

**A DUPLA FACE DA GÓRGONA: REPRESENTAÇÕES DA
ALTERIDADE NA ESCRITA DE PESQUISA DA MEMÓRIA**
*THE DOUBLE FACE OF THE GORGON: REPRESENTATIONS OF
OTHERNESS IN THE WRITING OF RESEARCH*

Denise Marcos Bussoletti¹

Pedrinho Arcides Guareschi²

Resumo: Este artigo busca abordar conceitualmente as representações da alteridade na escrita de pesquisa da memória. Desenvolvemos através do texto a hipótese de que no processo de formação dos pesquisadores ocorre, em perspectiva metafórica, uma “cegueira” diante da reflexividade necessária. Como fio condutor adotamos a questão: Quem é o Outro que se expressa através da escrita de pesquisa da memória? Postulamos os caminhos que conduzem até esse Outro através da alegoria da Górgona em sua dupla face: monstruosa e humana. Para explorar nossa hipótese partimos do campo dos estudos das representações sociais na interlocução com as contribuições de Walter Benjamin e o lugar das imagens atribuído na sua historiografia. Concluimos na perspectiva da necessidade de enfrentamento das nossas “cegueiras” pelo inacabado processo de busca da representação da alteridade como um ético e estético exercício formativo.

Palavras-chave: Representações sociais. Escrita de pesquisa. Alteridade.

Abstract: This article seeks to address conceptually the representations of otherness in the writing of research . Develop through the text the hypothesis of that in the process of researchers’ formation occurs, in metaphorical perspective, one “blindness” in front of the necessity reflexivity. We have adopted the issue to conduct this research: Who is the Other which expressed through writing of research? We postulate the ways which leads to this Other through the allegory of the Gorgon in double face: monstrous and human. To explore this hypothesis we start at field studies of the social representations in

¹ Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Mestre em Psicologia pela PUCRS e Professora do Departamento de Fundamentos da Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas - UFPEL. Áreas: psicologia social e educação.

² Pós-doutor pela University of Cambridge (2002). Pós-doutor pela University Of Wisconsin At Madison (1991). Doutor em Psicologia Social - University Of Wisconsin At Madison (1980). Atualmente trabalha como professor convidado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSA).

the interlocution with the contributions of Walter Benjamin and the place of the images assigned in him historiography. We conclude from the perspective of the necessity of confronting our “blindness” by unfinished search process of representation of otherness as an ethical and esthetic training exercise.

Key words: Social representations. Writing of research. Otherness and education.



Persée et la Gorgone, détail

Fonte: BOUTÉ, Gérard. Camille Claudel: Le miroir et la nuit. (1995) p. 195

CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

Cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança. Saramago

Na virada para o século XXI, Saramago (1995) escreveu um dos romances mais relevantes não só de sua obra, mas para toda a literatura e o pensamento cultural na contemporaneidade. O “Ensaio sobre a cegueira” não só é um marco literário, mas uma provocação forte e um alerta importante sobre os dilemas que envolvem “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”.

Seguindo a narrativa do livro, tudo começa quando um motorista diante de um semáforo é subitamente impedido de seguir o fluxo inicialmente previsto. Diante da impaciência dos outros motoristas e na pressa característica do trânsito das cidades modernas, o homem quando resgatado emite em um grito a afirmação: Estou cego! Depois dele, a “treva branca”, uma espécie de “cegueira branca”, vai acometendo aos poucos a população de uma cidade inteira. Os cegos são resguardados em quarentena.

Podemos dizer que através dessa obra somos necessariamente levados a questionar, pela literatura, à essência, os afetos e os obscurecimentos das qualidades humanas. Saramago faz um apelo à recuperação da lucidez destacando e resumindo na epígrafe, já tão citada, o desafio imposto aos nossos sentidos: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Reparação que pode ser compreendida no sentido de recuperação da nossa capacidade de ver/agir diante das perdas que se avolumam no limite da condição humana, que pelas palavras do autor, assim pode ser resumida: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 2010, p.162).

E é justamente nesse território, que compreendemos como o de reflexão acerca da possibilidade de recuperação da capacidade do olhar/agir na direção da “coisa que não tem nome,” que nos propomos a discutir nesse texto sobre um dos aspectos que consideramos relevantes na formação dos pesquisadores da memória: a possibilidade de problematizar o enfrentamento da cegueira como condição de reflexividade³ necessária na busca da representação da alteridade pela escrita de pesquisa, ou seja, daquilo que defendemos como sendo um ético e estético exercício formativo. Cumpre salientar o contorno onde se verifica nossa análise - o âmbito dos estudos psicossociais e culturais críticos.

