

DOSSIÊ





A ARTE DA MEMÓRIA E AS MÁQUINAS PARA LEMBRAR

Maria do Céu Diel Oliveira*

Resumo – Estudos na arte da memória têm sido um movimento que embasa pesquisas e pensamentos na contemporaneidade. Imagens são veículos de programas político-visuais. Em sua obra, Mary Carruthers¹ busca as relações das metáforas basilares da memória com o discurso. Procuo migrar esses conceitos para o mundo das imagens. Neste artigo, elencarei os pensamentos de Carruthers e outros estudiosos sobre as metáforas basilares da memória, ou seja, a construção de máquinas para lembrar.

Palavras-chave: Memória. Arte da memória. Fábrica da memória. Memória localizante. Memória monástica.

INTRODUÇÃO À MEMÓRIA E IMAGEM: CICERO, ALBERTO MAGNO E OS LUGARES PARA LEMBRAR

Hoje em dia, os conceitos de criatividade e invenção, se não são sinônimos, são bem parecidos. Para criar ou simplesmente pensar, os seres humanos ativam um instrumento mental, uma máquina. Mnemosine não é só a mãe de todas as musas, mas também a fábrica de todas as ideias e pensamentos sobre memória e invenção. É conhecida a divisão clássica da retórica em cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. Em *Rhetorica ad herennium*, de Cícero (1954), existe uma premissa em que o orador, ao figurar uma casa conhecida, vai colocando em quartos e vãos as imagens que precisa lembrar. Assim, na tradição manualística medieval, a invenção precede a memória.

A mnemotécnica, a memória artificial e seus "jogos" foram sempre vistos com certo ceticismo pelos seus praticantes. Conta-se que um estudante chinês do século XVII – a quem o jesuíta Matteo Ricci² ensinava a arte da memória, com o propósito de prepará-lo para o terrível exame de auxiliar administrativo do Estado – confidenciou a um amigo que o sistema

* Doutora em Educação, Cultura e Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora associada II do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes. E-mail: mariadiel@gmail.com

1 - Mary Carruthers (1941) é professora da New York University. Neste texto, utilizou-se o livro *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, de Carruthers (2006), cujos excertos foram traduzidos por mim.

2 - Matteo Ricci (1552-1610) foi o missionário jesuíta encarregado de mapear e traduzir a língua chinesa. Ricci utilizou-se de um "palácio da memória" para orientar os trabalhos de tradução e pregação.

de aprendizagem era tão difícil que era melhor recorrer à própria memória do que ao sistema mnemônico.

Como sucede muitas vezes com a manualística, a compreensão de uma disciplina do manual não se espelha no cotidiano. Muitas práticas caíam nessa contradição. A arte da memória, para um orador, não consistia em usar um sistema para repetir até o último detalhe um discurso construído antecipadamente. Aprender pela memória para depois recitar como um papagaio era considerado um erro grave para um orador romano. O bom orador – sendo interrompido ou não – era aquele capaz de saber falar eloquentemente *ex tempore*. Portanto, fica claro que a arte da memória da qual se servia o orador não era de fato fundamentada na recitação e repetição, e sim na arte da invenção, que colocava a pessoa a mover-se com competência na arena de debates: responder às interrupções e perguntas, e desenvolver as ideias que chegavam naquele instante, sem perder um fio dentro do esquema do discurso. Essa era a vantagem de cultivar a memória artificial.

Todos aqueles que se ocupam em estudar a memória artificial têm grande débito com Frances Yeats³. Sem negar a força dessa pesquisa, Carruthers (2006, p. 11) explicita o seguinte: "Yeats estava convicta de que a força dessa arte era somente uma prática que permitia a repetição, deixando assim a arte da memória estática e privada de movimento". Assim como pensava o aluno chinês de Ricci, a mnemotécnica era considerada uma arte extravagante e difícil. De acordo com Carruthers (2006), o objetivo da prática da mnemotécnica retórica não era fornecer aos estudantes uma prodigiosa memória que lhes possibilitasse repetir todas as informações necessárias para que pudessem ser aprovados em um exame, mas sim permitir ao orador os meios e os instrumentos necessários para compor de modo criativo o próprio "material". Dessa forma, outra maneira de compreender a memória é entendê-la como uma arte compositiva. As artes da memória pertencem à categoria das artes do pensamento e favorecem, em particular, a qualidade do que hoje denominamos imaginação e criatividade.

