivar da fotografia-documento, especificamente a tesauroização. Observamos na obra esse intuito de Marcel em não apenas arquivar, mas conservar como artefatos tudo que pôde saber sobre seus familiares.

O autor-narrador não conserva nem arquiva sem produzir sentido, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real, desse modo há uma intenção de leitura em *A cena interior-fatos*. Conforme discutido, Marcel faz um mote da obra: “este livro é feito de recordações e, em maior medida, de silêncio, de lacunas e de esquecimento”. A maneira como organizou a composição do livro, com a narrativa não linear, com a disposição visual das palavras enquanto lápide, a ordem da apresentação das fotografias de seus familiares, bem como a seção “Documentos” com os objetos que são referidos primeiro na parte verbal para depois serem apresentadas as fotografias referentes a eles para o leitor, tudo isso pressupõe que Marcel não apenas quer tornar lisível, mas sobretudo anseia por tornar visível o silêncio, a lacuna e o esquecimento²².

Compreendemos, conforme Barthes (1984), que a fotografia não pode ser adorada da mesma forma que uma pintura e uma estátua, por exemplo, e que deve ser colocada em um ritual em um álbum sobre a mesa. Esse processo ritualístico de ver fotografias, que em certa altura de *A câmara clara* Barthes (1984) chama de trabalho *sisifino*, ao comparar com o seu esforço de buscar o melhor retrato de sua mãe, guia-nos também à atração que cada pessoa tem sobre determinadas fotos, o conhecido *punctum*. Conforme o autor, determinada foto pode exercer a aventura em quem a vê, enquanto outras não.

Diante disso, voltemos à noção de autoficção de Doubrovsky, gênero que para autor confia a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem. Assim, a linguagem de uma aventura, aquela que advém da fotografia, que recorrentemente é o ponto de partida dos fatos narrados em *A cena interior-fatos*, é confiada à aventura da linguagem fotoliterária, logo, adquire novos significados. Nesse percurso, abordaremos como a relação entre essas linguagens consegue representar o *resto* a partir de dois aspectos que emanam da obra: a do álbum de família e o que resta dos familiares de Marcel perante o contexto de Auschwitz. Para Sontag (2004, p.19),

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. [...] A fotografia se

²² Sobe estes pontos os objetos desempenham importante função em tornar lisível e visível o silêncio e as lacunas da memória do autor-narrador em *A cena interior-fatos*. Abordaremos sobre isto no capítulo seguinte.

torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. [...] Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta (Sontag, 2004, p. 19).

Dessa forma, a terceira parte desta dissertação ancora-se no conceito de Sontag (2004) de o álbum de família ser uma crônica visual, ou seja, narrativas que se desenvolvem, conforme apresentamos, a partir da relação literatura e fotografia, considerando também a organização visual da obra que perpassa a noção de arquivar, o que constitui uma tesauroização da família dos Cohen, bem como a noção de ordenar, pois a composição do livro é uma evidência do intento de Marcel de conduzir o leitor para uma modo de leitura. Testemunhamos, assim, a coesão tanto da família quanto do próprio texto, que embora se apresente fragmentado é engendrado de tal maneira que se torna compreensível ler e ver um álbum enquanto parte do rito da vida em família, uma exemplificação do cotidiano familiar, que é uma das ênfases da narrativa. As fotos nela equivalem à presença simbólica não apenas dos pais que “debandaram”, mas de todos os demais entes mortos em Auschwitz. O álbum de família, nesse caso a obra *A cena interior-fatos*, é uma exemplificação do que restou da família de Marcel.

Diante do contexto do Shoah, Agamben (2008, p.162) discute o seguinte conceito sobre o resto:

No conceito de resto, a aporia do testemunho coincide com a messiânica. Assim como o resto de Israel não é todo o povo, nem uma parte dele, mas significa precisamente a impossibilidade, para o todo e para a parte, de coincidir consigo mesmos e entre eles; e assim como o tempo messiânico não é nem o tempo histórico, nem a eternidade, mas a separação que os divide; assim também o resto de Auschwitz – as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles (Agamben, 2008, p. 162).

Aqui podemos retomar a noção de testemunha apresentada na segunda parte dessa dissertação. Entendemos que o supérstite seja o muçulmano, a testemunha integral, *testis*, uma testemunha terceira que viu, presenciou, testemunhou os fatos, exemplificado na obra por Perla; e a testemunha solidária, nesse caso, se configura por Marcel, que ouviu a narrativa sobre todos os seus familiares para compor a obra. Assim, na narrativa é reforçado que o que resta de tudo isso não são nem os mortos, os seus familiares, nem os sobreviventes, Perla, nem os submersos, nesse caso os muçulmanos que não são referenciados no livro, e nem os salvos, o próprio autor-narrador. O que resta de tudo isso são as fotografias e objetos que assim como os relatos coletados por Marcel são esteticamente organizados naquilo que compreendemos como um álbum de família, ou melhor, a invenção desta em um álbum. Além disso, reforçamos que *A cena interior-fatos* nos ajuda a refletir sobre toda a ruína que foi o Shoah para o contexto

histórico da humanidade e, conseqüentemente, nos alerta a não repetir esse passado que o texto nos revela.

5.2 METONÍMIA DOS MORTOS: FOTOGRAFIAS DE OBJETOS EM *A CENA INTERIOR-FATOS*: ONDAS DE TERNURA POR MARIE

Voltemos neste tópico à discussão sobre a conotação da fotografia, o que é para nós fundamental para se pensar sobre a sua ficcionalidade em *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen. Sobre isto, Barthes (1990) define a conotação como uma imposição de sentido, uma vez que ela é produzida tendo em vista os diferentes níveis de produção da fotografia: escolha, processamento técnico, enquadramento, diagramação *etc.* Nesse sentido, essa consideração barthesiana dialoga com as proposições de Dubois (1998) sobre a fotografia ser, sobretudo, uma transformação do real, o que nos termos de Barthes (1990) seria algo equivalente à codificação do análogo fotográfico. Ainda segundo este autor, é possível depreender os procedimentos de conotação de uma foto a partir da análise a rigor da trucagem, da pose e dos objetos, pois nelas tal efeito é produzido por uma modificação do próprio real.

Uma vez que *A cena interior-fatos* está ancorada no vai-e-vem entre o fictício e o autobiográfico, o leitor além de experimentar essas questões próprias da autoficção experimenta também as lacunas da memória do seu autor-narrador e passa, assim como ele, a prescrutar os seus familiares, apoiado justamente no jogo entre a escrita e a imagem. Isso se configura principalmente com os objetos que são apresentados pela descrição pictural nos fatos e, conforme demonstramos, existe também a seção “Documentos”, no fim livro, que é destinada à fotografia desses itens pertencentes aos pais de Marcel, Marie Cohen e Jacques Cohen. Nessa esteira de relações de imposição de sentido a partir da conotação de uma foto, e da relação entre fotografia e literatura, teremos como foco as fotografias de objetos e a descrição deles, que na obra de Marcel Cohen são cruciais para a sua composição e para aquilo que viemos até então exemplificando: uma preocupação estética na elaboração da narrativa.

A respeito da conotação da fotografia de objetos, Barthes (1990, p.17-18) discute que

É necessário atribuir uma importância especial ao que se poderia chamar a pose dos objetos, pois o sentido conotado surge, então, dos objetos fotografados (seja porque esses objetos tenham sido artificialmente dispostos diante da objetiva – se o fotógrafo dispôs de tempo para isso – seja porque, entre várias fotos, o diagramador tenha escolhido a foto de tal ou tal objeto). O interesse está no fato de que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (a porta da câmara de gás de Chessmann remete à porta fúnebre das antigas mitologias). Esses objetos constituem excelentes elementos de significação: por um lado, são descontínuos e completos em si mesmos,

o que, para um signo, é uma qualidade física; e, por outro lado, remetem a significantes claros, conhecidos; são, pois, elementos de um verdadeiro léxico, estáveis a ponto de se poder facilmente estabelecer sua sintaxe. [...]. O objeto talvez não possua mais uma força, mas possui, certamente, um sentido. (Barthes, 1990, p.17-18).

A respeito da “pose dos objetos”, nos questionamos sobre o efeito conotativo dos objetos fotografados em *A cena interior-fatos* e se foram eles artificialmente dispostos diante da câmera pelo próprio Marcel Cohen. O mais importante, seja ele ou não o fotógrafo dos objetos, é a escolha destes e a ordem em que eles aparecem na narrativa, ou seja, a maneira como se tornam artifícios para a composição de um álbum. Assim, nos interessa, a partir da discussão de Barthes (1990), entender como se constitui uma espécie de biblioteca intelectual e simbolização de tais itens na obra. Enfatizemos aqui o fato sobre Marie Cohen. Marcel inicia a narrativa tendo como referência um copinho para ovos (Figura 7), que conseguiu adquirir com uma amiga de sua mãe

Em 1939, nos meses que precederam a guerra, Marie foi visitar uma amiga da família no décimo primeiro *arrondissement* de Paris e deu-lhe de presente um copinho para ovos cozidos, feito de madeira pintada, decorado à mão. Em 2009, sabendo que iríamos nos encontrar, a amiga pôs o copinho na bolsa para dar de presente. [...] Trincado e desbotado como um pedaço de madeira gasto, o copinho conserva umas poucas manchas coloridas, das quais é difícil depreender com certeza o que um dia representaram. Quem sabe uma borboleta. No pé, só se reconhece um laço laranja de contornos pretos, como se vê nos ovos de Páscoa russos (Cohen, 2017, p.15).

A descrição pictural do copinho para ovos, aparentemente despretensiosa, irá pôr o leitor em um jogo entre escrita e imagem, entre fabulação e realidade, quando na seção “Documentos” se deparar com a fotografia de tal objeto.

Figura 7 - Copinho para ovos



Fonte: Cohen (2017, p.127)

Ainda que conste a presença da fotografia, não desfrutamos da imagem colorida do copinho para ovos cozidos, pois temos uma reprodução preto e branco no livro, assim a colorimos com a nossa imaginação. Devido à sua descrição pictural na obra, que de acordo com Louvel (2006) torna visível uma imagem a partir das palavras, somos guiados a fazer a leitura da imagem borrada nele como se fosse uma borboleta, isso se o leitor também se recordar das descrições do autor-narrador. A descrição pictural do item é feita como se colocasse o leitor diante dele, tal como o vimos na foto da seção “Documentos”, que pode estar na posição de visão de Marcel. O leitor está, dessa forma, diante de uma fotografia verbal do copinho que, pelos mecanismos de focalização no texto, pelo detalhe da borboleta e do laço, por exemplo, evoca a imagem do objeto na narrativa.

Nesse sentido, apoiados em Decout (2021, p. 164-165, tradução nossa)²³ a respeito dos objetos na obra de Marcel Cohen, entendemos a relevância deles para a estrutura da narrativa e para figuração do álbum de família em *A cena interior-fatos*:

²³ Métonymies des défunts sans jamais devenir des fétiches [...] Le texte a alors besoin d’incarner ces objets, de nous les donner à voir, grâce à des photographies qui complètent celles de chaque disparu, placées à l’ouverte de la section qui le concerne. Le texte fait parfois référence directement aux visages photographiés (cf. SI, p. 111) tandis qu’il entretient un silence complet sur les images des objets qui, eux, sont évoqués en dehors de toute référence à leur reproduction. Le lecteur n’est donc pas averti qu’il pourra les contempler à la fin du texte, rassemblés sous une appellation désinvestie de tout affect : « Documents ». Celui qui est immergé dans sa lecture

Metonímias dos mortos sem nunca se tornarem fetiches [...]. O texto por vezes faz referência direta aos rostos fotografados enquanto mantém um completo silêncio sobre as imagens dos objetos evocados sem qualquer referência à sua reprodução. O leitor não é, portanto, avisado de que poderá contemplá-los no final do texto, reunidos em uma denominação desprovida de qualquer afeto: ‘Documentos’. Quem está imerso na leitura tem muitas chances de não ter notado de antemão as fotografias. *A cena interior-fatos* é primeiramente lido como um texto cujas imagens são apenas de desaparecidos, e não de objetos. Haveria assim algo como um epílogo em segundo nível: objetos aos quais o texto deu uma história entram subitamente na esfera do visível. O que acontece conosco? Somos convidados a confrontar essas imagens com a representação que delas fizemos. Mais ainda: somos encorajados a retomar o texto, a rastrear presença delas no livro, a fazer nós mesmo o trabalho de investigador. Podemos identificá-las? Em que ordem elas aparecem? A que desaparecidos elas estão associadas? Relemos a história desses objetos, recuperamos a sua importância e a sua singularidade. Nós fazemos sobretudo, numa escala irrisoriamente pequena, no espaço e no tempo tão restritos de um livro, a prova da nossa própria memória, das suas imperfeições e dos seus impasses. A comparação se impõe e contém, quase por si mesma, todo esse *pathos* que o livro expulsa de suas páginas: comparadas às memórias do narrador da qual percorremos o caminho irregular, as vicissitudes, as zonas cinzentas, o tremeluzir incessante, as insuficiências da nossa memória têm algo de inadmissível (Decout, 2021, p. 164-165).

Percebe-se, dessa forma, que os objetos fazem parte da composição narrativa de *A cena interior-fatos*, o epílogo em segundo nível, a metonímia dos mortos que diz Decout (2021). A imersão no reino do visível na obra ocorre pela descrição pictural; posteriormente, com o confronto entre imagens suscitadas pela leitura e pela visualização dos objetos nos “Documentos”, a compreendemos como uma referência intermediática, nos termos de Rajewsky (2012a), entre literatura e fotografia. Sendo assim, primeiro o leitor é introduzido ao capítulo sobre a mãe de Marcel com a apresentação desta numa fotografia e, ao iniciar a leitura sobre o fato referente a ela, é mencionado o copinho para ovos. Tendo em vista os elementos de cocriação discutidos por Monteiro, Quijada e Silva (2019), observa-se que as duas fotografias são importantes para o desenvolvimento da narrativa sobre Marie Cohen, pois Marcel conduz os fatos a partir de fotos dela.

a toute chance de ne pas avoir repéré au préalable leurs photographies. *Sur la scène intérieure* se lit d’abord comme un texte dont les images sont uniquement celles des disparus, et non des objets. Il aurait ainsi comme un épilogue sur le mode mineur : des objets auxquels le texte a donné une histoire pénétrant d’un seul coup dans la sphère du visible. Que se passe-t-il en nous ? Nous sommes invités à confronter ces images avec la représentation que nous nous en sommes faite. Plus encore : nous sommes encouragés à reprendre le texte, à traquer leur présence dans le livre, à faire nous-même oeuvre d’enquêteur. Pouvons-nous les identifier ? Dans quel ordre apparaissent-ils ? À quel disparu sont-ils associés? Nous relisons l’histoire de ces objets, nous leur restituons leur importance et leur singularité. Nous faisons surtout, à une échelle dérisoirement petite, dans l’espace et le temps tellement restreints d’un livre, l’épreuve de notre propre mémoire, de ses imperfections et de ses impasses. La comparaison s’impose et elle contient, presque à elle seule, tout ce *pathos* que le livre expulsa de ses pages : en regard des souvenirs du narrateur dont nous avons suivi le cheminement accidenté, les vicissitudes, les zones d’ombre, le clignotement incessant, les insuffisances de notre mémoire ont quelque chose d’inadmissible.