³ A reflexividade, sendo o caráter reflexivo da razão no sentido do “empoderamento” dos sujeitos frente à realidade, será tomada nesse texto como uma tentativa de enfrentamento das relações e exercícios de poder inerentes ao processo de pesquisa.

SOBRE A FORMA NA APRESENTAÇÃO

Nesta leitura – antes de mais nada – é importante levar em conta a consideração de que esse texto assumirá a forma de um ensaio, o que sugere uma disposição de apreensão “mais flexível”, que se une ao que Joan-Carles Mèlich indica, quando afirma que

El ensayo, junto con la narración y la poesía, es un género de sombras, un género que no teme la falta de rigidez, la carencia de un argumento lógicamente bien articulado. El ensayo intenta mostrar el movimiento mismo de la vida, y la vida no está lógicamente bien articulada. El ensayo se encuentra más próximo a la intuición que a la demostración. El ensayo, más que “demostrar”, “muestra”. El ensayo vive en la fragilidad, en el fragmento, en el aforismo, en la vulnerabilidad, en el instante, en la singularidad... (MÈLICH, 2002: 12).

Na busca desse movimento que a perspectiva ensaística requer, encontramos suporte em Walter Benjamin, no Prefácio de sua tese sobre o Drama Barroco Alemão (ANO), quando diz que o pensamento é “recomeço perpétuo” e é através do seu “ritmo intermitente” que ele elabora as novas e mesmas ideias. É nesse Prefácio, que a noção de apresentação (*Darstellung*), revela a prioridade dada por Benjamin à forma que o conhecimento assume ou a dimensão material de sua escrita. Unificando pensamento e forma, o autor considera que o trabalho da apresentação é um interminável retomar de questões. É a questão da apresentação que inscreve a filosofia no que Benjamin denomina de “esfera da verdade visada pela linguagem”. Dizendo isso, defendemos que é o movimento/ritmo – intermitente e inacabado – que poderá nos permitir uma aproximação da escrita da memória (e do esquecimento) em palavras (e silêncios).

Na apresentação desse ensaio, pois, pelas linhas e entrelinhas, reside uma pretensão de objetividade não como exatidão, mas como uma busca tensa e constante de harmonia; citando, pretendendo e reconhecendo a inspiração benjaminiana de tal fundamento, quer seja pela tomada do fragmento em sua capacidade caótica e irradiadora de diluição de fronteiras entre sujeito e objeto, como também pela independência da parte (de um todo organizado e clássico) e pela consciência, do inacabamento na busca de unidade sem jamais, no entanto, atingi-la. Pela forma e pela apresentação, encontros e desencontros libertos de cronologia ou de qualquer classificação arbitrária⁴.

⁴ Ver MATOS, O. O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SOBRE OS APORTES E A ESTRUTURA TEXTUAL

Entre os conceitos que nos oferecem aporte, explicitamos que acataremos a formulação de escrita de pesquisa utilizada por Marília Amorim onde essa é concebida como uma prática através da qual a escrita e o conhecimento acontecem no diálogo vivido em campo e na relação com o Outro do pesquisador (AMORIM, 2001).

Buscaremos resgatar, conforme já anunciado nas primeiras linhas, a metáfora literária da cegueira para o campo dos estudos em representações sociais no encontro daquilo que Boaventura do Santos indica quando afirma que: a “representação é sempre uma forma de olhar. Quanto maior o poder de representação, maior a profundidade e a transparência do olhar” (SANTOS, 2005: p.191).

Partindo dessa premissa e articulando-a com o campo de estudos das representações sociais, conceituamos representação social como sendo “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social (JODELET, 1989: p. 36. In: PEREIRA de SÁ, 1994, p. 32).

No lastro das representações sociais, enfatizamos o poder que reside em uma metáfora, através da leitura de Moscovici, que nos faz compreender que:

O dado externo jamais é algo acabado e unívoco; ele deixa muita liberdade de jogo à atividade mental que se empenha em apreendê-lo. A linguagem aproveita-se disso para circunscrevê-lo, para arrastá-lo no fluxo de suas associações, para impregná-lo de suas metáforas e projetá-lo em seu verdadeiro espaço, que é simbólico. Por isso uma representação fala tanto quanto mostra, comunica tanto quanto exprime [...] (MOSCOVICI, 1978, p.26).