A memória monástica, assim como a memória romana, é fundamentada em lugares. Ela também cuidava da fabricação de imagens mentais necessárias aos fundamentos da inteligência. Assim sendo, na manualística da arte da memória, verdade e descrição não são conceitos sinônimos, visto que a segunda aponta para uma relação sofisticada entre invenção e uma forma simples de documentação.

A relação da memória com a invenção e cognição pode parecer óbvia, mas não é, pois a definição de invenção mudou muito até o século XIX. Hoje, tende-se a entender a retórica sobretudo como a arte da persuasão. Mas, no âmbito da vida monástica, a obra retórica focalizou não tanto a persuasão pública, mas sim as atividades ligadas à invenção literária. Não

3 - Frances Yeats (1889-1981) foi historiadora e pesquisadora do Renascimento. Estudou as imagens, as relações destas com a memória e as artificialidades contidas nas imagens.

é correto dizer que os homens obscureciam as práticas retóricas, mas as redirecionavam na formação de cidadãos da Cidade de Deus.

O termo latino *inventio* deu origem a duas palavras distintas. Uma delas é *invenção* – ou criação de qualquer coisa nova – que pode tomar forma a partir de ideias e objetos materiais. A outra é *inventário*, que se refere aos muitos materiais colocados em quartos ou armários, sem que estejam casualmente guardados: não se pode dizer que roupas jogadas ao acaso em um armário sejam um inventário – os inventários exigem uma ordem. Os materiais inventariados são contados e dispostos em lugares precisos dentro de uma estrutura mais ampla, de modo que seja possível encontrá-los facilmente. Esta última categoria exclui a possibilidade de que os inventários possam ser muito volumosos ou pouco específicos.

O termo latino *inventio* contém, portanto, diversos significados e revela um assunto básico no tratado da criatividade da cultura clássica. Inventariar ou catalogar é um requisito fundamental para inventar. Essa informação, segundo Carruthers (2006), pressupõe que nada se pode criar sem um "arquivo" ou "armário" de memórias, mas esse armário deve ser inventariado, ou seja, todos os elementos que o compõem devem ser encontrados com facilidade.

Essas estruturas não têm necessariamente relação direta com a arte da memória descrita em *Rhetorica ad herennium* (CICERO, 1954). Limitar o estudo da memória localizante a esse único modelo ciceriano ofuscou, por assim dizer, os estudos na arte da memória. Até pelo menos a metade do século XIII, mais do que a obra *Rhetorica ad herennium* (CICERO, 1954), desenvolveu-se uma disciplina ou "via" de meditação inventiva, baseada na memorização de estruturas localizantes e catalogáveis que foi denominada pelos monges de memória espiritual ou *sancta memoria*.

Esse modelo baseado em Cícero era essencialmente "localizante" e relacionado com o aprendizado, e se diferencia completamente de outro modelo filosófico conhecido no Ocidente por meio do pensamento de Aristóteles – portanto, sem consequências diretas sobre a prática monástica da *sancta memoria*. Esse modelo define a memória temporalmente como entidade que pertence ao passado, a *anamnesis*.

Um exemplo dessa diferenciação é a compreensão que Alberto Magno⁴ atribuiu ao modelo localizante. De acordo com Magno (cf. ALBERT THE GREAT, 2010), essa memória localizante era essencial à cognição. Ao descrever a natureza da Prudência em seu tratado *De Bono* (cf. ALBERT THE GREAT, 2010), ele explicita a questão do conflito que contrapõe as duas definições de memória: uma que é essencialmente temporal e outra que se apresenta como espacial, pois a obra *Rhetorica ad herennium* (CICERO, 1954) indica que a memória artificial é baseada em lugares e imagens. Como a memória pode ser composta de lugares se Aristóteles sustenta que a essência dela é temporal?