Conforme apresentamos, a fotografia de Marie na abertura do capítulo é intocável, o leitor a toma como referência a partir de outras descrições de fotos, *in absentia*, mas não essa apresentada visualmente ao leitor²⁴. Paralelo a isso, somos apresentados inicialmente ao objeto, o copinho para ovos, por sua descrição; desconhecemo-lo visualmente no começo, no entanto somos surpreendidos pela sua presença nos “Documentos”. Assim, uma narrativa surge a partir da fotografia, e a fotografia adquire também contornos narrativos ao associarmos com seu desenlace no texto verbal.

A parte verbal de *A cena interior-fatos*, portanto, completa o sentido da parte visual e vice-versa, numa relação de reciprocidade. Além de ampliar o reino do visível do leitor, experimentamos as lacunas da memória de Marcel, bem como a sua investigação sobre seus familiares. Dessa forma, evidenciamos uma nítida preocupação estética, em gerar sentidos para a obra, e não apenas documentar, e em certa medida homenagear seus familiares. A relação dos objetos, o ir e vir induzido pelo autor-narrador no texto confirma o vai-e-vem da autoficção, entre a realidade e a ficção, e a relação de reciprocidade entre literatura e fotografia de obra fotoliterária advindas do tremeluzir incessante das memórias de Marcel.

Os objetos são também símbolos, seguindo a discussão barthesiana; isso pois substitui duplamente os pais, seja pelos próprios objetos que os representam ou pelas fotografias que representam os objetos. Seguindo o pressuposto de Barthes (1990), os objetos constituem excelentes elementos de significação, por um lado, mas são descontínuos e completos em si mesmos. Um copinho para ovos cozidos basta por si mesmo, porém adquire novos sentidos ao ser associado com a mãe de Marcel. Esse sentido se constitui conforme observamos pelo processo de cocriação e relação de reciprocidade entre literatura e fotografia. Dessa forma, as fotos se tornam elementos de um verdadeiro léxico, pois elas incorporam a narrativa e auxiliam na composição e retenção da imagem dos familiares do autor-narrador, que incessantemente busca criar um cotidiano em família, o que faz como que os objetos e as fotografias confirmem o apego de Marcel para ambos:

Mas, mesmo de modo apenas episódico, o copinho no armário de louça em mais de uma ocasião suscitou ondas de ternura por Marie. (Ela fazia chamar Marie, por mais que seu nome oficial fosse Maria). Tenho por mim que ninguém conserva um objeto tão modesto e tão desgastado durante setenta anos sem boas razões. O medo de vê-lo desaparecer confirma esse apego (Cohen, 2017, p.15).

Marcel afirma que “o copinho no armário de louça em mais de uma ocasião suscitou ondas de ternura por Marie”. Pensemos na função vicária da fotografia e na natureza especular

²⁴ Sobre isto, discutiremos com mais ênfase no segundo capítulo da terceira parte da dissertação.

de *A cena interior-fatos*. Entendemos que a fotografia pode exercer uma função metonímica e de espelhamento na obra. Tomemos o recorte das fotografias como aquilo que diz respeito aos familiares de Cohen, bem como as fotografias de cada um deles e os objetos que se referem especificamente aos pais de Marcel. Os objetos, assim como as fotos, os substituem, é por eles, por exemplo, que Marcel reconhece as “ondas de ternura por Marie”. O laço afetivo por sua mãe não foi totalmente desenvolvido ao longo de sua vida em decorrência da deportação dela para Auschwitz e não raro o autor-narrador apresenta inicialmente o nome de seus familiares e não o seu grau parentesco, como se ainda fosse para ele um desconhecido. Assim, Marcel inicia a retomada de tal laço a partir do copinho, para reconhecer em Marie a sua mãe.

É também pela descrição das fotos que verificamos o duplo Maria-Marie, pois a justificativa de alteração do nome da mãe é apresentada a partir da descrição do objeto descrito fotograficamente que apenas ao fim da obra o contemplamos *in praesentia*. Temos, portanto, a mesma relação do duplo entre referente e foto, há sempre a sensação de que Marie está presente e ausente ao mesmo tempo. Isso vale para todos os entes de Marcel.

O copinho mais do que substituir por um ínfimo momento de admiração é o que restou de Marie, e por ele Marcel pode rememorar-la, remontá-la, por isso o seu afã em preservar o objeto numa foto, de ter sua mãe para sempre. O medo dele em ver o copinho para ovos desaparecer confirma para nós a proposta de leitura da obra enquanto um álbum de família. A fotografia, ou uma escrita fotográfica, é a melhor forma de conservar a memória de seus familiares e o próprio objeto que é uma metonímia da sua mãe falecida. De tal modo, entendemos que o álbum é o mais adequado para tesaurizar as imagens de seus familiares.

Nesse sentido, analisemos a *pulsão metonímica* da fotografia abordado por Dubois (1998). Segundo o autor, ela

permite compreender um bom número de usos da foto, usos marcados em sua maioria pelo selo do desejo e do luto e que encontram singularmente com que se alimentar nessa virtualidade irradiante. Os valores de relíquia ou fetiche, com tanta frequência atribuídos à imagem fotográfica, encontraram aqui um de seus pontos de ancoragem mais nítidos (Dubois, 1998, p.78).

Os “usos das fotos marcados em sua maioria pelo selo do desejo e do luto” é evidente na narrativa, mas “sem nunca se tornarem fetiches”, uma vez que o autor-narrador explicita seu objetivo com a obra que ao longo da leitura compreendemos estar alicerçada no desejo de construir um convívio com seus familiares a partir das fotos e fatos e inevitavelmente estão apregoados pelo luto. Assim, ele pode alimentar nessa virtualidade irradiante o que perdeu, e conservar seus entes em fotografias, organizados em um álbum de família, conferindo a este o sentido de valor de relíquia.

5.2.1 METONÍMIA DOS MORTOS: FOTOGRAFIAS DE OBJETOS EM *A CENA INTERIOR-FATOS*: A IMENSA TERNURA DE JACQUES COHEN

Retornaremos aqui à discussão sobre o que propõe Barthes (1990, p.17) sobre a fotografia de objetos: “O interesse está no fato de que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos”. Em *A cena interior-fatos*, as narrativas sobre os pais de Marcel são concatenadas tendo por referências os objetos fotografados, elucidados com o exemplo do copinho para ovos cozidos de Marie Cohen. Insistiremos na análise deles, com ênfase em três, um cachorrinho de brinquedo, um violino e uma rede de cabelo²⁵, referentes ao pai de Marcel, Jacques Cohen, do qual na obra constam mais itens do que comparado à mãe. Eles, no entanto, com o mesmo efeito representam não apenas o que um dia foram os objetos, mas os pais do autor-narrador. Dessa forma, passamos a conhecer a personalidade deles pelos petrechos apresentados. Vejamos a primeira referência a um desses itens pertencentes a Jacques (Figura 8):

Durante a guerra, como não podia me dar brinquedos, Jacques fabricou um cachorrinho com um resto de oleado amarelo. O cachorrinho, forrado de crina, caberia num maço de cigarros. A costura lembra os pontos de sutura dos cirurgiões. O fio preto serve também para desenhar os olhos. Já me contaram cem vezes que dei o cachorrinho de presente a umas primas, pouco antes de partirem para a Itália, depois que os pais tiveram a boa ideia de se refugiar num lugarejo perto do lago de Como. Foi no fim de 1941 ou no começo de 1942, antes do início das grandes batidas policiais em Paris. Eu tinha quatro ou cinco anos e não tenho a menor lembrança desse presente (Cohen, 2017, p. 52).

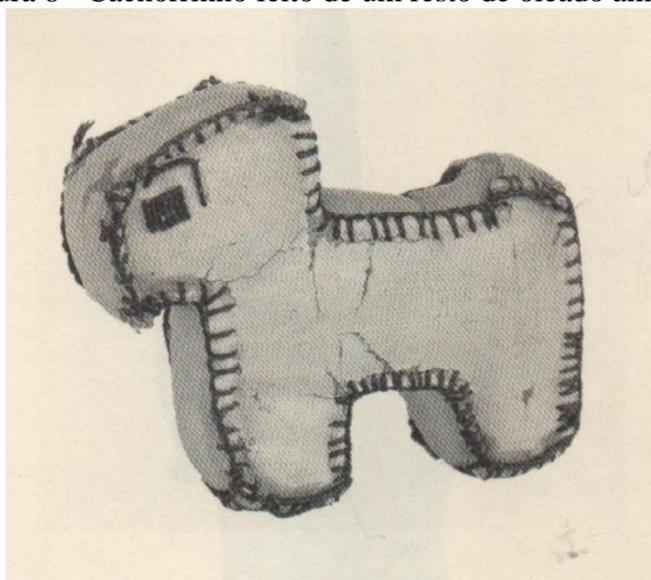
Atentemos à apresentação do objeto: um cachorrinho feito de um resto de oleado amarelo. Em decorrência do contexto do Shoah, os Cohen passaram a viver em silêncio e em certa medida invisíveis. Jacques Cohen compreendia todos os riscos de serem vistos ou ouvidos, como verificaremos adiante sobre outro objeto, o violino. Sendo assim, para não perder a infância de Marcel de vista, ele mesmo fabricou o brinquedo. A descrição pictural deste é similar à apresentação do copinho para ovos cozidos de Marie. Existe na descrição uma focalização que direciona o olhar do leitor e, quando passamos à reprodução no “Documentos”, somos tendenciados a ler a imagem conforme direcionada a leitura em sua descrição pictural. Temos o conhecimento de sua materialidade, “um resto de oleado amarelo”, a sua forma de

²⁵ Optamos pela análise do cachorro de brinquedo, do violino e da rede de cabelo para termos um traço do perfil de Jacques Cohen que foi prescrito por Marcel. Assim, indicamos a leitura da obra *A cena interior-fatos* (2017) para que o leitor possa tornar lisíveis e visíveis os demais objetos que são: um estojo de cigarros de couro sintético preto, um urso marrom esculpido em madeira e uma grande sacola confeccionada por Jacques em plena guerra.

criação, “forrado de crina”, “a costura lembra os pontos de sutura dos cirurgiões” e “o fio preto serve também para desenhar os olhos”; também o tamanho, “caberia num maço de cigarros”.

Somos apresentados à figura paterna da mesma forma que à materna, como se fossem desconhecidos do próprio autor-narrador. Ele é Jacques primeiro, somente depois é o pai do autor-narrador. Marcel então resgata o convívio e o modo de ser deles em grande parte pelos objetos, por isso não é apenas uma simbolização da criatividade do pai ou uma maneira de representar sua afetividade e preocupação com o filho, são de fato partes que ajudam a compor a melhor imagem de Jacques Cohen.

Figura 8 - Cachorrinho feito de um resto de oleado amarelo



Fonte: Cohen (2017, p.129)

Nesse percurso, as narrativas sobre Marie Cohen e Jacques Cohen reforçam o vai-e-vem da autoficção, pois o leitor deve entre o ir e vir da leitura fazer suas considerações iniciais, ao imaginar o objeto e ser posteriormente confrontado com a reprodução do real deste no fim do livro. Ressaltamos também a memória pouco fiável do autor-narrador como marca da autoficção, pois acerca do cachorro de brinquedo afirma que não se recorda que o deu de presente a suas primas. Além disso, os objetos constituem a obra em fotoliterária pela relação de cocriação e reciprocidade de sentido entre literatura e fotografia que viemos defendendo, porquanto a narrativa sobre os pais, principalmente sobre Jacques Cohen, punge da fotografia desses petrechos, da mesma forma que a fotografia passa a ter uma história quando a ela retornamos após a sua introdução no texto verbal. É o que autor-narrador sintetiza:

Tenho o cachorrinho diante dos olhos no momento em que escrevo estas linhas. Mesmo sem me fazer lembrar de nada, ele me ensinou muito sobre Jacques, em primeiro lugar sobre sua habilidade manual bastante incomum. Um homem cujo pai empregou tanta minúcia, engenho e paciência para, apesar de tudo, dar um brinquedo de presente ao filho, um homem assim sabe que tem em mãos a prova de uma imensa ternura (Cohen, 2017, p.53).

Ao longo dos fatos sobre Jacques Cohen, Marcel resgata algumas memórias próprias do pai e, mesmo sem se lembrar de nada sobre o objeto, aprendeu muito sobre Jacques a partir dele. Além das ondas de ternura desencadeadas pelo copinho para ovos cozidos da mãe e a imensa ternura do cachorro de brinquedo do pai, um outro objeto lhe é também comovente, um violino. Esse objeto está presente nas duas fotografias inseridas lado a lado na mesma página de introdução do capítulo referente a Jacques (Figura 9) e o mesmo item é apresentado na seção “Documentos” da obra (Figura 10).

Figura 9 - Jacques Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.47)

Marcel narra um certo incômodo com essas fotos, o *punctum* da fotografia que nos diz Barthes (1984), pois não se lembra de ver o pai tocando violino e muito menos de ouvir qualquer nota do instrumento, mas considera que a fotografia não poderia ser totalmente posada, ainda que feita em estúdio. Decide, assim, investigar a possível música executada e cristalizada na fotografia a partir da posição das mãos e da passada da *chanterelle* no violino. As fotos são descritas por Marcel da direita para a esquerda. A primeira:

Há uma foto de Jacques tocando violino. Ela traz o timbre do estúdio “P. Delbo, 9 rue Vavin, Paris” e data, muito provavelmente, do começo ou de meados da década de 1930. [...] Não tenho a menor lembrança de ter ouvido Jacques tocando o instrumento, mas, na foto, a posição das mãos, bem abertas sobre as cordas, o dedo mínimo sobre a *chanterelle* (a corda mais aguda) na altura do cavalete, o modo de empunhar o arco e o ângulo do punho não são os de um iniciante. De resto, basta uma lupa para descobrir que o braço e o tampo exibem traços abundantes de resina: o violino já era tocado, e havia muito tempo, antes de entrar no estúdio fotográfico da rua Vavin (Cohen, 2007, p. 54).