Adentrando no domínio das representações e conferindo à cegueira o poder de metáfora, trabalharemos no decorrer deste texto com a seguinte questão norteadora: se as representações são uma forma de olhar, uma forma de conhecer que produzem e reproduzem realidades, por onde andam nossos olhos de pesquisadores diante dos discursos e práticas da alteridade através da escrita de pesquisa da memória?

Partilhamos a hipótese de que a palavra alteridade assume em nossos dias um papel central nas práticas discursivas dos pesquisadores nas Ciências Humanas e Sociais. Pensar o Outro, buscar o Outro se tornou algo como um jargão, cujo simbolismo é de complexa amplitude. Ao Outro é atribuído um caráter difuso que pode nos levar à necessidade de reconhecer que as representações da alteridade são, ao mesmo tempo, **RE**presentações e, de alguma forma, portanto, são repetições, reproduzidas de uma ordem discursiva hegemônica, mas também potencialmente elas podem ser capazes de, ao **RE**Apresentar, recriar o mundo, através de interpretações

genuinamente inovadoras - e nisso o poder da linguagem de resignificação infinda. Esse caráter eminentemente simbólico da representação pode ser também melhor apreendido através de Moscovici, quando o autor afirma que:

Representar significa, a uma vez e ao mesmo tempo, trazer presentes as coisas ausentes e apresentar coisas de tal modo que satisfaçam as condições de uma coerência argumentativa, de uma racionalidade e da integridade normativa do grupo. É, portanto, muito importante que isso se dê de forma comunicativa e difusiva, pois não há outros meios, com exceção do discurso e dos sentidos que ele contém, pelos quais as pessoas e os grupos sejam capazes de se orientar e se adaptar a tais coisas. Consequentemente, o *status* dos fenômenos da representação social é o de um *status* simbólico: estabelecendo um vínculo, construindo uma imagem, evocando, dizendo e fazendo com que se fale, partilhando um significado através de algumas proposições transmissíveis e, no melhor dos casos, sintetizando em um clichê que se torna um emblema. No seu limite, é o caso de fenômenos que afetam todas aquelas relações simbólicas que uma sociedade cria e mantém e que se relacionam com tudo o que produz efeitos em matérias de economia ou poder [...] (MOSCOVICI, 2003, p. 216-217).

Partindo desse aporte e procurando ingressar no universo simbólico das representações da alteridade na pesquisa da memória, focalizaremos nossos esforços em uma das imagens de significações múltiplas – a Górgona. Na busca da contextualização da imagem, incursionaremos rapidamente pelo mito de Perseu. Posteriormente nos deteremos em um aspecto central das contribuições benjaminianas, que é a escrita da história através de imagens. Logo após, buscaremos conferir um viés ilustrativo da complexidade ética e estética da escrita de pesquisa da memória. Na última seção, apontaremos para as considerações finais, pelo inacabamento proposital que a licença acadêmica de um ensaio nos possibilita.

PERSEU E A MEDUSA

No caminho que nos permite alcançar uma das imagens da alteridade encontramos no mito uma das possibilidades de nos questionarmos, na direção do inicialmente referido, “da coisa que não tem nome” ou “dessa coisa que é o que somos” - repetindo Saramago, como nas primeiras linhas. Nessa perspectiva, conferimos ao mito de Perseu uma direção possível para nosso esforço interpretativo. Incursionaremos a seguir rapidamente nesse universo, buscando ancorar alguns dos conflitos que as representações da alteridade na escrita de pesquisa, através do olhar e suas diferentes faces, nos permitem.

Pelo mito, Perseu é filho de Zeus, rei do Olimpo, com uma mortal, Danae, filha do rei Acrísio, que depois de ter sido informado por um oráculo que seria morto pelo seu neto, manteve a filha em cativeiro, afastada de qualquer pretendente. No entanto, Zeus, disfarçado de chuva de ouro, conseguiu entrar no local onde a princesa estava cativa, e dessa união nasceu Perseu. O rei Acrísio, ao descobrir que tinha um neto, lançou sua filha e o bebê ao mar, esperando que ambos assim morressem - o que não aconteceu. Danae e Perseu, com a ajuda dos ventos favoráveis de Zeus, alcançaram uma ilha onde foram recolhidos e protegidos por um pescador. A ilha era governada por um rei que passou a insistir em investidas amorosas com Danae. Perseu, tentando proteger a mãe do assédio indesejado, aceita o desafio proposto pelo rei - levar a cabeça de Medusa como troca para a trégua.