4 - Alberto Magno (1200-1280) foi monge dominicano e *doctor universalis* da Igreja.

Continuando a explicitar o contraste entre os modelos de mnemotécnica, Carruthers (2006) afirma que, a propósito dessa questão, Alberto Magno responde que o lugar é necessário para pôr a termo o exercício mental da reminiscência. Se é verdade que a memória não pode ser só de coisas passadas que se apresentam a nós sob a forma de imagens, é imprescindível o fato de que essas imagens sejam conservadas em lugares. A errônea convicção de um conflito entre Aristóteles e Cícero sobre a natureza da memória permitiu, segundo Alberto Magno, que esses pontos muito diferentes viessem a ser confundidos de modo inapropriado. O primeiro ponto: "Que coisa é a memória?". A memória é constituída de imagens arquivadas de experiências passadas – esse ponto é ontológico e equivale ao seguinte questionamento: "Qual é o conteúdo das recordações?". Mas o outro ponto – "Que coisa é a memória?" – segundo o qual a memória se constitui de cenários e imagens – é psicológico, pois, para usá-la no sentido cognitivo, basta perguntar: "Qual é a estrutura das recordações?".

O lugar, ensina Alberto Magno (ALBERT THE GREAT, 2010), é aquele que a alma constrói em si para conservar as imagens. Ele cita o comentário de Boezio à "Introdução" de Porfírio⁵ para mostrar que "cada coisa ou fato particular acontece em um lugar" (ALBERT THE GREAT, 2010). As imagens guardadas na memória são criações desse tipo. Mas as qualidades temporais delas pertencem ao passado, e não se consegue distinguir entre elas, pois todas são "passadas", um topo comum a todas as imagens. Por isso, para recordar-se de questões particulares, é necessário concentrar-se naquilo que distingue uma recordação da outra, ou seja, as qualidades inerentes ao *lugar*. Também Agostinho de Hipona⁶ destacou a natureza temporal das recordações em vários pontos de suas meditações e nas *Confissões* (SANTO AGOSTINHO, 1984). As duas tradições – memória como tempo e memória como lugar – conviverão longamente no que tange aos assuntos da mnemotécnica.

Ainda segundo Alberto Magno, nossa mente reconhece melhor as coisas que se apresentam ordenadas. As duas qualidades a serem observadas nas imagens são *soleminis* e *rarus*, ou seja, ordenado e distanciado. Compreendeu que os lugares mnemônicos são pragmáticos: são esquemas cognitivos, além de objetos. Podem se assemelhar a coisas existentes – palácios, igrejas, templos, escolas –, mas não são reais. A própria mente deve produzi-los para ativar a memória. Esses lugares mentais são conectados por associações a um conteúdo qualquer por meio de analogias, transferências ou metáforas. Ele cita, por exemplo, a alegria, que é figurada como um mosteiro, *pratum*. A fraqueza aparece em uma enfermaria ou um hospital. A justiça em um tribunal, *consistorium*. Portanto, aquilo que denominemos conexão alegórica, nela associaremos um conteúdo "real" no sentido imaterial. Assim compreendendo, todo o conhecimento dependerá da memória.

5 - Εἰσαγωγή, ou introdução, escrito por Porfírio na Sicília entre 268-270, destinava-se a fomentar as categorias aristotélicas.

6 - Santo Agostinho (354-430) foi filósofo, retórico e doutor da Igreja.

INVENTÁRIO PARA INVENTAR

Entretanto, antes de relacionarmos mais estreitamente a criatividade com a memória localizante, visitaremos alguns elementos basilares. A memória humana opera por meio de signos – sinais – e índices, que tomam a forma de imagens, que, ao agirem como “cintilações”, fazem vir à mente as coisas às quais estão associadas. Por isso, além de serem sinais, todas as recordações são imagens mentais – *phantasiai*.