A segunda foto, encontrada posteriormente por uma prima de Marcel:

Na segunda foto (reproduzida aqui à esquerda), a expressão do rosto é menos austera. De lupa em punho, vê-se um sorriso discreto que se esboça. A postura de Jacques é menos aprumada e parece menos posada. A posição da mão esquerda sobre as cordas tampouco é a mesma: agora ela se movimenta perto das cravelhas, na altura das notas graves. Do mesmo modo, o braço está mais alto, levando o arco para cima, e não para baixo. Assim, é lícito pensar que a leve cristação do rosto que se vê na primeira foto seja provocada pela estridência do som. Na segunda, o som mais grave solicita menos a orelha. É portanto lógico que o rosto esteja mais relaxado: por mais sóbrio que um violinista seja, sabemos como lhe é difícil não deixar transparecer nada do que acaba de fazer – ao mesmo passo que a interpretação lhe solicita o corpo inteiro. Em maior ou menor grau, os músculos do rosto não têm como se dissociar por inteiro desse esforço (Cohen, 2007, p. 55).

Nesse capítulo, temos as fotografias do pai executando violino, bem como a descrição pictural delas. Na descrição, é observada a mesma intenção de tornar visível o que se lê, ainda que o leitor tenha as próprias fotografias como suporte para isso. Com o auxílio de músicos e estudantes de músicas, as fotografias de Jacques Cohen são examinadas. Por uma análise detalhista, concluem que Jacques teria uma técnica influenciada pela escola franco-belga. Essa mesma técnica foi vista em reconhecidos músicos, como Jascha Heifetz, David Oistrakh e Nathan Milstein. Todos eles, como sinaliza Marcel, nascidos próximos a Istambul, terra natal de Jacques.

O fato de o narrador nunca ter ouvido o pai executar o instrumento deve-se ao contexto do Shoah, na qual não se podia chamar atenção. Cohen tem ciência disso e pondera que a razão para isso ocorrer era “quando se levava a estrela amarela, não era boa ideia chamar a atenção dos vizinhos ou da zeladora. Mesmo quando se tocava ‘bem, aliás, muito bem’” (Cohen, 2017, p. 56). A produção deste capítulo da foto é feita com o autor observando tanto a fotografia como o objeto violino

O violino está à minha frente enquanto escrevo. Além do estojo, 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. Mesmo assim, graças à bela pátina marrom-avermelhada do tampo e à cor original, de um amarelo vivo, que reapareceu no lugar da queixeira, o violino conserva um aspecto altaneiro.

Pelos ouvidos em *f*, pode-se ler uma etiqueta empoeirada que diz: *Jacobus Stainer, in Absam prope Oenipontum, 17* (Cohen, 2017, p. 57).

Pouco a pouco Marcel revela no ato da escrita que em decorrência da ação do tempo o violino perdeu aquilo que lhe conferia vida, como as cordas, a queixeira, o cavalete e os arcos. Além disso, “a alma se soltou e passeia de um lado para outro no corpo do instrumento”. Contrastando com esse aspecto de perda de força, são apresentadas cores que dão vivacidade, como “um amarelo vivo”, e o violino conserva sobretudo um aspecto altaneiro, digno, honrado, atributos que são metonímias do seu pai. Mais do que deixar visível, Marcel torna o referente fotográfico vivo e isso só acontece a partir da relação fotografia e texto literário. Não esqueçamos que a narrativa nasce a partir das fotografias de Jacques e dos objetos pertencentes a ele, assim como nas fotografias nasce uma história quando as associamos ao texto verbal.

O violino adiante é apresentado com uma extrema melancolia por Marcel, tendo em vista que ele recorda que os deportados ao chegar em Auschwitz eram recebidos por uma orquestra, pois os músicos do campo de concentração eram obrigados a tocar cada vez que chegava um comboio de deportados. O seu pai provavelmente ouviu pela última vez o som de um violino nessa condição. A música que tinha como propósito inicial acalmar quem descia dos vagões era ao mesmo tempo o prelúdio para a morte.

Figura 10 - Violino de Jacques Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.131)

Ainda no que se refere aos objetos, principalmente o violino, entendemos, assim como Decout (2021, p.165, tradução nossa),²⁶ que com eles “o cotidiano renasce e vem colocar o vivo no seu lugar e atenuar, pelo menos em parte, a ausência de verdadeiras memórias a respeito dessa paixão pela música”. Assim, o autor narrador apresenta ao leitor uma nova perspectiva para as duas fotografias de Jacques Cohen, a partir da relação com a narrativa: “De repente, já não se tratava de uma simples foto de Jacques, nem mesmo de duas fotos: um violinista tocava diante dos meus olhos” (Cohen, 2017, p. 54-55). Desse modo, Marcel pôde fabular um convívio com o pai, sendo possível, inclusive, presenciá-lo tocando o instrumento.

O leitor que adentra a narrativa e a fotografia compartilha do mesmo efeito estético ocasionado pela relação entre fotografia e literatura, um violista passa a tocar também diante dos seus olhos. É o retorno do morto, tomando por referência a expressão de Barthes (1984), tão vivo quanto no momento da foto. Acrescemos a isso que, conforme Decout (2021, p. 166, tradução nossa)²⁷,

essas duas fotografias são as únicas a reunir um desaparecido e um objeto sobrevivente. Quando o leitor descobre, ao final, o violino, ele percebe na realidade muito mais uma falta do que um objeto: um lugar está vago, é o de Jacques. É o desaparecimento que aparece brutalmente diante de nossos olhos e se concretiza de repente.

Uma nova experiência, portanto, é acrescida ao leitor. Diante do jogo entre ficção e realidade tem-se aquilo que se pôde saber sobre Jacques e aquilo que na ausência do vivido foi fabulado pelo autor-narrador. A ausência, o lugar vago da figura paterna, é elucidado principalmente devido ao fato de o violino e o pai de Marcel serem reproduzidos por fotografias. Desse modo, reforça o que Dubois (1988, p. 81) discute sobre a simultaneidade da ausência e da presença em uma foto: “é o que Barthes chamava de ‘extensão metonímica do *punctum*, que torna a presença física do objeto ou do ser única até na imagem. Presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença”. O violino, assim como o cachorro de brinquedo, substitui a presença do pai, mas não reivindica o seu posto, o que torna a presença física do objeto ou do ser, Jacques Cohen, única na imagem fotografada. Sendo assim, tal como o objeto, a foto atesta a presença e ao mesmo tempo a ausência de Jacques, é a extensão metonímica do *punctum*, pois

²⁶ Do original : “C’est le mouvement qui ressuscite et dont on s’approche, le quotidien qui renaît, qui vient remettre le vivant à sa place et tempérer, au moins partiellement, l’absence de véritables souvenirs au sujet de cette passion pour la musique”.

²⁷ Do original : “ces deux photographies sont les seules à réunir un disparu et un objet survivant. Quand le lecteur découvre, à la fin, le violon, il avise en réalité beaucoup plus un manque qu’un objet : une place est vacante, c’est celle de Jacques. C’est la disparition qui apparaît brutalement sous nos yeux, qui se concrétise d’un coup.”

o que projeta a imaginação de Marcel e o faz ver o pai se movendo diante de seus olhos advém do seu desejo em conhecê-lo, e ele alcança esse propósito por meio das fotografias.

Em síntese, podemos inferir, segundo Jopeck (2004, p. 45, tradução nossa)²⁸, que

A inclusão de fotografias num projeto literário é, para alguns autores, motivada por uma necessidade de aliviar uma dor. [...] Usar uma imagem da infância, do tempo feliz em que os pais ainda estavam vivos, é uma fonte de alívio. [...] Conferindo ao projeto autobiográfico uma garantia de autenticidade, a fotografia de infância é, por um lado, um documento histórico destinado ao leitor e, por outro, um documento íntimo que assegura ao autor o papel de objeto transitório entre ele e o seu passado. A fotografia de infância cumpre um duplo papel ao tornar a imagem da criança presente e ao mesmo tempo distanciar-se dela. A imagem, portanto, funciona como lupa e tela.

Motivada por uma necessidade de aliviar a dor, Marcel usa imagens que retomam a sua infância no intento de recuperar o convívio e o crescimento entre os seus familiares, o que é uma forma de apaziguamento. A reprodução de uma fotografia de infância, nesse caso, do próprio Marcel, está ausente²⁹, constam apenas descrições picturais de fotografias em que ele aparece ao lado de sua mãe, Marie. Além disso, sua feição é constituída pela relação de composição da autoficção especular que discutimos. Assim, os objetos podem ser vistos em um primeiro momento como um documento histórico destinado ao leitor, daí o nome “Documentos” em *A cena interior-fatos*. Porém, no desenvolvimento da leitura e com o entendimento do jogo entre escrita e imagem, eles se transfiguram, perdem o teor de testemunho e se tornam recursos estilísticos para composição da obra. Primordialmente, as fotografias cumprem o papel de objeto transitório entre Marcel e o seu passado e tornam a imagem do passado presente e ao mesmo tempo se distancia dela. A imagem de Marcel está ali, entre escombros da memória, fotografada ou refletida em algum traço parentesco ou comportamento familiar. O leitor, portanto, precisa de uma “lupa” para imergir nessa tela, que é o próprio livro, para ver a fotografia de Marcel Cohen, ou melhor, fabular o seu retrato com o mesmo esforço realizado por ele para conhecer não somente a música executada por Jacques Cohen, mas através da fotografia dele e pelos objetos reproduzidos no livro torná-lo alguém familiar, torná-lo seu pai.

²⁸ "L'insertion de photographies dans un projet littéraire est, pour certains auteurs, motivée par un besoin d'apaiser une douleur. Se servir d'une image de l'enfance, du temps heureux où ses parents étaient encore en vie est une source d'apaisement. [...] Conférant au projet autobiographique une garantie d'authenticité, la photographie d'enfance est d'un côté un document historique à destination du lecteur, et de l'autre un document intime qui assure pour l'auteur le rôle d'un objet transitionnel entre lui-même et son passé. La photographie d'enfance joue un double rôle en rendant présente l'image de l'enfant et en l'éloignant dans le même temps. L'image fait donc office de loupe et d'écran"

²⁹ O mesmo ocorre com Monique Cohen, irmã de Marcel. Ela, no entanto, é representada por um objeto, a pulseira, conforme sinalizamos na segunda parte da dissertação.

Para encerramos as reflexões que se referem à metonímia dos mortos, vejamos a proposição de Sontag (2004, p. 172-173)

A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos. Por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa experiência como com aqueles que dela não fazem parte [...]. Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem cruamente cronológica de sequências de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento meticuloso necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte. As fotos fazem mais do que redefinir a natureza da experiência comum (gente, coisas, fatos, tudo o que vemos – embora de forma diferente e, não raro, desatenta — com a visão natural) e acrescentar uma vasta quantidade de materiais que nunca chegamos a ver. A realidade como tal é redefinida – como uma peça para exposição, como um registro para ser examinado, como um alvo para ser vigiado. A exploração e a duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços em um dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidades de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita.

A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição em *A cena interior-fatos*, tendo por exemplo os pais, que Marcel pode ter próximos novamente por meio das fotos, que assim se configuram como uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida. Como mencionamos, as fotos, e também os objetos, substituem os familiares, mas não tomam os seus postos. O lugar deles permanecerá vago. Temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte da experiência do autor-narrador como aqueles que dele não fazem parte, ambos se evidenciam com a experiência do Shoah, na qual os Cohen tinham que permanecer em silêncio, o que impossibilitou Marcel ouvir o pai violinista. O mesmo se aplica à aquisição de brinquedos para o pequeno Marcel, que só teve acesso a estes pela composição artesanal feita pelo pai. A experiência é recuperada e onde ela não existiu passa a ser criada pelo autor-narrador para reestabelecer um cotidiano em família, a exemplo de ver o pai tocando violino e reconhecer a sua imensa ternura, devido ao “emprego de tanta minúcia, engenho e paciência para, apesar de tudo, dar um brinquedo de presente ao filho” (Cohen, 2017, p. 53).

Entendemos que a sequência de fotografias em *A cena interior-fatos*, organizadas e apresentadas *in praesentia* ou *in absentia*, figura um álbum de família, na qual Marcel as examina, na medida do possível, em uma ordem sequencial, a partir das fotografias de abertura do capítulo referente ao familiar, ou deixando para o leitor essa função de buscar a referência das imagens ao fim da leitura da obra, quando então o leitor pode encontrar as fotografias dos

objetos citados e descritos pelo autor-narrador ao longo do livro. Se a exploração e a duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços, propiciando dessa forma possibilidades de controle que não poderiam sequer ser sonhadas na escrita (Sontag, 2014), na obra em análise a fotografia amplia o reino do visível, o leitor pode por ela ter as reproduções fotográficas de algo tão valioso para o autor-narrador que conduz o leitor por uma tessitura verbal, na qual constantemente é confrontado pelo jogo entre escrita e imagem e deve nesse percurso compreender os efeitos de sentido gerados à obra. Nessa esteira, conforme Rouillé (2009, p. 186) destaca sobre as fotografias:

as imagens exprimem (mais do que descrevem) situações, elos, às vezes mesmo sentimentos, mas, sobretudo, a coesão e a felicidade da família. E exprimem isso por elas mesmas, mas sobretudo no seio de um dispositivo ficcional: o álbum. O álbum não é apenas o lugar das fotos de família, como as revistas, os *outdoors* ou as paredes das galerias são para as fotografias de imprensa, de publicidade ou de arte. Sua particularidade é de ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos. Composto de momentos solenes ou simplesmente anódinos, porém sempre bons momentos, o álbum tece uma memória da família. Uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica. Ao sorrir, muitas vezes as pessoas se encontram tristes e melancólicas, mas raramente o choro e o sofrimento transparecem no álbum. São raras as situações de trabalho e de esforço; e os episódios dolorosos (a doença, a morte, etc.). [...] Logo, a ficção da felicidade e da coesão da família se constrói no respeito às tradições, até mesmo na imagem desusada da família. Maniqueísta e estereotipado, ele é o lugar tranquilo das certezas, da estabilidade e do reconforto.