No universo mítico, encontramos na imagem da Górgona uma das imagens síntese da representação da alteridade na Grécia Antiga. A Górgona - Medusa é a que possuía o poder de transformar quem olhasse seu rosto em pedra. Um rosto bastante temido, porque das três Górgonas, a Medusa era a única mortal, a que se apresentava numa forma dupla, uma personagem feminina de face monstruosa. Monstruosidade que se mistura e se confunde em algo assim descrito:

Na face de Gorgóna, o bestial sobrepõe-se ao humano: a cabeça alargada, arredondada, evoca uma máscara leonina; a cabeleira é tratada como crina animal ou, mais frequentemente, eriçada de serpentes. As orelhas enormes evocam as de um bovino. A boca aberta num ricto fende toda a largura do rosto, descobrindo, no alinhamento dos dentes, presas de fera ou de javali. A língua, gigantesca, projetada para fora, recai sobre o queixo. Ela baba como o cavalo imprevisível e aterrador, animal vindo do Além, que com frequência é representado nos seus braços ou de cujo corpo ela pode, tal como uma fêmea de centauro, assumir a forma (VERNANT & NAQUET, 2005, p. 167).

Diante de tal descrição, podemos adentrar, em parte, no fascínio que a alegoria da imagem da Górgona nos convida. Uma criatura de dupla face, humana e monstruosa, uma criatura que provoca a morte pelo olhar (ou será que questiona a morte do e no olhar?).

A Górgona, sendo uma das três figuras que a Grécia antiga dispunha para conferir inteligibilidade a alteridade - a máscara que representa a alteridade extrema, é:

O horror daquilo que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: o confronto com a morte, imposto pelo olhar de Górgona. Todo aquele que cruza seu olhar, todo ser vivo, que se move e que vê a luz do sol, transforma-se em pedra, congelada, cega e escura. Do ponto de vista do homem, a morte encarnada por Górgona seria, pela própria oposição ao mundo dos vivos, o outro absoluto (AMORIM, 2001, p. 55).

A face monstruosa da Górgona, no entanto, é possuidora também de um estranho fascínio:

Não se lhe pode escapar e o fascínio de seu olhar vazio nos precipita numa espécie de espelho onde nos tornamos nós mesmos imagem da morte. Opera-se um efeito de desdobramento porque, pelo jogo do fascínio, aquele que olha é despossuído de seu próprio olhar, investido e invadido pelo da figura que está defronte. Através dessa troca identificatória, se é arrancado de si próprio e a projeção numa alteridade radical se produz. A face de Górgona é o Outro, o nosso duplo, o horror de uma alteridade radical com a qual nos identificamos ao nos petrificarmos (AMORIM, 2001, p. 52- g/n).

Dizendo isso, estamos agora em condições de associar a imagem da Górgona à metáfora da cegueira. A cegueira como sendo aquilo que nos impede de ver o Outro, quer seja pela ameaça que o reflexo implica, quer seja pela fatalidade que neutraliza o conceito de alteridade através das práticas discursivas da e na escrita de pesquisa da memória. A questão consequente que agora emana é: como enfrentar a dupla face da Górgona através da escrita de pesquisa da memória?

FISIOGNOMIA: A ARTE DE ESCREVER A HISTÓRIA ATRAVÉS DE IMAGENS

No enfrentamento da dupla face da Górgona, uma indicação importante nos é dada por Walter Benjamin na sua arte de escrever a história através de imagens, denominada de “fisiognomia”, ou seja, para o autor, “escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia” (BENJAMIN, 2006: 518).

Nesse sentido, a “fisiognomia” é na perspectiva benjaminiana uma representação da escrita da história, aquilo que lhe confere um “rosto”. Benjamin através de seu pensamento e de sua obra, realiza a “fisiognomia” através de um processo de “especulação das imagens”.

Vale destacar que a imagem é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura. Walter Benjamin confere à imagem um lugar central na sua historiografia, na

sua proposta de escrita da história. Centralidade que permite compreender a imagem como possibilidade de acessar as formas de conhecimento mais primitivas e arcaicas, um universo que a literatura transita através dos aspectos míticos e mágicos. Como também permite reconhecer que são as imagens que nos conduzem ao acesso da mentalidade de uma época. E, é essa a tarefa que Benjamin assume ao atribuir uma “fisiognomia” às cidades, buscando decifrá-las através dos aparentemente menores gestos, fragmentos da cultura diluídos no cotidiano e relegados ao abandono.