Na retórica, o termo *phantasiai* é associado às coisas carregadas de *pathos*, que agem com grande força na memória e na mente. Algumas tradições filosóficas antigas observavam também a existência de um componente emotivo na memória. Podemos pensar assim: as imagens mnemônicas são compostas de dois elementos: uma “similitude” que serve como centelha para a coisa – *res* – que se quer recordar e a *intentio* – ou inclinação – ou a atitude que temos no confronto com a experiência recordada, que serve para classificar e depois reencontrar a experiência. Por isso, as recordações são imagens e vêm sempre com uma “coloração” emotiva. Também são agregadas a essas imagens as imagens de transposição, ou seja, imagens fora das imagens recordadas. Essas imagens são “carregadas” para dentro da memória por seu poder de agir como “pontes” ou ligações entre o vivido e o imaginado.

Cícero utilizou-se da *intentio* para traduzir o termo estoico *tonoi*, ou seja, a tensão ou ressonância harmônica da mente no ato de memorizar as coisas a partir de sua experiência. O termo latino *intentio* não se relaciona somente às atitudes, aos objetos e às inclinações do indivíduo que recorda, mas também ao estado de concentração física e mental exigido para recordar-se. Essa palavra também se relaciona a certos tipos de julgamento, não totalmente racionais. As lembranças não são arquivadas simplesmente, mas inseridas nos locais a elas destinadas e “coloridas” de forma que são parte objetos, parte emoções, parte racionais, mas sobretudo culturais. Sem a “coloração”, essa atitude ou *intentio*, não teríamos nenhum inventário e, assim, nenhum lugar para colocar os objetos ou eventos que experimentamos. Cícero (1954), por vezes, também utilizava *intentio* de modo similar à expressão “tensionar”, como exemplo do músico que tensiona as cordas do instrumento. Em *Discussões tusculanas*⁷, Cícero (1995), no curso de um reexame das teorias gregas sobre a natureza da alma, destacou Aristóxeno de Tarento⁸, músico e filósofo que definia a alma como uma tensão do corpo, análoga àquela que se denomina harmonia quando se canta e toca a lira. Assim, segundo a natureza e a configuração do corpo e sua complexidade, serão produzidos os vários movimentos e, como no canto, os sons. O conceito estoico que Cícero (1995)

7 - Cícero (1995), em *Discussões tusculanas*, revela a objetividade prática. Não se debruça sobre questões metafísicas, mas aborda temas que inquietam qualquer vivente perplexo ante problemas inevitáveis e sem soluções visíveis, como a morte, a dor física, o sofrimento moral, a busca por felicidade e o *beate vivere*.

8 - Filósofo do quarto século a.C. Pitagórico da escola peripatética, místico e matemático.

apresenta é o *tonos* – tom – ao referir-se não apenas aos músculos, mas também às cordas dos instrumentos musicais. Essa ideia, carregada de um valor espiritual e emotivo, é reencontrada na *intentio* monástica, concebida não apenas como uma concentração, uma intensidade da memória e do intelecto, mas também como uma atitude emotiva, que hoje pode ser denominada "tensão criativa". Essa tensão permitia que o trabalho da memória ocorresse de modo produtivo ou poderia contê-lo no caso de a *intentio* se mostrar má ou uma vontade ineficaz. Assim, a leitura de um texto sagrado deveria ser realizada em grupo ou em silêncio e ser carregada de uma *intentio* particular, aquela da caridade. Essa intenção – tensionar por dentro – é análoga à noção retórica de *benevolentia* – a atitude benévola e indulgente que cada orador esperava inspirar ao seu auditório. De acordo com Santo Agostinho: "Defino o amor como a inclinação de ânimo para gozar em Deus por ele mesmo, de si e do próximo por Deus (*motus animi*)". A ideia de inclinação da alma em direção a qualquer coisa implica não só o *affectus* ou a emoção, mas também a *intentio*.