Se a fotografia só é percebida se verbalizada, conforme Barthes (1984), em *A cena interior-fatos* elas muito mais exprimem do que descrevem situações. Apesar de serem muitas vezes o ponto inicial das narrativas, há também uma sobreposição do lível e do visível nas fotos apresentadas, pois há, em especial, o intangível e indescritível, como a fotografia de Marie inserida no capítulo de abertura da obra, e há também a concretização do imaginário, a realização do impossível, o retorno do morto, Jacques Cohen, que executa o violino diante dos olhos de Marcel. A coesão e felicidade da família ancora-se no seio do dispositivo ficcional que é o álbum. Apesar do fatídico evento do Shoah perpassar a narrativa, Marcel sempre busca ter na obra o ponto de encontro com sua própria imagem e com a de seus próximos, não à toa percebemos a relação especular na narrativa, quando passamos a ver no autor-narrador os traços de seus familiares. A narrativa também é composta de momentos solenes ou simplesmente anódinos, corriqueiros, como a lembrança de o pai usar uma rede de cabelo antes de dormir (Figura 11):

Possuo uma rede de cabelo que pertenceu a Jacques. Foi deixada na casa de um tio materno. Quando havia boas razões para temer a iminência de uma batida policial nos lados de Batignolles, Jacques e Marie sentiam-se mais seguros na casa dele. Esse tio morava num quatinho de sótão junto com a mulher e a filha, mas a zeladora inspirava

toda a confiança, contrariamente à do boulevard des Batignolles. Portanto, éramos seis a dormir no quatinho de sótão, desmontando a cama. As privadas e o lavabo ficavam no vão da escada, mas nem por isso Jacques se esquecia da rede de cabelo. Tratava-se de dominar por todos os meios uma mecha rebelde sobre a têmpora direita, mesmo arriscando-se ao ridículo. É bem verdade que, na época, o uso desse tipo de rede não tinha nada de risível. Lembro-me de ter notado esse detalhe numa comédia americana da década de 1930. Mas não tenho nenhuma lembrança das noites a seis no quatinho de sótão (Cohen, 2017, p.63).

O álbum é uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica, o que pode ser verificado na obra de Marcel Cohen principalmente sobre os seus entes, pois o autor-narrador não tem precisão dos fatos e das experiências vividas que sempre são relatadas por outrem, e muitas vezes os fatos são colocados sobre dúvida, como o excerto apresentado. Cria-se, assim, uma ficção nostálgica do cotidiano perdido de Marcel. O notável feito dessa fabulação é a criação da nostalgia da memória do pai tocando violino que ele nunca ouvira tocar, mas sabe-se que ele era um excelente músico. *A cena interior-fatos* não o é lugar tranquilo das certezas, porque o leitor está sempre entre a ficção e a realidade. Se em certa medida tem-se o reconforto na obra é, portanto, pela possibilidade de reencontro de Marcel Cohen com os seus familiares mortos.

Figura 11 - Rede de Cabelo de Jacques Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.137)

Assim Como Marcel imaginou quem foram os seus familiares, nós somos confrontados e surpreendidos com objetos que já nos foram verbalmente apresentados e assim perdemos

nossa ancoragem no escrito e passamos a ter a foto como referência, como se encontrássemos no tempo curto da leitura a imagem do para sempre. Ao longo da narrativa, é como se refizéssemos os passos de Marcel para reencontrar os familiares do autor-narrador. Desse modo, o leitor o ajuda a tornar presente ao ler e ver os seus familiares, ainda que seja apenas no ato da leitura. Cada palavra e cada fotografia sintetiza o que um dia cada ente representou para ele e agora está conservado para sempre no álbum e na memória do leitor.

5.3 A ORGANIZAÇÃO DOS FATOS (CRÔNICAS) DA OBRA

Na narrativa de *A cena interior-fatos* é como se estivéssemos ao lado de Marcel enquanto ele folheia e comenta as fotos do seu álbum de família. De acordo com o que viemos defendendo, as fotografias desempenham função essencial para iniciar as narrativas e ampliar o reino do visível na obra; a escrita, nesse sentido, é igualmente fulcral para o engendramento narrativo, naquilo que vamos entender como uma obra fotoliterária de autoficção. Retomemos a este gênero para verificar a estrutura de uma história pautada na memória a partir da definição de Vilain (2014, p.173): “a ruminação se afirma assim como um meio de *refazer* sua história pessoal; é reescrevendo sem parar nosso passado que começamos a inventar, a burilar e até a estetizar nossa memória”. Marcel, conforme analisamos, refaz a sua história pessoal, reescreve o seu passado perdido, recorrentemente inventando-o, burilando aqui e ali, estetizando a memória pelos usos dos testemunhos como artifícios que conferem à obra um valor artístico. A sua história pessoal é refeita pela perspectiva de uma escrita fotográfica. Ainda que Marcel não seja o fotógrafo dos seus familiares, o que não podemos afirmar necessariamente sobre os objetos, entendemos que tanto a fotografia como a escrita geram a narrativa.

Retomemos o intento de Marcel com *A cena interior-fatos*, sobre a necessidade de a obra ser escrita, e a proposta envolta de insegurança do autor-narrador em escrever um livro cujo centro fosse a periferia. A narrativa é feita com os fatos aparentemente fragmentados, no entanto coesos, divididos em capítulos que se referem a um familiar. Há o uso de itálico para demarcar a escrita que diz respeito as anamneses da infância, enquanto os demais parágrafos possuem uma escrita sem essa sinalização para demarcar as considerações do Marcel adulto quando lhe for conveniente. O mesmo jogo apresentado pelos objetos, o ir e vir, o vai-e-vem da autoficção, é apresentado na leitura dos fatos.

Entendendo o momento de cada familiar na narrativa, quando o autor-narrador percebe que está entrando na vida de outro familiar em um momento que ainda não lhe cabe, ele sinaliza

entre parêntese o nome do familiar ao qual se refere e pede para que o leitor vá até o capítulo destinado àquela pessoa, para que se compreenda o contexto, sem perder o foco no familiar inicialmente apresentado. Tomemos como exemplo o trecho a respeito do seu pai e o uso da rede para cabelo, que é apresentado primeiramente no fato sobre Marie, mas sem mencionar tal objeto:

Os cabelos de Marie formavam uma mecha saliente na têmpora direita. Curiosamente, as fotos mostram a mesma mecha tanto no meu avô materno como no meu pai. Naturalmente, herdei essa mesma mecha, no mesmo lugar. Ela desapareceu um pouco depois dos meus trinta anos, quando surgiram os primeiros sinais de calvície, e me incomodou durante toda a minha adolescência, assim como sempre irritou meu pai. Ele lançou mão de todos os subterfúgios para dominá-la, inclusive os mais ridículos (ver *Jacques*). Quanto a mim, nos anos de colégio, eu colava a mecha rebelde com sabão (Cohen, 2017, p.25, grifo do autor).

Como já sinalizamos da relação especular da autoficção, vemos os traços físicos de Marcel a partir da referência das fotografias e descrições sobre os seus familiares. No fragmento apresentado, o traço é a mecha de cabelo tão peculiar aos pais e ao avô materno. Da mesma maneira que o leitor confronta a imagem dos objetos imaginados a partir da descrição do texto com a reprodução na seção “Documentos”, o leitor percorre o texto em busca de respostas, para saber, por exemplo, os meios mais “ridículos” utilizados por Jacques para prender o cabelo. Assim como os objetos, o leitor não é avisado de onde encontrar no texto tal situação, embora tenha a indicação de Marcel de ver o capítulo destinado ao ente, nesse caso o pai. O leitor tem sua memória desafiada, se ao encontrar tal fragmento referenciado em outro capítulo sobre o familiar lembrará de onde ele partiu inicialmente. Dessa forma, a memória bruxuleante do autor-narrador é esteticamente perceptível também na escrita da narrativa.

Outro exemplo diz respeito a mais uma forma de criarmos a feição de Marcel a partir dos seus familiares, dessa vez com seu tio, Joseph Cohen (Figura 12):

Uma pessoa próxima me faz perceber que, por muito tempo, usei óculos de espantosa semelhança com os de Jacques. Essa pessoa, que conhece bem minhas fotos de família, apressa-se a acrescentar que só renunciei a essa armação em nome de uma outra, que vem a ser a réplica exata da que se vê nas últimas fotos do meu tio Joseph (ver Joseph). Sou obrigado a reconhecer que sempre hesitei entre as duas armações. Só me decidi por força das circunstâncias, e sempre senti saudade da mais antiga (Cohen, 2017, p.61, grifos do autor).

No excerto apresentado, pertencente ao capítulo referente a Jacques Cohen, Marcel conduz o leitor novamente ao jogo entre escrita e imagem ao fazer referência aos óculos que usava, semelhantes aos do seu pai. Sinaliza ainda que a mesma pessoa que fez tal comparação lembra-o de que o autor-narrador trocou posteriormente a armação antiga, que era próxima da

armação de Jacques, por uma réplica exata do seu tio Joseph. Os dois óculos o leitor pode visualizar, o primeiro na fotografia inserida no capítulo sobre Jacques e, seguindo a instrução de Marcel, na fotografia de seu tio inserido no capítulo referente a este. Sejam quais forem as razões, Marcel sempre pareceu relutante quanto ao uso dessas duas armações e sempre sentiu saudades da mais antiga, a que era semelhante à de seu pai.

Figura 12 - Joseph Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.101)

É interessante observarmos nessas remissões verbais a linguagem dos dêiticos que Barthes (1984) menciona sobre a fotografia,

Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: “olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança”; etc.; a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair da linguagem dêitica. É por isso que, assim como é lícito falar de *uma* foto, parecia-me improvável falar *da* Fotografia (Barthes, 1984, p.14).

Vejamos como essa linguagem dêitica é ilustrada na narrativa em análise. Como introduzido neste tópico, conforme lemos a obra temos a sensação de que Marcel está com um álbum de família aberto e vai pouco a pouco apresentando cada familiar. Voltemos para o fato sobre Marie, em que ele aponta para os cabelos dela, destacando a mecha saliente na têmpora direita e mais adiante aponta para seu pai e solicita ao leitor para que olhe, “(ver Jacques)” (Cohen, 2017, p. 25), e comprove o que ele diz. Ele se refere aos óculos de seu pai e de seu tio.

Marcel concatena fotos, comparando-as em certa medida, ou implicitamente solicita ao leitor que preste atenção neste ou naquele traço: é sempre um “Eis aqui” barthesiano. Há uma solicitação para que o leitor veja quem era sua mãe, seu, pai, seu tio e demais parentes, ou seja, sua família. Folheamos o livro como um álbum de fotografia, pois além de visualmente ser organizado de forma similar a um álbum, somos conduzidos por Marcel Cohen a lê-lo desta maneira.

Em síntese a respeito do *Álbum de família*, notemos que

[...] toda a prática do álbum de família vai no mesmo sentido: além das poses congeladas, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos fora de moda, além dos rituais de organização cronológica e da inevitável escansão dos eventos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias etc.), o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha (com os primeiros dentes de bebê, ou com a mecha de cabelos da vovó!); só se abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos. Com toda a certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros *traços* físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos. Só isso explica o culto de que as fotos de família são objeto e que converte esses álbuns em espécie de monumentos fúnebres, *kolossoi*, múmias do passado (Dubois, 1998, p. 79-80).

O álbum de família de Marcel Cohen não vai no mesmo sentido dos tradicionais álbuns, uma vez que os eventos comuns em família não foram possíveis de ser realizados, e é isso mesmo que justifica sua decisão por criar seu álbum próprio de família. Esse álbum continua a ser um objeto de veneração, cuidado, cultivo e conservação. Tal zelo se deve principalmente ao objetivo de Marcel de não permitir que seus familiares caiam em esquecimento. *A cena interior-fatos* tal como um álbum se abre com emoção e, em certa medida, pela relação fotoliterária, convoca os espíritos, conforme exemplificamos sobre o retorno do morto na narrativa a partir das fotografias. Pela imanência do referente fotografado, o estatuto indiciário da fotografia indica o que pode ser resumido por Marcel sobre o copinho de ovos cozidos pertencente a sua mãe, “trincado e desbotado como um pedaço de madeira gasto, o copinho conserva umas poucas manchas coloridas, das quais é difícil depreender com certeza o que um dia representaram”. A fotografia, assim como os objetos e as memórias do narrador, ainda que trincadas e desbotadas, conservam cada familiar e por meio de uma relação vicária possibilita o reencontro de Marcel com seus próximos e a fabulação de uma convivência com eles. As fotografias, desse modo, têm relações particulares com aquele que a observa, em primeiro momento, o autor-narrador, que em cada foto tem o seu *punctum* e compartilha com o leitor as suas experiências com elas.

A obra se torna, assim, de maneira imperiosa um álbum, um artefato que retém e conserva para sempre a família Cohen.

6. AS REFERÊNCIAS E AS INTERFERÊNCIAS POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA EM A *CENA INTERIOR-FATOS*

6.1 A NARRATIVA FOTOGRÁFICA A *CENA INTERIOR-FATOS*: A SUBTRAÇÃO DO TEMPO

No percurso da análise, ilustramos que o jogo entre a escrita a imagem é inerente na significação de *A cena interior-fatos*. Retomando Montier (2008) ao referir-se às obras fotoliterárias, notamos que para esse autor elas são frequentemente associadas ao gênero de autoficção. Nesse sentido, a obra de Marcel Cohen constitui-se como uma produção exemplar, uma vez que observamos nela uma relação de reciprocidade entre literatura e fotografia e por vezes a ficcionalização de fatos estritamente reais sobre a vida do autor-narrador que infatigavelmente intenta conhecer os seus familiares falecidos e, na ausência de um cotidiano com seus entes, passa a fabular um convívio com eles. Observamos ainda a estética de cocriação discutida por Monteiro, Quijada e Silva (2019), na qual Marcel desenvolve o tema dos fatos a partir de fotografias ou elas nascem das fotografias, como se fossem uma extensão da outra. A partir dessas relações, entendemos que em seu *modus operandi* a organização verbal e a disposição das fotografias tornam lisível e visível um álbum de família.