Aliado a isso, é importante reconhecer que, para Walter Benjamin, o mesmo tratamento de importância é conferido tanto às pequenas coisas, como às “grandes ideias”, ou às obras de arte. A produção do conhecimento da história benjaminiana se dá através desse processo de decifração e expressão em “imagens dialéticas” (BOLLE, 2000).

A imagem dialética é tratada por Benjamin através daquilo que ele denomina como “semelhanças não sensíveis”. A escrita e a palavra se constituem como espaços dessas “semelhanças não sensíveis”.

Ao tratar da teoria da linguagem, Benjamin reflete sobre a práxis: “a linguagem seria [...] a aplicação da faculdade mimética: um *médium* no qual se teriam fundido as antigas capacidades de perceber a semelhança, de tal forma que ela representa hoje o meio no qual as coisas se encontram, não como antes no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, suas substâncias mais fugidias e sutis, em seus perfumes, e entram em relação umas com as outras [...] As semelhanças emanam fugitivamente do curso das coisas, cintilam um instante e desaparecem” (Doutrina das Semelhanças)” (MATOS,1999, p. 66).

Para Benjamin, palavra é imagem, ou ainda, uma epifania da verdade . Nos esforços do conhecimento, a linguagem imagética representa um lugar que deveria ser despertado através das “passagens”. As “passagens” funcionam como uma articulação temporal encontrada por Benjamin nas alegorias de Baudelaire, realizando uma imagem da própria época - a Modernidade dos anos 1920/30.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar. (BENJAMIN, 2006, N 2 a,3- 504)⁵.

Através dos limiares propostos por Benjamin, podemos ousar propor uma escrita da memória através de imagens, submetida às forças históricas atuais. Uma escrita de pesquisa da memória que assuma o enfrentamento da Górgona pela busca da palavra nova, que transitando por entre o terror e o fascínio nos permita mostrar mais do processo de constituição da alteridade na pesquisa, através de imagens de “sonho”, ambíguas, ou “arcaicas”, despertadas num outro tempo, que não é o ontem, nem o amanhã, mas um tempo de um outro presente, em que o Outro é presente. A questão que fica é: como isso pode superar nossas cegueiras instituídas? Passaremos para a descrição de uma dessas situações em que a ilustração se torna possível.

MEMÓRIA: A VIA RÉGIA DO INENARRÁVEL

Arthur Nestrovski, em um ensaio intitulado “Vozes das crianças”, considera a memória como “a via régia do inenarrável”, ou como uma possibilidade de entrada no “real das palavras”. Em um dos três livros analisados nesse ensaio, chama especial atenção, o livro ‘Fragmentos’ de Binjamin Wilkomirski, que trata das lembranças de um menino sobrevivente dos campos de concentração que inventa para si uma narrativa de uma história ou de uma “vida possível”, como fonte “a infelicidade da fala”, e como frutos aquilo que só se revela “fora das palavras”.

⁵ O livro das Passagens foi um livro que jamais foi escrito. Trata-se de um inacabado projeto, com uma série de notas sobre a indústria cultural no século XIX. Essas notas são citações de diferentes fontes, arquivadas quase sem comentários e somente em alguns casos com alguma orientação acerca da organização dos fragmentos.

Eu abro a boca para gritar, mas nada me sai da garganta.” Essa é uma frase que reaparece regularmente, do começo ao fim desses *Fragments*, narrados com discrição admirável – nem aos gritos, nem só com silêncios – pelo escritor letão Binjamin Wilkomirski. Ela define, de pronto, a natureza traumática desses pedaços de infância, que retornam transfigurados pela memória e pela escrita, ao narrador em busca de si. Uma infância nos campos de concentração de Majdanek e Auschwitz não é exatamente “um parque de diversões”, como o menino logo aprende, contrariando a imagem prometida pelo oficial da SS que o leva para lá. E esse livro, por sua vez, faz da leitura também uma experiência traumatizante, onde se confronta essa realidade preservada de forma menos artificiosa, mais literal; o que nesse caso equivale a dizer: incompreensível (NETROWSKI, 2000, p. 196).