Ainda a *intentio*: se é parte integrante de cada imagem mnemônica, se representa a coloração ou a atitude que adotamos no confronto com uma experiência, na base da qual estabelecemos onde "enganchá-la" na cadeia constituída de nossos lugares, então bastará reavivar aquele tipo de *intentio* para reencontrar novamente as lembranças. Nota-se também que, nesse modelo cognitivo, as emoções não são "entidades" mentais discretas, mas são tão intrinsecamente tecidas nas retículas da memória quanto os fatos e os objetos provenientes de nossa experiência. Assim sendo, claramente não existe uma recordação verdadeiramente objetiva ou inconsciente, visto que cada coisa lembrada pelo indivíduo deve ser intencionalmente marcada ou "enganchada" nos lugares mnemônicos. Mas, como as engrenagens de uma máquina, os lugares mnemônicos fazem mover e funcionar a estrutura inteira. Em retórica, as imagens mnemônicas são chamadas de *imagines agentes*, pois estão ao mesmo tempo em ação e agindo sobre outras coisas e fatos.

A força dessa técnica elementar consiste em dar acesso imediato a qualquer elemento conservado no inventário, além de fornecer os meios para construir um número ilimitado de devoluções cruzadas ou de ligações associativas entre os elementos de tal esquema. Ainda: essa técnica oferece uma memória de acesso com uma série de modelos ou fundamentos sobre os quais se podem construir inumeráveis colagens e concordâncias de matérias diversas. O último objetivo – a fabricação dos lugares mentais – para colocar e tratar as imagens foi o lugar no qual a memória e a *intentio* se fundem num único processo cognitivo.

MEMÓRIA E COGNIÇÃO: A ARQUITETURA

Carruthers (2006) aponta mais uma ligação com a memória e os lugares quando destaca a arquitetura como lugar para a didatização. A mnemônica antiga considerava a arquitetura

como a melhor fonte para os lugares mnemônicos, como já foi observado na construção de cenários para as imagens a serem recordadas. A versão monástica da mnemônica ligada à arquitetura é plena de ressonâncias clássicas e não clássicas, que transformam e enriquecem o "edifício" da memória empregado pelo orador. Esses ecos, como é previsível, são de origem bíblica. A mnemotécnica monástica ligada à arquitetura é fundada – como se tratasse de uma grande infraestrutura – sobre um texto-chave de Paulo de Tarso, na Primeira Carta aos Coríntios (3:10-17), na qual se compara a "um sábio arquiteto":

Como a graça de Deus me foi dada, como um sábio arquiteto, eu coloquei a fundação; um outro depois construirá sobre. Mas cada um esteja atento com o que constrói; em verdade nenhum pode pôr um fundamento diferente daquele que já se encontra, que é Jesus Cristo. E, se sobre esta fundação se construir com ouro, prata pedras preciosas, lenha, feno, palha, a obra de cada um será bem visível; se fará conhecer naquele dia que manifestará com fogo e o fogo meterá à prova a obra de cada um. Se a obra que cada um construiu sobre a fundação resistir, assim receberá a recompensa; mas se a obra terminar queimada, será punido; todavia ele se salvará, mas atravessará o fogo. Não sabeis que sois o templo de Deus e que o espírito de Deus habita em vós? Se um destrói o templo de Deus, Deus o destruirá. Pois santo é o templo de Deus que sois vós.