Para corroborar, portanto, as relações possíveis entre literatura e fotografia, reavemos Müller (2012) acerca do termo intermedialidade. Para o autor, o termo põe em evidência o entre-lugar, tendo em vista o jogo estabelecido entre os parâmetros em termos de materialidade, formatos e gêneros das mídias. Rajewsky (2012a), por sua vez, compreende que:

Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermediárias*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através de evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades*, e edição de montagem. Outros exemplos incluem musicalização da literatura, a *transposition d'art*, *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermediárias devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema. [...]. Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (Rajewsky, 2012, p. 25-26).

Em síntese, em uma obra intermídia podemos ter o que Rajewsky (2012a) define enquanto o “como se”, como se o autor tivesse à disposição os meios da outra mídia para produzir a sua própria mídia. Essa conceituação é importante para que possamos compreender, tendo em vista o objeto de estudo em análise, como as estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total de uma mídia usa seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia. Desse modo, como o literário evoca o fotográfico a tal ponto que a narrativa passa a ter na escrita a interferência da linguagem fotográfica. Porém, a evocação ou imitação de elementos ou estruturas de outra mídia é percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos, ou seja, a literatura não deixará de ser literatura, mas se tornará um espaço possível de relações com outras mídias.

Vejamos, doravante, como isso ocorre em *A cena interior-fatos*. Conforme já ilustramos, o livro possui oito capítulos destinados aos familiares de Marcel. Todos eles seguem a mesma organização: na página de abertura capitular consta, centralizado, o nome do familiar, abaixo a data e o local de nascimento e na linha seguinte a data de deportação. De acordo com o que já sinalizamos, essa é a primeira relação que temos na obra entre escrita e imagem, que configura a composição de uma lápide. Na página seguinte, tem-se a fotografia do familiar; após esta segunda página, o início do desenvolvimento dos fatos coletados pelo autor. Voltemos aqui ao primeiro capítulo, destinado a Marie Cohen (Figura 13), mãe de Marcel Cohen.

Figura 13 - Maria Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.14)

A obra em suas primeiras páginas é puramente visual. O leitor passa pela escrita lapidária, em seguida depara-se com a fotografia de Marie e, ao iniciar sua leitura sobre ela, Marcel Cohen sinaliza o copinho para ovos cozidos que pertencia a sua mãe. O leitor dará conta mais tarde da reprodução desse objeto ao fim do livro. Além disso, nesse primeiro capítulo, o mais extenso e também mais afetuoso para Marcel, haverá constantes fotografias *in absentia*, fotografias estas que o autor-narrador retém apenas para si. Ao passo que lemos, portanto, somos convidados a fabular como são tais fotografias, assim como Marcel recorrentemente se põe a imaginar uma cena em família. Para melhor discutirmos sobre estes aspectos, retomemos a conceitualização da descrição pictural. Faremos um paralelo entre a fotografia *in praesentia*, a de abertura do capítulo, e as fotografias *in absentia*, descritas por Marcel. Assim, verificaremos como essas fotografias, que conjuram a eternidade, dialogam com a infeliz narrativa de Marie Cohen.

Na descrição pictural, de acordo Louvel (2012), o leitor precisa recuperar marcadores textuais que evocam as características de outra mídia. A abertura e o fechamento da descrição pictural, o léxico técnico da fotografia, por exemplo, é recorrente na obra de Marcel, por vezes

sucedido de focalizações e operadores de visão. Passemos à primeira descrição pictural fotográfica na obra:

Uma foto me mostra aos quatro ou cinco anos, os cabelos mais para compridos, presos por uma tiara semelhante à das meninas. A cabeleira está ligeiramente bufante, e Marie certamente acabara de me pentear com esmero. Um colarinho redondo, engomado e removível, preso por um broche do qual pendem dois sapatinhos de madeira, alegre a minha blusa azul-marinho. O colarinho, os dois bolsos falsos e a borda das mangas curtas são enfeitadas com um galão em zigue-zague: obra de alguma costureira de bairro, certamente instruída com precisão por Marie. Lembrome perfeitamente do colarinho duro machucando o pescoço, bem como de um sentimento de humilhação: eu me sinto disfarçado, constrangido e furioso, pois Marie e o fotógrafo ainda exigem um sorriso. Observando a foto, percebo ainda hoje como meu sorriso é pouco natural. Não tenho nenhuma outra lembrança de usar esse colarinho engomado. Talvez se tratasse de posar para minha primeira foto de identidade, destinada a um documento oficial. Talvez Marie quisesse conservar uma última recordação da minha primeira infância. Seja como for, não há dúvida de que Marie tinha muito prazer em me vestir, que o fazia com cuidado extremo e que cultivava a androginia de uma criança da minha idade ao se recusar a me cortar os cabelos (Cohen, 2017, pp.17-18).

A partir dos marcadores textuais percebemos a referência intermediária na obra. Diante da fotografia, Marcel inicia a abertura da descrição com o léxico que define o objeto fotográfico, “uma foto”; posteriormente temos os recursos de focalização e operador de visão, por meio dos quais acompanhamos o olhar do autor-narrador à medida em que ele descreve a foto, assim ele situa como estava seu cabelo, sua roupa, “o colarinho, os dois bolsos falsos e a borda das mangas curtas são enfeitadas com um galão em zigue-zague”, e qual era a sua pose.

Ainda sobre a pose, visto por Barthes (1984) como aquilo que funda a natureza da fotografia, não sendo ela uma atitude do referente ou uma técnica do fotógrafo, mas sobretudo um termo de uma intenção de leitura, vemos a partir da fotografia verbalizada por Marcel Cohen um provável objetivo da sua mãe, “Talvez Marie quisesse conservar uma última recordação da minha primeira infância”, ainda que Marcel na fotografia se sinta disfarçado, constrangido e furioso, pois ela e o fotógrafo ainda exigiram um sorriso ao posar para uma provável foto de identidade.

Se considerássemos o *punctum*, aquilo que fere, mortifica e projeta o imaginário da fotografia (Barthes, 1984), que põe o *Spectator* a ponderar a vida do referente fora do objeto fotográfico, nessa descrição percebemos o quanto o autor-narrador faz considerações que revelam todo o afeto de Marie que o penteava com esmero, que a bonita roupa que usava certamente foi instruída com precisão por ela que também tinha muito prazer em vesti-lo e o fazia com cuidado extremo. Ainda que ausente da foto, o *punctum* dessa fotografia atesta, paradoxalmente, a presença de Marie. É a falta dela que fere Marcel, em todos os detalhes que

compõe a foto e a sua existência. Pela fotografia, e conseqüentemente na sua vida, eterniza-se o seu amor maternal.

A ternura, a delicadeza e o prazer em fazer as coisas para o filho são adjetivos recorrentes sobre Marie na obra. A fotografia de abertura permite-nos inferir que desse modo a podemos sintetizá-la: a mulher de uma beleza intangível. Assim como Marie quis conservar na sua memória a imagem da criança que ela enquanto mãe observava com tamanho zelo, Marcel também sugere a mesma intenção ao conservar a única reprodução fotográfica da sua mãe apresentada na obra. Em nenhum momento ele faz quaisquer considerações sobre ela, o que entendemos ser intencional, pois ainda que a mãe estivesse se definindo pouco a pouco após ser presa no hospital de Rothschild, em Paris, nessa fotografia deve permanecer para sempre a beleza da mãe.

Na segunda parte desta dissertação abordamos alguns pontos sobre a prisão de Marie e de Monique no hospital de Rothschild. Reavemos agora parte deste contexto e como as descrições fotográficas apresentadas no capítulo dialogam com os fatos narrados sobre isso, bem como refletem na reprodução fotográfica inicial dela. A primeira descrição pictural da fotografia apresenta a delicadeza e o cuidado de Marie com Marcel; tal ação se estendia também a outras situações, conferindo-lhe a característica de uma mulher encantadora, ou melhor, a característica de uma mulher “capaz de conseguir quase tudo que quisesse, de quem quer que fosse” (Cohen, 2017, p. 18). Vejamos em outra referência fotográfica a cativação de Marie:

O relógio que se vê em seu pulso em várias fotos é o melhor exemplo do modo como Marie subjugava uns e outros. Mocinha ainda, ela ganhou do pai um precioso relógio de ouro branco, cravejado de brilhantes, uma joia que meu avô materno, modesto funcionário da alfândega no porto de Istambul, jamais tivera como dar à esposa. Marie sempre chamava o pai pelo diminutivo ladino de *Papiko* (paizinho), o que demonstra toda a sua ascendência sobre um homem austero, rígido, intratável em muitos aspectos; além disso, como tinha que dar de comer a nove pessoas apenas com seu salário, era muito sovina. Mas seus filhos nunca passaram necessidade e sempre frequentavam as melhores escolas de Istambul, todas elas privadas. Permanece o mistério do relógio de pulso. Talvez só Marie soubesse alegrar a vida um tanto aborrecida do pai, enquanto seus irmãos e suas irmãs temiam-no demais para se permitir a menor fantasia em casa. Todos se queriam bem na família de Marie, mas é bem provável que se entediassem à beça. Compreende-se o ciúme, jamais declarado, sempre insinuado, de seus seis irmãos e irmãs. Victoire, a irmã mais moça e caçula dos sete, nunca escondeu – e ainda hoje repete – que sempre sofreu por ter de usar os vestidos que Marie não queria mais (Cohen, 2017, p. 27-28).

Ao examinar fotografias de Marie, Marcel observa um relógio que ela recebera do pai, sendo, na concepção dele, um registro de como ela conseguia tudo o que quisesse, pois nem mesmo o pai, um sujeito descrito por Marcel como rígido e ríspido, conseguia resistir aos encantos da filha, a única da família capaz de alegrá-lo, portanto, a única digna de receber tal presente. Outro aspecto de encanto de Marie é ilustrado pelo autor-narrador quando este situa

o fato em que ela se casou com Jacques e se mudaram de país, da Turquia para a França, e que ela ainda continuou a exercer a sua admiração e encantamento, agora com os familiares do marido:

Quando se casa com Jacques, em 1936, Marie troca a condição de princesinha na casa dos pais, em Istambul, pela de princesinha em Paris, na casa dos sogros, que de pronto a adotam e têm adoração por ela. Os três irmãos de Jacques, todos solteiros à época, também logo sucumbiram ao encanto da cunhada. Nas fotos, pode-se vê-los dando carinhosamente o braço a Marie ou mesmo segurando-a pelos ombros, como se fosse uma irmã menor (Cohen, 2017, p. 29).

Marcel sempre avigora a maneira como a mãe era amada por todos, sendo ainda uma mãe zeladora e carinhosa com ele. A única capaz de gerar fantasia e alegrar até o mais austero dos homens da sua família e de ser adorada pela família do marido. O encanto reverberado por ela, a princesinha descrita por Marcel, indica que ela só poderia existir em um universo fabulado, como em um conto de fadas. Insistimos, portanto, na fotografia de abertura do capítulo dedicado a ela. Marcel não a toca, não a nomeia, não interfere nela. Nesse percurso de silenciamento diante da foto sugere-se a permanência da concepção do para sempre da fantasia, e pela fotografia o autor-narrador consegue interromper o processo de deterioração da mãe, pois

A imagem pode ser *flou*, deformada, descolorida, sem valor documentário, procede por sua gênese da ontologia do modelo; é o modelo. Daí o encanto dessas fotografias de álbuns. Essas sombras cinza ou sépia, fantasmáticas, quase ilegíveis, não são mais os retratos tradicionais de família, são a presença perturbadora de vidas detidas em sua duração, libertadas de seu destino, não pelos prestígios da arte, mas pela virtude de uma mecânica impassível; a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, não embalsama o tempo, apenas o subtrai de sua própria corrupção [...] a fotografia beneficia-se de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução (Dubois, 1998, p. 79-80).

Ainda que a imagem possa ser *flou*, deformada, a foto terá nela a vida detida em sua duração, libertada do seu destino, subtraído da corrupção do tempo. A reprodução da fotografia de Marie, desse modo, ainda que com o tempo se torne pouco nítida, conservará nela a vida detida da mãe encantadora, da princesinha. Pela fotografia, foi possível libertá-la do seu destino, a morte no campo de concentração, e subtraí-la da corrupção do tempo, o seu definhamento enquanto esteve presa no hospital de Rothschild.

No entanto, nas fotografias *in absentia* Marcel situa em seis fotografias como a mãe ganha um tom de abatimento que gradativamente aparenta perder aquela magia de conseguir o que quisesse de quem quer que fosse. As descrições picturais das fotografias, assim, são como um prelúdio, pois pouco a pouco a exemplificação do abatimento da mãe colide com os fatos que narram o seu definhamento e encaminhamento da morte de Marie durante o seu período de confinamento:

Seis fotos:

- a) Marie, jovem imigrante a caminho de Marselha, a bordo do vapor francês *Patria*. Em 5 de abril de 1936, durante uma escala no porto de Pireu, ela manda um cartão-postal em francês para seu pai, Albert Salem, residente no número 23, Yeldemen Sokak, no subúrbio de Kadıköy. Marie anuncia: “Fizemos um passeio de carro, foi maravilhoso”. No mesmo dia, ela envia à irmã mais velha, Fanny, e à caçula, Victoire, uma foto tirada no convés de proa do vapor. Marie posa junto ao cordame, usando um longo vestido preto, estampado com motivos brancos. A gola, assim como a borda das mangas e do vestido, também tem detalhes em branco. Marie usa um cinto largo de couro preto e botinas de salto alto. Está sorrindo e, a fim de parecer mais natural, olha para o mar aberto. No verso da foto, ela anota para as irmãs: “Não façam caso, a foto não ficou boa”.
- b) Marie dá o braço para Jacques na Promenade des Anglais, durante a viagem de núpcias a Nice, em dezembro de mesmo ano [...]. Marie sorri para o fotógrafo. Seus trajes sempre me fizeram pensar nos concursos de elegância automobilística que se viam nos cinemas, ao fim dos noticiários [...].
- c) Marie na companhia de Jacques e de seu cunhado no parque Monceau, em Paris [...] Todo mundo parece pousar. Marie abaixa a cabeça, talvez querendo parecer menos solene, e olha direto para fotógrafo, como em Nice.
- d) Marie me segurando nos braços [...] Sorriso aberto, mas um pouco forçado, como se a sessão de fotos tivesse durado demais.
- e) Marie no parque Monceau, em companhia de Jacques: [...] À cabeça, um gorro no mesmo cinza do vestido, ornado à frente por uma faixa de *strass*. Às mãos, bolsa e luvas pretas. O veuzinho abaixado cobre metade do rosto.
- f) Foto em grupo, tirada no campo, em que eu também apareço. Todo mundo exhibe o mesmo sorriso convencional e faz o que pode para ficar imóvel diante da câmera, ao mesmo tempo que tenta parecer tão natural quanto possível. Marie, por sua vez, está gargalhando, de boca bem aberta, sem o menor constrangimento. Numa segunda foto, tirada no mesmo lugar, com alguns minutos de intervalo, os personagens trocaram de lugar. Um deles sumiu provavelmente para substituir o fotógrafo. Um outro surge no enquadramento. Os figurantes tiveram tempo de refazer o mesmo sorriso forçado, mas agora Marie já não ri mais. É a única a nem sequer esboçar um sorriso. A testa parece franzida. Está de cabeça baixa, a boca crispada. Os olhos miram o chão. Marie está com a cabeça em outro lugar, distraída, talvez um pouco triste, com uma criança que se entendia (Cohen, 2017, p.22-24).