O autor narra, pelo livro, a sua história, a sua memória de infância vivida nos campos de concentração. Seguindo-a, mais um pouco através de Netrowski, encontramos o seguinte:

Em 1945, depois da libertação de Auschwitz, o narrador conta: Com quatro ou cinco anos, acaba num orfanato da Basileia, sem nome, sem família e sem a menor noção de que seja um mundo fora dos campos. Ele é levado para o seu quarto, depois de uma cena grotesca e triste no refeitório, enchendo a camisa, entre maravilhado e desesperado, com restos de comida. “As únicas coisas no quarto era uma cama – uma única cama, mas enorme - uma mesa e uma cadeira. [...] Eu pensei; seja quem for que tem direito de dormir aqui, deve ser uma pessoa com privilégios extra especiais, deve ser muito poderoso e forte. Se não, como ia defender um lugar assim? [...] Mas... e se ele me encontrar por aqui? [...] Faminto e exausto, engatinhei para baixo da cama e adormeci (NETROWSKI, 2000, p. 196-197)

Como autobiografia, o livro, relatando os fragmentos da memória de um menino, é um misto de realidade e memória, e, por ter essa característica, explícita o que alguns reconhecem como os limites da representação da Shoah⁶. Escreve o autor entre a “reticência e o realismo”, revolvendo o significado da palavra *infans*, aquele que não fala. “Não tenho língua materna, nem paterna”, escreve Wilkomirski na primeira

⁶ A palavra **holocausto** em grego antigo significa todo queimado. Buscando suas origens na Antiguidade, existem referências a esta palavra associadas a sacrifícios em rituais religiosos, onde animais ou pessoas eram queimados como oferenda a divindades. Essas práticas costumavam ser noturnas para encobrir a cremação dos corpos, nesse caso associada à palavra holocausto. Somente a partir do século XIX que a palavra holocausto passou a significar grandes catástrofes e massacres, sendo que após a segunda guerra mundial, o termo assume a inicial maiúscula, **Holocausto**, e passa a designar o extermínio de milhões de judeus e outros grupos sociais indesejáveis às políticas nazistas. A palavra *Shoá* ou também escrita como: *Shoah*, *Sho'ah* e *Shoa*, traduzida por *calamidade*, é mais utilizada por muitos judeus e por outros grupos que compreendem alguma inadequação quando associa-se a palavra Holocausto em sua tradução literal, sugerindo que os judeus foram oferecidos como uma forma crematória de sacrifício a Deus. Utilizam, portanto, a palavra *Shoá* para referir-se ao extermínio referido.

frase do livro. Perguntando posteriormente a alguém que vem buscá-lo para visitar sua mãe antes da sua morte no campo: “O que quer dizer mãe?” Na memória escrita, lembra que ela lhe deu um pedaço de pão, cena que remontará, mesmo sem saber o que é - repetidamente como lembrança. Preservando o *íidiche*, repetia, anos mais tarde: *Meine Mamele ist tot*, “minha mãe morreu”.

Conhecimento e memória não são a mesma coisa; mas recapitulação cuidadosa desses fragmentos faz de Wilkomirski algo além de um sobrevivente da catástrofe, e algo além de uma simples testemunha. Pois o que o livro narra, fora de si mesmo, é uma outra história, para nós imaginária, que é precisamente a da transformação do menino sem fala no adulto capaz de muito mais: capaz de escrever [...] (NETROWSKI, 2000, p.200).

Bem, esse livro premiadíssimo⁷, que apresentamos através de Netrowski, foi alvo de uma das maiores polêmicas que envolveram a veracidade ou não da memória narrada. Sem querer entrar nos detalhes do considerado “escândalo”, Netrowski, num pós-escrito do ensaio referido anteriormente, acaba sintetizando o que pelas reportagens e processo foi desvendado:

“Benjamin Wilkomirski” é o nome fictício de Bruno Dösseker, nome de adoção de Bruno Grosjean, nascido em Biel, na Suíça, filho ilegítimo de uma trabalhadora rural. Até 1950, existia no país um regime conhecido de semi-escavidão: camponeses trabalhando por casa e comida, sofrendo, comumente, abusos de todas as espécies. Filhos nascidos nessas condições eram com frequência entregues a orfanatos – o que parece ter sido o caso do menino Bruno. Adotado por uma família rica de Zurique, nunca se deu bem com os pais. Já adulto, tornou-se músico e construtor de instrumentos. Na década de 80, assumiu progressivamente uma identidade judaica, afirmando ser um menino polonês (ou letão) que perdera a família na guerra (NETROWSKI, 2000, p.203-204).