Essa passagem legitimou uma série notável de metáforas de natureza arquitetônica. Seja como atividade, seja como artefato, o tropo da construção ocupa um lugar privilegiado na literatura religiosa, doutrinal e espiritual. O tropo foi utilizado por Filon⁹, e são fascinantes as conexões que a primeira idade do cristianismo fez desse tropo e a ideia do trabalho místico que pertence à meditação, da Merkabah¹⁰ hebraica, em que foram empregadas inúmeras estruturas de base que são próprias da exegese do cristianismo primitivo. No cristianismo medieval, o texto de São Paulo é rapidamente transformado em uma obra de referência para uma técnica mnemônica sofisticada, que utilizava o *planus* e *elevatio* de um edifício como estrutura de base para a meditação alegórica e moral, a infraestrutura – *superaedificationes* – da página sagrada.

Paulo de Tarso faz uso da metáfora arquitetônica como um tropo para indicar a invenção, não apenas um armário para noções. Ao se comparar a um arquiteto, explica ter lançado a fundação – fundação que não é outra senão Cristo – sobre a qual outros serão exortados a construir. No início do cristianismo, o tropo arquitetônico é associado à invenção, tanto no

9 - Filon de Alexandria, filósofo judeu do século I, surge como o primeiro pensador a tentar conciliar o conteúdo bíblico à tradição filosófica ocidental. Nesse sentido, é mais conhecido por sua doutrina do Logos, sobre a qual ainda se encontram à espera de solução inúmeras controvérsias.

10 - Merkabah: misticismo judaico centrado em visões. Fundado por Ezequiel, versa sobre a ascensão aos palácios celestiais.

sentido da descoberta como no de inventário. As fundações que Paulo lançou funcionaram como um mecanismo que favoreceu a invenção de outros. Pode parecer que essa seja uma passagem pouco relevante na obra paulina, mas adquiriu grande relevância, pois os exegetas construíram – segundo o convite de Paulo – para a elaboração das próprias composições meditativas.

Inicialmente, as estruturas sobre as quais era possível construir eram limitadas àquelas medidas e descritas com grande precisão no Antigo Testamento. Um estimado companheiro de Agostinho de Hipona, Quodvultdeus (1989, p. 308)¹¹, escreve:

Se há paixão pelas construções, tem o edifício do mundo (Gênesis, 1) as dimensões da Arca (Gênesis, 6), o perímetro do Tabernáculo (Êxodo, 25-27), a altura do templo de Salomão (1 Reis, 6) e, difundidos no mundo, os próprios membros da Igreja simbolizados por todos aqueles edifícios.

Os usos mais antigos desse tropo nos fazem acreditar que a técnica de composição que se baseava na arquitetura bíblica não foi considerada nem como instrumento dotado de um único conteúdo – diagramas – nem como instrumento de conteúdo específico – teoremas matemáticos –, mas sim como dispositivos heurísticos, como meios para descobrir significados. A distinção entre essas duas atitudes cognitivas consiste em determinar se um livro ou uma igreja podem ser estudados como hoje em dia. Se partirmos da hipótese de que o objeto é simplesmente em si uma enciclopédia redigida em linguagem simbólica, não poderemos descrevê-lo por aquilo que ele é verdadeiramente. No entanto, se se pensa em um livro ou uma igreja como um mecanismo, um instrumento que possa ser usado por motivos sociais, como a fabricação de símbolos, então acontece a diferença entre considerar o trabalho que se pretende realizar como um fim ou como um meio, tendo em mente que os cristãos se esforçavam para transformar-se em cidadãos da Cidade de Deus.

Gregório Magno (1979, p. 143-143B)¹² organizou os quatro sentidos da exegese bíblica na forma de uma potente mnemônica, um instrumento compositivo que opera sob o modelo das *Circunstantiae Inventive*¹³ da antiga retórica forense:

De fato, primeiramente se estabeleçam os fundamentos históricos, depois, por meio do senso místico, ergamos o edifício da nossa alma, como cidade da fé e, por fim, com a beleza do senso moral, revestiremos o edifício, adicionando as cores.

11 - São Quodvultdeus, literalmente "aquele que Deus quer" (fim do século V – 454), santo da Igreja.

12 - Papa e doutor da Igreja (Roma, 540-604).

13 - Por exemplo: quem, o que, onde, quando e como.