Atentemos ao modo como Marcel situa Marie nas duas primeiras descrições picturais fotográficas. Na primeira foto ela “está sorrindo e, a fim de parecer mais natural, olha para o mar aberto”, na segunda foto “sorri para o fotógrafo. Seus trajes [...] fizeram pensar nos concursos de elegância automobilística que se viam nos cinemas”; tem-se, respectivamente, uma focalização do autor-narrador no sorriso e na elegância de Marie, que pelos contextos apresentados por Marcel sugere que ela está muito feliz. Nas fotografias seguintes, gradualmente percebe-se uma mudança nela, “todo mundo parece pousar. Marie abaixa a cabeça, talvez querendo parecer menos solene, e olha direto para fotógrafo, como em Nice”, “sorriso aberto, mas um pouco forçado, como se a sessão de fotos tivesse durado demais”, “O veuzinho abaixado cobre metade do rosto”, “Marie já não ri mais. [...] A testa parece franzida. Está de cabeça baixa, a boca crispada. Os olhos miram o chão. Marie está com a cabeça em outro lugar, distraída, talvez um pouco triste, com uma criança que se entendia”.

As fotografias ilustram a narrativa sofrida de Marie. Os fatos que sucedem as fotos apresentadas dizem respeito ao período em que Marie ficou presa com sua filha Monique, recém-nascida, no hospital de Rothschild, em Paris, pois os bebês só eram deportados ao completarem seis meses de idade. Marcel Cohen rememora as visitas arriscadas ao hospital que quando criança fazia com seu tio, tendo em vista que naquele momento Marcel era visto como um fugitivo, uma vez que escapara da captura dos seus familiares para a Auschwitz. Nessas visitas, ele perscruta a mãe, assim como analisa as fotografias, e verifica como a mãe lentamente se tornava abatida:

Estou sentado no leito de Marie no hospital Rothschild. Ela chora, me beija e então enxuga com um lencinho suas lágrimas, que escorrem pelo meu rosto. O lencinho não é mais que uma bolinha de tecido úmido que ela vira e revira entre as mãos. Assim que ela me enxuga, eu passo o antebraço sobre o rosto, para me secar de verdade. É por isso que temo os beijos de Marie. Ela também me parece feia. Seus cabelos ficaram grisalhos em poucos dias. Há uma grande mecha quase branca no meio da cabeça. Ela se queixa que mechas inteiras caem quando se penteia. Marie e meu tio me explicam que estão tratando dos cabelos dela no hospital e que ela voltará para casa assim que estiver curada. Quando meu tio tenta lhe dar um beijo, Marie rechaça-o e esconde o rosto entre as mãos. Quanto mais ele tenta lhe dar um beijo, mais ela chora. Às vezes, eu a faço rir, mas não sei por quê, e logo depois ela torna a esconder o rosto. Não entendo por que ela não está feliz de nos ver (Cohen, 2017, p. 34, grifos do autor).

Marcel teme as lágrimas vindas do beijo de Marie, ela também lhe parece feia. A princesinha, segundo Marcel, se definhava lentamente. É perceptível também a tentativa de Marcel em animá-la, da mesma forma que ela se dedicava em alegrar a seu pai. Marcel, porém, não compreende naquele momento o porquê de a mãe não estar feliz em vê-lo. A mesma aceção é pontuada quando em outra visita, dessa vez do lado de fora do hospital, ele e seu tio acenam para Marie e articulam palavras do lado de fora para ela e, do mesmo modo, ele pontua: “*eu também remexo os lábios, fazendo de conta que digo alguma coisa, pois parece ser isso que esperam de mim, mas não tenho nada para dizer*” (Cohen, 2017, p.36, grifos do autor); e conclui novamente: “*Não entendo por que Marie está tão triste de nos ver. Acho que ela está triste porque seus cabelos ainda não sararam*” (Cohen, 2017, p.36, grifos do autor).

Mais tarde o autor-narrador descobre que a mecha branca no meio da cabeça e a queda de cabelo é gerada em decorrência da pelada, ocasionada, muitas vezes por um choque emocional, surgida muito provavelmente em decorrência da captura dos seus familiares e pela a sua prisão no hospital. Com tons de repugnância em relação à mãe, Marcel em algumas situações não a reconhecia, “não é de espantar que eu tenha tido tanta dificuldade de reconhecê-la no hospital Rothschild: em certas partes do crânio, não lhe restavam mais que finíssimas

mechas de cabelos brancos” (Cohen, 2017, p. 44). Além disso, será funesto enfim o entendimento da tristeza irretocável da mãe

Em 16 de dezembro de 1943, Marie escreve ao irmão Emmanuel e à cunhada Lily do campo de Drancy, para onde foi transferida dias antes. Acabam de lhe dizer que, junto com a filha Monique, fará parte do comboio que deixará o campo na manhã seguinte, “sabe-se lá para onde”. Em Drancy, Marie convenceu-se de uma coisa: seja qual for o destino, de lá não se volta. Escreve agora “pela última vez, que tristeza!”: são suas palavras. A carta é redigida a lápis num papel quadriculado, arrancado de um caderno escolar. É datada da “manhã de quinta-feira”. Por prudência, o endereço indicado sob a assinatura é o de Henriette, irmã de Lily, sua cunhada. Henriette não tem sobrenome judeu. Portanto, a carta não põe ninguém em perigo. Como tantas outras, essa mensagem será jogada por cima dos arames farpados do campo e postada por um desconhecido.

[...]

Nessa última carta, Marie fala sobretudo de Monique e de seu filho, a propósito do qual ela se pergunta se algum dia ele “tornará a ver seus pais”. Não quer inquietar os destinatários além da conta, por isso termina a frase com um ponto de interrogação. Quando chega a hora de concluir, é a palavra “adeus” que lhe vem à mente. Etimologicamente, é a única palavra que convém, e Marie não tem forças para buscar um sinônimo ou uma construção que a mitigue. Ao lado de sua própria assinatura, Marie assina também pela filha Monique. Por então, esta última tem sete meses e dois dias. O nome de Monique é caligrafado em letras menores e mal ocupa um terço do espaço ocupado pelo nome da mãe (Cohen, 2017, p. 37-38).

Sejam quais forem as razões da tristeza no exato momento em que Marcel observou sua mãe abatida durante as visitas realizadas ao hospital de Rothschild, é evidente que esse sentimento perpassa o contexto do Shoah e o que a esperava em Auschwitz, pois de “lá não se volta” como consta na carta destinada ao irmão de Marie. Ciente da sua última escrita e de sua última mensagem, volta-se ao zelo pelos filhos e ao questionamento se eles um dia tornarão a ver os pais. Conhecedora da cruel resposta, cabe-lhe apenas um adeus.

Retomemos a discussão de Philippe Dubois sobre o ato fotográfico para articularmos a escrita fotográfica na obra:

[...] disso que se trata em qualquer fotografia: cortar o vivo para perpetuar o morto. Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo de sua própria perda. Furtá-lo para o revestir melhor e exibi-lo para sempre. Arrancá-lo à fuga ininterrupta que o conduziria à dissolução para petrificá-lo de uma vez por todas em suas aparências detidas. E assim, de certa maneira, - eis o jogo paradoxal - salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer. Como esses animais dos tempos imemoriais que hoje conhecemos porque foram fossilizados. Como esses insetos gelados no âmbar que foram pegos vivos e transformados literalmente em “naturezas mortas”. Como esses cortes para microscópio, sob o vidro, qualquer vida detida, cortada, mas oferecida a partir de então a nosso olhar atento (Dubois, 1998, p. 168-169).

Análogo ao ato fotográfico, a fim de proteger a mãe de sua própria perda, o autor-narrador decide inserir uma reprodução da foto dela, que permanece intangível até o fim do livro, no entanto as fotografias que apresentam a tristeza e o abatimento da mãe são

apresentadas pela descrição pictural e pertencem visualmente apenas a Marcel. Entendemos que ele almeja furta a imagem definhada da mãe, referida como feia nos fatos, para melhor revesti-la e exibi-la para sempre como a princesinha. Em um ambiente bucólico, a fotografia reproduzida na abertura do capítulo enaltece a beleza da mãe, que sugere ser uma musa pastoril dona de um sorriso solene.

Marcel Cohen em sua escrita tenta arrancar Marie da sua dissolução, ou seja, do seu fatídico fim, desde a gradativa morte no hospital até a sua chegada em Auschwitz. O autor-narrador, desse modo, intenta petrificá-la de uma vez por todas em sua aparência detida, não a aparência da fotografia ou dos fatos que exemplificam sua progressiva morte, mas sim a da abertura do capítulo. Além dela, conhecemos os demais familiares de Marcel que foram fossilizados nas fotos. Nesse sentido, é reforçado na obra o que Dubois (1998) sinaliza sobre o álbum: temos na obra, assim como nos álbuns, a presença perturbadora de vidas detidas em sua duração. Compreendemos que um dos objetivos do autor-narrador é, por meio da escrita com a interferência da linguagem fotográfica, tornar possível conservar para sempre a melhor imagem de sua mãe e seus familiares, e o modo mais adequado de sintetizar esse arranjo é um álbum de família.

6.1.1 A NARRATIVA FOTOGRÁFICA A *CENA INTERIOR-FATOS*: O MOMENTO DECISIVO

No capítulo sobre Mercado Cohen, avô de Marcel, o autor-narrador prepara o leitor para o que foi o momento decisivo em sua vida. Os fatos são enredados a partir de Mercado e Annette, a empregada contratada pela família. Para entendermos o percurso da família Cohen até o local onde residiam e foram capturados, situemos inicialmente o capítulo destinado a Joseph Cohen. Ele era o mais velho dos quatro irmãos Cohen e, por vezes, segundo o autor-narrador, desempenhava o papel de chefe de família. Joseph vivia na Turquia, tendo ido para Java, na Indonésia, em decorrência de uma guerra greco-turca. Na ocasião, escreve cartas aos familiares e afirma que seu plano é levar o mais rápido possível seus pais e seus irmãos para Paris, local para o qual posteriormente Joseph se mudou. Na ocasião, alugou um apartamento de cinco cômodos na rua Delambre. Criou um ateliê com um profissional de lingerie na rua des Petits-Champs e abriu uma loja numa galeria comercial na avenida Champs-Élysées. Um ano depois, Marcel Cohen narra que seu tio sentiu-se seguro financeiramente para trazer sua família. Ao chegarem, cada familiar ajudou no que era preciso na casa e no trabalho. Dessa forma,

Reconstituída a célula familiar, irmãos e pais estão felizes! Nas fotos, eles se seguram pelos ombros ou se abraçam, sorrindo para a câmera. Como a rua Delambre é barulhenta demais, Joseph aluga um grande apartamento no bulevar de Courcelles e transfere toda a família para um prédio da época de Haussmann, bem diante do parque Monceau. Pela primeira vez na história da família Cohen, o futuro parece luminoso (Cohen, 2017, p.106).

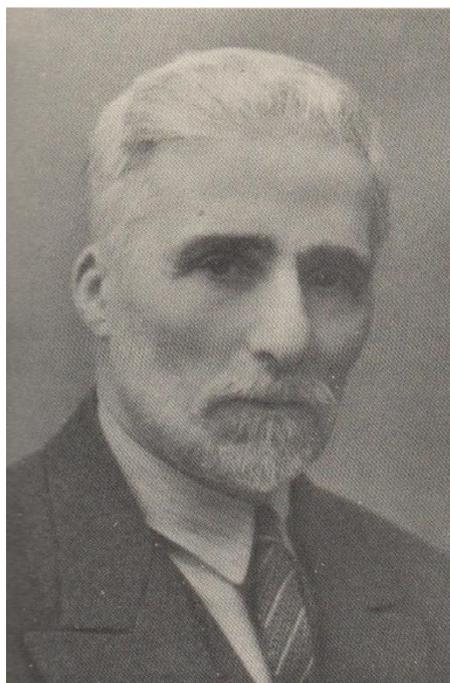
Como sinalizado no excerto, a família Cohen mudou-se do apartamento na rua Delambre para o bulevar de Courcelles. Assim, a célula familiar, irmãos e pais felizes, que deliberadamente sorriem para a câmera, parecem enfim ter encontrado a paz e o futuro apresentava-se próspero. Porém, se toda fotografia é *memento mori* como diz Sontag, a fotografia descrita por Marcel alerta ao leitor sobre como tudo que se ergueu dirigiu-se à destruição. Movido novamente pelo o vai-e-vem da autoficção que define Jeannelle (2014) e Lecarme (2014), o leitor é convidado mais uma vez a recuperar no texto uma referência à fotografia. Assim, pode ancora-se na narrativa sobre Mercado ciente de que essa descrição fotográfica no capítulo sobre Joseph era o mote da família feliz que antecedeu o sofrível momento de captura dos Cohen.

A respeito de Mercado Cohen (Figura 14), Marcel faz considerações sobre as fotografias de seu avô e principalmente sobre a foto de abertura do capítulo a ele destinado:

No inverno, Mercado sente frio o tempo todo, e um cobertor faz as vezes de xale. Cada vez que deparo, em um livro, com a foto de Nadar em que Mallarmé aparece com um cobertor sobre os ombros, é no meu avô que eu penso. Enfiado na poltrona grande e baixa, ele parece pequenino. E, de fato, as fotos mostram um homem de um metro e sessenta, mais ou menos. As mãos estão sempre frias. Ele gosta de pegar minhas mãos e acariciá-las. Seus filhos David e Roger demonstraram afeto da mesma maneira a vida inteira. Nas minhas lembranças, o traje de três peças de Mercado exala, no verão, um leve odor de tecido de lã que nunca mais reencontrei, exceto no exército, durante meu serviço militar, quando ficávamos imóveis sob o sol (Cohen, 2017, p. 91).