Ao que tudo indica, do ponto de vista das evidências jurídicas, o narrador de *Fragmentos* nunca passou por um campo de concentração. Do ponto de vista histórico, a condenação da autobiografia é evidente, do ponto de vista psicológico-clínico foram levantadas inclusive suspeitas quanto à saúde mental do autor. Agora é do ponto de vista da literatura que o fato torna-se ao olhar dos pesquisadores da memória, algo extremamente relevante. Perguntando-se, como faz Netrowski, “quem escreveu o livro,

⁷ Este livro foi um dos mais aclamados pela crítica internacional, recebendo vários prêmios, entre estes, o do Museu do Holocausto (Washington), o Prêmio da Memória da Shoah (Paris) e do National Jewish Book Award (Nova York). Segundo Netrowski (op.cit) este livro recebeu comparações com obras consagradas da história da literatura como Homero, Cervantes e Shakespeare e, numa linha mais próxima e compreensível, comparado a Primo Levi e Elie Wiesel.

afinal? De quem é essa voz? Quem respondeu por autor, no autor?” Responde ele mesmo, que a confusão entre autor e narrador poderia ser um erro primário, não fosse o livro tratar do que trata. Sendo Wilkomirski um dos dirigentes de um arquivo sobre o Holocausto e com acesso a milhares de dados, depoimentos, documentos é impossível saber até que ponto as “memórias” narradas não são uma incorporação dessas outras tantas memórias.

Perdido entre verdades Wilkomirski parece ter assumido, ou construído o judaísmo como um estilo pessoal de solidão [...]. Que trauma e memória se cruzem com judaísmo e Holocausto não chega a ser um evento raro na literatura recente. Coube a Wilkomirski, involuntariamente que seja, a tarefa de fazer confluir no texto de sua vida, tanto como livro, esse temas tortuosos com outros, não menos tortuosos e não menos característicos do nosso tempo, que são as noções de autoria, testemunho e responsabilidade. Mais e menos do que a literatura, os Fragmentos assumem assim uma estatura exemplar na literatura do fim-do-século e definem pelos olhos de incompreensão de um menino, mais um fim da literatura, no fim de um século um tanto pior do que outros (NETROWSKI, 2000, p.204-205).

Na análise desse caso é importante considerarmos aquilo que afirma Ciampa (1987), quando diz que “identidade é história. Isso nos permite afirmar que não há personagens fora de uma história, assim como não há história (ao menos história humana) sem personagens” (CIAMPA, 1987. p. 157).

Como é óbvio, as personagens são vividas pelos atores que as encarnam e que se transformam à medida que vivem suas personagens. Enquanto atores, estamos sempre em busca de nossas personagens; quando novas não são possíveis, repetimos as mesmas; quando se tornam impossíveis tanto novas como velhas personagens, o ator caminha para a morte simbólica ou biológica. A loucura, neste sentido, é o esforço de criação e um novo universo – louco porque singular, não compartilhado – consequentemente, fuga de uma realidade: a realidade cotidiana (CIAMPA, 1987, p. 157).

As personagens, nesta perspectiva, são múltiplas, coexistem ou se alternam, indicando “modos de produção de identidades”, e ao mesmo tempo em que as personagens vão se constituindo umas às outras, constituem o universo de significados que as constitui. Assim, a narrativa de um personagem faz de seu drama (não literário) um discurso de um “autor-em-obra”- uma combinação de autoria coletiva da história, da qual somos todos co-autores, e de autoria individual, invenção assinada, que é daquele personagem chamado autor e que, de fato, sempre é um narrador, um contador de histórias” (CIAMPA, 1987,155).

Numa outra interlocução, através de GERALDI, podemos vincular a questão da autoria e da construção do personagem às questões éticas e estéticas inerentes à escrita da memória:

E ainda que devolvam, bons ou maus, favorecendo ou detraindo, imagens que vemos, resta a pergunta: como somos nós, no visível? Somente o outro pode dizer e os outros são nossos espelhos muitos, mas nas relações com eles é preciso estar aberto à diferença para que o praticamente imudado se torne mudado. (GERALDI, 2003, p. 54).