Essa máxima, muito usada na tardia Idade Média, é uma rechamada ao *ad res* de Paulo de Tarso, pois assim ele qualifica que o ato de interpretação bíblica é um processo de invenção, um ato de composição e fabricação. É como se o texto literário apresentasse uma série de sinais mnemônicos ao leitor, as fundamentações, as "fundações" que primeiramente deveriam ser realizadas, construindo-se sobre um edifício mental, que emprega tudo aquilo que a cidade da fé fornece, e colorindo posteriormente a inteira superfície daquele edifício.

No contexto da hermenêutica bíblica, a cidade murada – *arx, arcis* – constitui um jogo de palavras que opera em vários níveis: reenvia, sob os pontos de vista auditivo e visual, o termo à cidadela do Templo de Ezequiel (40-42), à cidade sobre a colina de Mateus e à Jerusalém Celeste de João¹⁴. Gregório Magno parece mostrar que cada uma das histórias bíblicas – especialmente do Antigo Testamento – representa o esquema de uma narração que pode ser eternamente recontada.

Nas mentes dos escritores monásticos, cada versículo da Bíblia agia como um detonador que apresentava os temas mais diversos assim que a memória associativa de um autor a conclamava. O valor de um narrador residia na qualidade e no caráter da sua fabricação e de sua coloração – sua habilidade de reconstruir, e não a simples repetição dos fatos que constituía o tecido de base.

Paulo de Tarso escreveu que "o fogo meterá à prova todas as obras do homem", afirmando que isso não determinará a salvação: um pobre operário poderá ser salvo mesmo que seu "trabalho" seja queimado. Porém, a prova do fogo colocará em risco a qualidade do trabalho individual, ou seja, se a construção foi feita com palha ou ouro. A preocupação de Paulo de Tarso é de natureza ética, pois se preocupava com a lembrança inventiva, não somente com as recordações da memória. Assim, lemos que "somos o templo de Deus e o trabalho inventivo de construir a infraestrutura é confiado à nossa memória" (SÃO VÍTOR, 1987). Esse tema paulino foi colocado em prática repetidamente na literatura e arquitetura monástica.

A natureza inventiva do tropo do arquiteto foi ainda mais clara no século XIII. Grande influência teve Hugo de São Vítor (1987, p. 196-199), segundo o qual, como a Sagrada

14 - Apocalipse (21:9-18): "E veio um dos sete anjos que tinham as sete taças cheias das últimas sete pragas e falou comigo, dizendo: Vem, mostrar-te-ei a esposa, a mulher do Cordeiro. E levou-me em espírito a um grande e alto monte e mostrou-me a grande cidade, a santa Jerusalém, que de Deus descia do céu. – E tinha a glória de Deus. A sua luz era semelhante a uma pedra preciosíssima, como a pedra de jaspe, como o cristal resplandecente. – E tinha um grande e alto muro com doze portas, e, nas portas, doze anjos, e nomes escritos sobre elas, que são os nomes das doze tribos de Israel. Da banda do levante, tinha três portas; da banda do norte, três portas; da banda do sul, três portas; da banda do poente, três portas. E o muro da cidade tinha doze fundamentos e, neles, os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro. E aquele que falava comigo tinha uma cana de ouro para medir a cidade, e as suas portas, e o seu muro. E a cidade estava situada em quadrado; e o seu comprimento era tanto como a sua largura. E mediu a cidade com a cana até doze mil estádios; e o seu comprimento, largura e altura eram iguais. E mediu o seu muro, de cento e quarenta e quatro cavados, conforme a medida de homem, que é a de um anjo. E a fábrica do seu muro era de jaspe, e a cidade, de ouro puro, semelhante a vidro puro".