É instigante a comparação da foto de Mallarmé, tirada por Nadar (Figura 15), tendo em vista aquilo que o avô parece transparecer sobre o seu perfil a partir da leitura de Marcel Cohen. Apesar de não se referir à fotografia do capítulo, pelo excerto o leitor é convidado, mais uma vez, a conferir a foto de abertura e também a tirar suas conclusões. Para além disso, o leitor precisa recorrer-se de outros meios para visualizar a fotografia do poeta francês e realizar a comparação, inicialmente fabulada e só depois, se o leitor assim desejar, concretizada por uma pesquisa. Os fatos narrados, nesse sentido, auxiliam no percurso de o leitor conhecer também Mercado.

Figura 14 - Mercado Cohen



Fonte: Cohen (2017, p.89)

Figura 15 - Retrato de Mallarmé, por Nadar



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Nadar/1028559/Retrato-de-Stephane-Mallarme-%281842-1898%29,-de-Nadar,-Gaspard-Felix-%281820-1910%29.-Foto-da-Albumina.html>

Passemos agora à análise que situa a foto de abertura do capítulo sobre avô e ao que o olhar do referente na fotografia permitir Marcel inferir sobre o trágico destino da família Cohen:

Diante da foto de Mercado reproduzida neste livro, sempre pensei que uma tal gravidade não tinha nada a ver com o ar sério de um homem dedicado aos estudos. Sempre julguei ler nesse rosto uma desilusão fria, sem apelação. Contra toda a lógica, ela parece conter a premonição de todos os desastres, e esse olhar até hoje me provoca arrepios. Sobre a cômoda do bulevar de Courcelles, a foto também suscitou durante

décadas uma outra questão: teria eu afinal escapado entre as malhas da rede se, muitos anos antes da guerra, Mercado não tivesse decidido rematricular Annette na escola? (Cohen, 1997, p.95).

Na foto analisada por Marcel, ele situa uma desilusão fria no rosto de seu avô. Indica também que a fotografia contém a premonição de todos os desastres que ocorreram com os Cohen e que ainda hoje o olhar do avô na fotografia lhe provoca arrepios. Sobre o olhar e o ar na fotografia, vejamos o que discute Barthes (1984, p.167-168):

O olhar fotográfico tem algo de paradoxal, que às vezes encontramos na vida [...]. Diríamos que a Fotografia separa a atenção da percepção, e liberta apenas a primeira, todavia impossível sem a segunda; trata-se, coisa aberrante, de uma noese sem noema, um ato de pensamento sem pensamento, uma mirada sem alvo. No entanto, é esse movimento escandaloso que produz a mais rara qualidade de um ar. Eis o paradoxo: como se pode ter o ar inteligente sem pensar nada de inteligente [...]? É que o olhar, ao fazer a economia da visão, aparece retido por algo interior (Barthes, 1984, p.164-167).

Se o olhar fotográfico tem algo de paradoxal, que às vezes encontramos na vida, passamos a ponderar com Marcel sobre o ar sério de um homem dedicado aos estudos ser, e apenas isso, o olhar de alguém que estava retendo em seu interior o medo e a tensão de ser deportado para Auschwitz, como Marcel pontua. A feição de Mercado, a desilusão fria descrita pelo autor-narrador o afeta de tal modo que o faz se sentir em certa medida culpado por ter sobrevivido, pois pondera se escaparia da morte, se Annette, a empregada contratada, não tivesse sido rematriculada. Na “Advertência” da obra temos similar sentimento expresso por ele “Sejam quais forem as respostas de praxe relativas ao testemunho, este livro precisava ser escrito. Foi mesmo imprudente não ter me ocupado dele antes” (Cohen, 2017, p.7).

Ainda que atribuída aos sobreviventes do campo de concentração, o sentimento de culpa é algo plausível, em decorrência do contexto de Marcel Cohen. Mesmo não sendo deportado para Auschwitz, ele é um sobrevivente do Shoah e, portanto, este aspecto da sobrevivência lhe aflige, pois, conforme Agamben (2008, p. 95) “Wiesel compendiou com o apotegma: ‘Vivo, portanto sou culpado’, acrescentando logo depois: ‘Estou aqui porque um amigo, um companheiro, um desconhecido morreu no meu lugar’”. Marcel sobreviveu por um instante que saiu para brincar no parque Monceau com Annette e ao retornar viu todos os seus familiares serem capturados pela gestapo.

Sobre Annette, figura importante na vida de Marcel, durante o período que residiam em Paris, Mercado a contratou, a então jovem mulher auxiliaria nas atividades da casa, mas que não deixaria de estudar por conta disso. Ao iniciar os trabalhos, de imediato o avô de Marcel a matriculou na escola. Com o tempo, passou a ser vista como um membro da família, como uma filha de Mercado e Sultana. Estes exigiam inclusive serem sempre consultados sobre os jovens

com as quais Annette saía. Annette, mais tarde conheceu um professor primário de origem bretão, mais velho que ela, que se tornou diretor de uma escola em Redon. Com aprovação de Mercado e Sultana, o avô julgou que ela deveria se casar. No entanto, Annette estabeleceu condições:

que pudesse continuar a cuidar do casal Cohen. [...] ela iria ao encontro do marido na Bretanha cada vez que pudesse e quisesse [...] Quanto ao resto, não mudaria em nada os seus hábitos. Annette foi inflexível: era pegar ou largar. Mercado e o diretor de escola tiveram de se curvar (Cohen, 2017, p. 93-94).

Annette foi significativa no percurso que salvou Marcel, primeiro por estar brincando com ele no parque Monceau, próximo ao apartamento no Bulevar de Courcelles onde residiam e com ela, posteriormente, mudou-se para Inglaterra para fugir da perseguição nazista. Nos períodos que antecederam a captura dos Cohen, Marcel narra que Mercado se recusou a abandonar sua poltrona no bulevar de Courcelles para escapar das batidas policiais. Os filhos não sabiam o que fazer, pois como “esconder um homem de setenta e nove anos, metido num terno e que por nada neste mundo se separaria de seus livros de estudo e oração?” (Cohen, 2017, p.17). O avô por vezes repetia: “só os ladrões e os assassinos tratam de se esconder” (Cohen, 2017, p. 17). E foi justamente em sua poltrona que a polícia o deteve com toda a sua família. Marcel, ao retornar do parque Monceau com Annette, presenciou o exato momento de captura de seus familiares e, como se dispusesse de uma câmera, ele capturou na sua narrativa o momento decisivo de *A cena interior-fatos*:

Em 14 de agosto de 1943, quando a polícia irrompeu no apartamento, estávamos, Annette e eu, no parque Monceau. A zeladora nos vira sair e vira a polícia entrar. Não tardaríamos a voltar do parque: a zeladora plantou-se diante da entrada do prédio para nos impedir o acesso. Tampouco queria que ficássemos ali à beira. Foi portanto da calçada oposta que vimos minha família subir num caminhão. Compreendemos muito bem o gesto discreto de Marie que, pelas costas dos policiais e à maneira da zeladora, incitava-nos a tomar distância (Cohen, 2017, p. 96).

Atentemos ao “como se”, de Rajewsky (2012a), e à descrição pictural, de Louvel (2012). A referência intermediática se configura quando observamos a interferência da linguagem fotográfica na escrita. Decout (2021), ao referir sobre as funções das fotografias de objetos reproduzida em *A cena interior-fatos*, pontua que eles atuam como operadores e vetores de escrita, que por ela o cotidiano não se redescobre, mas se imagina. Na imanência de capturar o instante vivido, a escrita de Marcel faz uso dos recursos da mídia fotográfica. Sem que a descrição apresentada seja de uma reprodução fotográfica, a sua composição permite-nos inferir que ocorre um procedimento de registro análogo ao ato fotográfico. Observa-se, por exemplo,

o recorte do tempo, a focalização nas personagens que também compõe a imagem, a zeladora e Marie, além dos operadores de visão, como a distância de Marcel em relação à cena capturada.

Reforçamos também que nesta imagem, nesta escrita fotográfica, tem-se o momento decisivo da foto, pois, conforme Dubois (1988, p.85-86),

Antes: o fotógrafo decide em primeiro lugar fotografar (isso já não ocorre por si), depois escolhe seu sujeito, o tipo de aparelho, o filme, procura sua melhor lente, determina o tempo de exposição, calcula seu diafragma, comanda sua regulação, posiciona seu foco, todas operações – e muitas outras ainda – constitutivas do ato de tomada de que culminam na derradeira decisão do disparo no “momento decisivo”, de acordo com a fórmula a partir de agora vinculada ao próprio nome de Cartier-Bresson.

Depois: quando da revelação e da tiragem, todas as escolhas se repetem (formato, papel, operações químicas, eventuais trucagens); em seguida, as provas tiradas irão se envolver em todos os tipos de redes e circuitos, todos sempre “culturais” (em vários níveis), que definirão os *usos* da foto (do álbum de família à foto de imprensa da exposição em galeria de arte ao uso pornográfico, da foto de moda à foto judiciária etc.).

É somente então, nesse momento infinitesimal, nesse recuo, nessa vacilação da duração que a foto é puro ato-traço, tem uma relação de imediato pleno, de co-presença real, de proximidade física com seu referente. E é somente então, durante esse relâmpago instantâneo, que a foto pode ser chamada de “mensagem sem código” (R.Barthes), porque é aí, e *somente aí*, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia (Dubois, 1998, p.85-86).

Na obra, a escrita se configura como uma espécie de positivo do negativo da obturação da memória de Marcel. O autor-narrador, similar a um fotógrafo, registrou a partir do seu olhar, como se fosse uma objetiva, o momento decisivo: a captura de seus familiares. O puro ato-traço da fotografia, capaz de registrar o momento infinitesimal, pode ser compreendido pelo relâmpago instantâneo da cena capturada pela visão de Marcel, interferido também pela sua memória dardejante, que emergiu na escrita aquilo que ele pode intermediar com as palavras.

Nesse percurso de composição fotografia, vejamos o que discute Dubois (1998, p.161):

[...] a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo.

Na descrição, é perceptível como pela escrita Marcel opera a imagem, tornando visível a cena da captura dos familiares, a partir de um gesto de corte. Tem-se a o período do evento bem como a sua interrupção, pois a marca temporal fica retida no texto, imobilizada, portanto, separada do espaço-tempo que ocorreu. Resta-lhe o instante, isolado, a fatia única cortada ao

vivo pelo olhar atento de Marcel Cohen e eternizado na escrita fotográfica apresentada na obra. Após o fatídico evento, o leitor, já ciente do destino dos familiares, tem mais uma vez sua memória desafiada, pois é compelido a intervir, nesse ínterim, na lacuna a respeito do que sucedera a Marcel após a deportação dos seus entes.

O leitor, nesse percurso, deve retomar a narrativa de Marie Cohen, na qual sabemos que às escondidas Marcel com um tio a visitava. Ciente das ações arriscadas, um dos tios de Marcel pediu para interromper as visitas. Adiante, Marie fora encaminhada ao campo de Drancy e posteriormente deportada com sua filha para Auschwitz. Marcel então conseguiu com Annette ir para a Inglaterra. Devido à fragmentação da narrativa, o leitor depara-se com o desfecho da família Cohen antes do término da obra e deve saber lidar, assim como Marcel, com o pesar da escrita ao fim do capítulo sobre Mercado Cohen: “Annette morreu pouco depois da guerra, possivelmente de um câncer fulminante. Seu marido também faleceu prematuramente. Não revi nenhum dos dois, e minha família também não” (Cohen, 2017, p. 97).

Pela fotografia, na qual tem-se o retorno do morto (Barthes, 1984), Marcel pôde reencontrar e fabular um convívio com sua mãe encantadora, ver e ouvir seu pai musicista, conhecer sua irmã recém-nascida, da sua avó reconhecer a doçura e paciência com as crianças, do avô lembrar do olhar instigador e da similaridade com Mallarmé, do tio Joseph guardar a esperança que pululava em suas intenções de ter a família toda reunida novamente e do tio materno guardar a brandura do amor. Marcel os reúne em *A cena interior-fatos*, entre o que pode experimentar e o que se pôs a fantasiar em família e alicerça, desse modo, que a ficção é necessária para a sobrevivência na realidade.

A arte, nesse sentido, ajudou Marcel a respirar e a melhor conhecer aqueles que partiram e, igualmente, conhecer a si mesmo, pois ele é aquele que permaneceu, o traço de seus familiares, o que possui a marca da fábrica, como afirmava sua avó materna, é também a evidência da perda e do convívio, por fim é o que restou daquele fatídico evento. Assim o sendo, diante da sensibilidade e respeito à história de cada familiar, Marcel os eterniza pela sua escrita fotográfica, no ir e vir e no intervir da sua memória; por fim, deixa para o leitor o devir de sua vida em um álbum de família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A citação de Soulages (2017 *apud* Mantovani, 2019, p. 226) que toda fotografia é traço, é resto é perda foi o percurso pelo qual enveredamos inicialmente para a realização desta dissertação. Nesse sentido, averiguamos como se tornou lisível e visível a vida de um sobrevivente do Shoah, nesse caso Marcel Cohen em *A cena interior-fatos*, representada justamente pelo traço da escrita, que por vezes se mostra pouco fiável quanto à rememoração, e pelo traço da fotografia, que oscila entre a realidade e a fabulação, bem como o que restou diante da perda da família. Em síntese, Marcel elaborou uma obra literária que ao passo que nos maravilhamos por todo o seu procedimento estético de nos conduzir pelos liames da vida de seu autor-narrador, também nos horrorizamos com a barbárie da Segunda Guerra Mundial.

Vejamos o que podemos inferir após a conclusão desta etapa de pesquisa acerca de cada uma das partes de realização do trabalho. O nosso objetivo foi analisar a figuração do álbum de família na obra fotoliterária de autoficção *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen. Entendemos que os estudos intermídias foi o método mais adequado para essa análise, uma vez que a prioridade não era ter como base comum o texto literário, mas sim verificar a relação de reciprocidade entre a escrita e a fotografia. Além disso, entendemos que os estudos intermídia discutem de forma mais abrangente a relação entre artes ou mídias, e aspectos tecnológicos, midiáticos, assim como aspectos socioculturais e históricos são considerados. Os estudos intermídia também abrange um maior número de produções, a exemplo de televisão e vídeo, o que para nós foi fundamental, tendo em vista que a fotografia possui um paradigma sobre o seu estatuto de arte.