O pressuposto que queremos destacar aqui é o de uma escrita da memória que transita por entre uma liberdade que não é nossa, uma liberdade que só se garante quando nos apropriamos, criamos, inventamos uma lei. Que lei é essa? Qual sua implicação? Ainda GERALDI, lembrando Bakhtin:

Esta liberdade de dar-nos uma lei remete à noção de responsabilidade tal como defendida por Bakhtin e certamente não tendo compromissos outros que não com o próprio princípio supremo do ato ético – a reação concreta entre o **eu** e o **outro**, inscreve a lei a nos darmos na complementaridade que o **excedente de visão** de outro permite, porque diferente seu posto de observação; calculado nossos **horizontes de possibilidades**, defendendo, ainda que, conflituosamente enquanto vivemos entre desiguais, a sociedade que nossa **memória do futuro** projetou dando-nos **acabamentos** provisórios para com eles construirmos nossos roteiros de viagens: eles dirão de nós o que fomos (g.a.) (GERALDI, 2003, p. 55, grifo nosso).

Existindo uma impossibilidade de coincidência entre os olhares do Eu e do Outro, vale reafirmar a dimensão ética desta atividade estética de aproximação entre o Eu e o Outro pela escrita da memória. Descortinar um mundo histórico através da estética é buscar revelar a imagem de um tempo ético da narração. Neste projeto ético-estético, identificamos aquilo que Lèvinas denuncia como sendo o tempo em que o mundo real aparece na imagem como se estivesse entre parênteses, linguagens aprendidas e indecifradas, parentéticas, que permitem efetuar uma “externalidade do interior”, fazendo da subjetividade, do sujeito histórico e narrativo uma referência para o Outro, que por sua vez constitui a interioridade do próprio sujeito

Parece-nos que é esta “arte mágica” de “ver a interioridade a partir do exterior” que pode potencializar a escrita da memória no enfrentamento da dupla face da Górgona. Por entre o fascínio e a ameaça, eis que a escrita da memória se apresenta como sendo uma viagem ao território do Outro que busca realizar esse perigoso e sedutor encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que o olhar da Górgona é o que vincula o homem a sua alteridade radical, através do que buscamos abordar aqui, defendemos que é olhar do pesquisador quem determina a expressão desse Outro.

Retomando a questão inicial: quem é o Outro que se expressa na escrita de pesquisa? Supomos que a condição especular se faz como necessária, invertendo o sentido questionamos: quem é o Eu que se expressa através da escrita de pesquisa? Por entre ficções e realidades, seguimos na perspectiva da necessidade de enfrentamento das nossas “cegueiras” pelo inacabado processo de busca da representação da alteridade como um ético e estético exercício formativo. Pautamos uma escrita de pesquisa da memória perspectivada pelo inacabado lugar de encontro, onde os tempos (passado, presente e futuro) entrecruzam-se, naquilo que é origem e ao mesmo tempo é ruína.

Origem - ainda por Benjamin - não significa gênese ; origem é fluxo que não faz parte do mundo dos fatos e cujo ritmo revela-se como uma visão dupla: é tanto restauração-produção como também é algo de incompleto e inacabado. Também ruína não significa fim, o conceito carrega a ambiguidade de designando o que foi destruído, apontar para a reconstrução possível a partir dos escombros. Um duplo sentido, portanto cabe no conceito de ruína, recapitulação do sofrimento e emancipação, memória da injustiça, lugar de resistência e luta. Concluimos assim que um duplo sentido também cabe as nossas cegueiras na escrita de pesquisa da memória: ruína e origem condensando a dupla face da Górgona e a necessidade humana de seguir em fluxo narrativo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte. Editora UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial d Estado de São Paulo, 2006.

BOLLE, W. **Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOUTÉ, G. **Camille Claudel: Le miroir et la nuit**. (1995

CLAUDEL, C. Catálogo. **Pinacoteca do Estado**. São Paulo, 1997

CIAMPA, A. **A estória de Severino e a história de Severina**. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

GERALDI, W. A Diferença identífica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética. In: Freitas, M; Souza, S; Kramer, S. **Ciências Humanas e Pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003.

MATOS, O. **O Iluminismo Visionário: Benjamin**, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MOSCOVICI, S. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961/1978.

_____. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MÈLICH, J-C. **Filosofia de la Finitud**. Barcelona: Herder, 2002.

NETROWSKI, A. Vozes de Crianças. In: NESTROWSKI, A; SILVA, M.(orgs). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000.

ROUANET, S. Apresentação: 37. In: Benjamin, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREIRA de SÁ, C. O Conceito e o Estado Atual da Teoria. In: SPINK, M. J. (org). **O Conhecimento no Cotidiano**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SANTOS, B. **A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência**. Para um Novo Senso Comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. São Paulo: Cortez, 2005.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VERNANT, J.P., NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

WILKOMIRSKI, B. **Fragmentos**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.