O nosso intento era atestar de que forma o traço da escrita e o traço da fotografia se aproximavam, para assim, conforme sinaliza Arbex (2012), compreender o que está em jogo entre a escrita e a imagem, desse modo, como se constituiu a narrativa de *A cena interior fatos*. Observamos que os procedimentos de criação artístico-formais da obra estão engendrados pela relação entre o texto verbal e a composição fotográfica. Além das imagens serem apresentadas *in praesentia*, observamos que a escrita do texto por vezes apresenta a descrição pictural (Louvel, 2006) de fotos, ou o “como se” (Rajewsky, 2012a), bem como evidenciamos que a incessante relação entre texto e imagem propiciou uma narrativa com escrita fotográfica, assim como uma fotografia narrativa, justamente por conta dessa relação de reciprocidade e a estética de cocriação que são inerentes a uma obra fotoliterária.

Importante também destacarmos como a obra de Marcel Cohen dialogou com a literatura de testemunho, sendo ainda possível classificá-lo como uma testemunha solidária. No

que se refere aos testemunhos, os registros no livro que são os fatos, as fotos e as reproduções de objetos, se converteram em matéria-prima para a arte, pois seus sentidos iniciais foram ressignificados, desse modo, tornaram-se fundamentais para a construção narrativa. Com todos esses recursos, Marcel conseguiu tornar lésível e visível as lacunas da memória, o seu sofrimento e o paradoxo da ausência que é presente constantemente em sua vida. As fotografias, nesse sentido, são essenciais para consolidar esse oxímoro e colocar o leitor diante do vazio que o seu autor-narrador por vezes evidencia, seja pela fragmentação textual, seja pelo silêncio e ausência de alguma foto, seja pelo lugar vazio que permanece em sua vida, lugar este do cotidiano em família.

Ainda que a obra margeia a literatura de testemunho, constatamos como *A cena interior-fatos* possui características da autoficção. Para tanto, entendemos conforme Doubrovsky (2014) que toda retrospectiva tem uma fabulação, na qual cenas passam a ser inventadas para preencher as lacunas da memória. A partir disso, é perceptível a aproximação da narrativa analisada com as definições de autoficção biográfica e autoficção especular discutidas por Colonna (2014). Enquanto a primeira nos diz sobre ficcionalizar fatos, a segunda diz que o autor se põe em um canto da obra e sua imagem passa a ser percebida na narrativa a partir de outras personagens ou contextos.

A autoficção biográfica se tornou perceptível no livro com as oscilações entre a precisão sobre alguns familiares, a exemplo da avó, Sultana, e uma suposta tia avó, Rebecca Chaki, bem como a ausência de memória de algumas situações em família, como o convívio com a irmã Monique e a não recordação de ouvir quaisquer sinais de música que fossem relacionadas ao pai, Jacques Cohen, que era violinista. Como percebemos, Marcel passa a si conhecer melhor imergindo na vida de cada ente, portanto diante da postura refletora adotada ao longo do texto ele constituiu em parte a sua própria imagem a partir da imagem do outro, o que consolidou a leitura da obra também como uma autoficção especular.

Por fim, compreendemos que a disposição de fotos e fatos, bem como os efeitos de sentidos gerados pela organização da escrita e da imagem figurou para nós um álbum de família, pois o álbum, conforme apresentamos a partir de Rouillé (2009), constitui uma ficção nostálgica, um inventário da própria família, sendo também uma crônica visual nos termos de Sontag (2004). No entanto, na ausência de um contato familiar ao longo de sua vida, isto é, na ausência de uma memória do cotidiano em família, Marcel incessantemente buscou construir um convívio com seus entes. Assim, fabulou eventos, e conseqüentemente solicitou ao leitor para junto a ele torná-los presente em álbum de família.

Indagamo-nos ainda sobre alguns pontos que possam ser futuramente analisados. Primeiro, o silêncio que margeia a narrativa. Marcel, conforme apresenta na “Advertência” de *A cena interior-fatos* diz que foi imprudente não ter escrito a obra antes. Ao longo da narrativa, observamos indícios da representação do silêncio nas páginas em branco inseridas entre a escrita lapidária, a foto de início do capítulo e o início da narrativa dos fatos; tem-se também a sensação de silenciamento entre as lacunas do texto, bem como o não ousar mencionar sobre algumas fotos, a exemplo da foto da mãe, Marie Cohen, reproduzida no primeiro capítulo, e a fotografia de seu tio David Salem com a sua esposa Perla, reproduzida no último capítulo sobre os familiares.

Em uma obra em que presenciamos uma composição fotoliterária, bem como uma autoficção especular, ponderamos se essa não é maneira de Marcel Cohen compor também seu autorretrato fotográfico, pois à medida que busca entre fatos e fotos conhecer cada ente é também na evidenciação de um traço físico, um trejeito parental ou um comportamento familiar que ele também ver a si mesmo, ou seja, passa a compor na obra, no jogo de espelhamento e no vai-e-vem da escrita e da imagem, o seu próprio retrato. Nesse mesmo sentido, pensamos se podemos considerar Marcel Cohen como um escritor-fotógrafo e o seu leitor um laboratorista fotográfico.

O que permanece fundamentalmente de uma obra literária no que se refere à recepção é a experiência construída na vida do leitor. Há o que se pode expressar verbalmente e há o inefável. *A cena interior-fatos*, de Marcel Cohen, é uma síntese de uma obra de arte que extrapola os limites das páginas, os liames históricos e ficcionais e alcança esteticamente algo que em nosso contexto por vezes parece estar ausente: a humanização.

O autor-narrador que durante muito tempo conservou no silêncio todo o fardo de sua vida presentificou nesse livro o seu martírio e a sua brandura. Desse modo, nele são revelados tanto uma preocupação histórico, política e social, que diz respeito a alertar e sensibilizar as pessoas para que não se repitam na história da humanidade quaisquer situações que se assemelham ao que foi a Segunda Guerra Mundial, quanto o seu anseio mais íntimo: ter uma vida em família.

Diante do que analisamos, entendemos que a fotografia é uma mídia que suscitou diversas discussões teóricas, filosóficas e estéticas, com evidente destaque à sua aceitação como um objeto artístico. No que concerne ao texto literário, podemos entender que em seu processo lúdico de composição é buscado, sobretudo, o ficcional, ainda que o *corpus* deste trabalho carregue em seu bojo a vida de seu autor-narrador. Assim sendo, questionamo-nos se o intento

de Marcel em fabular uma vida em familiar seria alcançado de outra forma que não fosse por uma obra fotoliterária de autoficção que figura *A cena interior-fatos* como um álbum de família.

Nesse contexto, vejamos uma análise de Sartre (2004, p. 22, grifo do autor) sobre o procedimento de criação literária:

Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido. Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria absurdo introduzir vidros opacos entre elas. A beleza aqui é apenas uma força suave e insensível. Sobre uma tela, ela explode de imediato; num livro ela se esconde, age por persuasão como o charme de uma voz ou de um rosto; não constrange, mas predispõe sem que se perceba, e acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê. A etiqueta da missa não é a fé, ela predispõe para a fé; a harmonia das palavras, sua beleza, o equilíbrio das frases *predispõem* as paixões do leitor, sem que este se dê conta; organizam-nas, como faz a missa, como a música, como uma dança; se o leitor passa a considerá-las por elas mesmas, perde o sentido; restam apenas cadências tediosas. Na prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo.

Marcel Cohen decidiu narrar sobre sua experiência de vida no Shoah e a perda dos seus familiares deportados para Auschwitz de um determinado modo e o fez após considerar que o “livro precisava ser escrito. Foi mesmo imprudente não ter me ocupado dele antes” (Cohen, 2017, p. 7). Assim, ele estruturou a obra com uma narrativa fragmentada, na qual as lacunas nela apontam para o silêncio, para o vazio e para a ausência familiar. A fotografia, nesse sentido, reforça esses aspectos da vida do autor-narrador, exemplificado com a reprodução das fotos dos objetos que permanecem, mas os seus antigos donos não, ou as fotos de cada ente com seu referente fixado a ela, mas a pessoa que fora colocado diante da objeto, nesse caso um membro da família de Marcel, não está mais lá.

No vai-e-vem da leitura do livro, inerente aos textos de autoficção, deparamo-nos sempre com a ausência: a família Cohen não existe mais, apenas o *resto* da *perda*, eternizada no *traço* da escrita e no *traço* da fotografia na obra. O engendramento narrativo dessa produção fotoliterária de autoficção é tão bem executado que o leitor realiza no espaço limitado do livro a mesma busca de sentido e reconstituição da família de Marcel. Desse modo, somos convidados também a experimentar as lacunas da memória, pois no texto somos induzidos a procurar mais informações sobre os entes do autor-narrador, e durante a leitura nos questionamos se já não nos fora entregue alguma informação sobre eles antes. No afã de encontrar um rastro para compor a melhor imagem deles, somos compelidos, portanto, a tornar cada ausência presente.

O leitor não percebe de imediato a apresentação da ausência nas partes que compõem a obra, mas atesta ao ver as fotografias que aquelas pessoas não existem mais. Quando terminamos a leitura, damos conta de que vivemos, assim como seu autor-narrador, por um

infinitesimal momento um convívio em família. Somos nós que abrimos esse álbum de família e de repente é como se fossemos como um membro dela, e somos nós que ao fecharmos o livro não encerramos sua história, não os esquecemos, não os deixamos para trás, mas prolongamos a existência de cada um dos Cohen em nossa memória. Eis o encanto que não se vê, não é mais necessário retomar ao livro para que Marcel ali possa ter uma vida em família, assim ao voltarmos para nossa vida, para nossa família, de modo similar, Marcel se torna um ente querido.

Ao longo na leitura tornamos a família deportada de Marcel presente novamente. Diante disso, não fora entregue ao leitor um discurso que se reduz à desumanização do campo de concentração, existe sobretudo na narrativa a busca pelo que restou de humanização, que amparado pela linguagem fotográfica auxilia no objetivo de fixar no tempo a permanência do para sempre de cada ente. Por mais que situada em um contexto específico, já não é mais a família dos Cohen, é também a nossa ali representada de algum modo, entre o lisível e o visível. Assim, *A cena interior-fatos* concretiza o que pressupõe Louvel (2006) sobre a relação entre o verbal e o visual, a obra se tornou o local onde a escrita passou a sonhar com a imagem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. 1. ed. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARBEX, Marcia (Org). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 17-61.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes (Salão de 1846; A arte filosófica; Salão de 1859). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura*. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p.102-113.

BAZIN, André. *O cinema: Ensaio*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Volume 1. Tradução Sérgio Paulo Roauanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1996.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceito termos e objetivos. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 2, p. 37-55, 1997, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>. Acesso em: 11 nov. 2017.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: Revista *Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, 2006. p. 11 – 41. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br> Acesso em: 11 nov.2017.

COHEN, Marcel. *A cena interior-fatos*. Tradução de Samuel Titan Jr. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

DECOUT, Maxime. Sur la scène intérieure on les insuffisances de la mémoire. In: *CIELAM - Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille*. Marsellha, França: Aix Marseille Université: socialement engagé, 2021. Disponível em: <https://amu.hal.science/hal-03147523> Acesso em: 26 dez. 2022.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.111-125.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papirus, 1993.

FAEDRICH, Anna Martins *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.181-222.

GUILBARD, Anne-Cécile. Fotoliteratura: em quê a fotografia interessa à literatura. Tradução João Vicente e Juliana Mantovani. In: QUERIDO, Alessandra Matias; MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde; BARBOSA, Sidney (Org.). *(Arte)fatos literários: Entre textos, mídias e artes*. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2021, p.75-95.

JEANELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.127-162.

JOPECK, Sylvie. *La photographie et l'(auto)biographie*. Paris: Gallimard, 2004.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mal gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia.: Peça em cinco atos. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.21-38.

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Entrevista a Annie Pibarot: Dois eus em confronto. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.223-242.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. Tradução Luis Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Marcia (Org). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 191- 217.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. *O instantâneo e o traço: por uma poética fotoliterária em Nadja*, de André Breton. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, Universidade de Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35727> Acesso em: 02 fev./2023.

MAUROIS, André. *Introdução ao método de Paul Valéry*. Tradução de Fábio Lucas. Campinas: Pontes, 1990.

MONTEIRO, Charles; QUIJADA, Gonzalo Leiva; SILVA, Ívens Matozo. Literatura e Fotografia: a expansão de um novo campo de pesquisas no século XXI. In: *Letrônica*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, v12, n.3, 2019, p.1-8. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/35374> Acesso em: 24 dez.2022.

MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAUX, Danièle; ORTEL, Philippe. (dirs.). *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

MÜLLER, E. Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p.75-98.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.7-20.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a, p.15-45.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. DINIZ, Thaís F. N. e VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Álbum*. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

RIBEIRO, Marcelo. *Autorretrato afogado (1840), de Hippolyte Bayard*. Salvador: Incinerrante, 2013 Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard/> Acesso em: 26 nov. 2022.

RODRIGUES, Breno Fonseca; NASCIMENTO Lyslei de Souza. O brilho distante de um pequeno cometa: A cena interior, de Marcel Cohen. In: *Cad. Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 227-239, 2019 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/336354609_O_brilho_distante_de_um_pequeno_cometa_A_cena_interior_de_Marcel_Cohen_The_Distant_Glow_of_a_Small_Comet_Sur_la_Scene_Interieur_by_Marcel_Cohen Acesso em: 26 nov.2022.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SACRAMENTO, Douglas Santana Ariston. Objetos-memórias e suas relações com a morte em A cena interior: fatos, de Marcel Cohen. In: *Inventário*. Salvador, Bahia. Revista dos estudantes de Pós-graduação no instituto de Letras da Universidade do Estado da Bahia, n.27, 2021, p. 68-

80. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/38428> Acesso em: 26 nov.2022.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é a Literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*. Rio de Janeiro. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letra da UERJ, v.19, n.31, 2012, p.284-303. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610/16155>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2006.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: Os limites entre a construção e a ficção. In: *Literatura, Violência e Direitos Humanos*. Santa Maria, Rio Grande do Sul. Revista do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, n.16, 1998, p.9-37. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11482/6948>. Acesso em: 30 jan.2023.

SILVA, Felipe Alves da. Dizer sem poder dizer: o ‘paradoxo de Levi’ segundo a interpretação de Giorgio Agamben. In: *Revista Limiar*. São Paulo, v.7, n14, 2020, p.210-250. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/11297/8507>. Acesso em: 27 jan. 2023.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.