Escritura se assemelhava a um edifício, todos os que a estudam se assemelham a arquitetos ou mesmo operários e pedreiros:

Observe a obra dos pedreiros – depois de colocar a fundação, eles alongam em linha reta seus barbantes (prumo), baixando o fio de chumbo e depois colocam em ordem as pedras pacientemente lapidadas. Ali colocam uma depois da outra. Agora, siga estas lições para construir um edifício espiritual: se já colocou em si mesmo as fundações da exegese, deve colocar a base do edifício. Tenha, portanto, o barbante, estique-o bem, coloque em ordem as pedras anguladas e, movendo-se com atenção em torno deste, determine a estrutura de sustentação sobre a qual deverá elevar vários muros.

Nota-se que essa passagem traz o texto paulino sem mencioná-lo diretamente – um método muito comum para ativar a memória intertextual. Um estudante deve usar o edifício mental que construiu sobre a fundação representada por seu conhecimento histórico da Bíblia, ou seja, a história que narra, como uma estrutura em que possa recolher todos os fragmentos de saberes que aprenderá sucessivamente. Essa infraestrutura construída mne-monicamente é útil não somente como mecanismo para realizar a reprodução via memória, mas também para reorganizar e relembrar meios com os quais poderá traçar os contornos do próprio saber e assim

[...] prosseguir com tranqüilidade na obra de construção do próprio edifício, utilizando os materiais sucessivamente disponíveis no vasto mar de livros e na presença de numerosas doutrinas e opiniões tão complexas que se encontrarão no curso da vida (SÃO VÍTOR, 1987, p. 199).

Porém, essas fundações não devem ser confundidas com a estrutura acabada. Em outras palavras, a fundação e a base são os terrenos sobre os quais se constrói, mas não são a chave; as fundações autorizam – no sentido medieval do termo – constituindo o ponto de partida para a construção que virá. A chave, o caráter, o toque final, próprio da profissão de um mestre pedreiro, residirá no uso bom ou ruim que se fará dessa fundação comum. Como Paulo de Tarso fez notar, não se trata apenas de uma questão de salvação, mas também de beleza e benefícios, de *ornamentum*.

Os hábitos de leitura medieval são baseados em um modelo artesanal, sobre caminhos de pedra, tijolos e outros materiais que um mestre pedreiro utiliza para construir um muro que, juntamente com as etapas que vêm para a preparação de um terreno, se assemelham às rotinas de exercícios e disciplina e às diversas etapas no percurso que leva ao artefato finalizado. Então, figuremos essa associação com a construção de uma página arquitetada: depois que o plano da fundação foi colocado segundo as medidas do *lineus* – a linha interna do arquiteto – e depois que tal plano foi demarcado pelas pedras, o muro pode ser elevado:

Se o pedreiro percebe que alguma pedra não corresponde ao projeto previsto, deve pegar o escalpelo e eliminar as partes salientes, planificar as superfícies, lixar e reduzir a uma boa forma todo o material – somente assim será capaz de adicionar novas pedras às aquelas anteriormente colocadas na ordem [...]. As fundações são colocadas abaixo da terra e nem sempre são feitas com pedras iguais, mas a construção que se desenvolver sobre a superfície requer estrutura regular e uniforme (SÃO VÍTOR, 1987, p. 197-198).

Dessa forma, nos escritos divinos, o fundamento que está sob a terra representará a história e o edifício que fabricarmos sobre este representará a alegoria, a divina página (*DIDASCALICON DE STUDIO LEGENDI*, 2011).

A forma ou a fundação de uma composição deve ser concebida como um lugar-vir-a-ser ou lugar onde se inventa. Tudo ali pode ser adaptado. E o compositor, ao agir como um mestre pedreiro – *architectus* –, adaptará os seus *tropi* às pedras angulares de um texto, devendo polir, rascunhar e remover; em suma: adaptar e traduzir de todos os modos necessários as *dicta e facta memorabilia* que usará como matéria-prima. Aquilo que denominamos "edifício da sua vida" constitui, portanto, uma criação pessoal, uma expressão (e criação) do seu caráter – mesmo se a construção tem seu lugar a partir de histórias que estão à disposição de todos¹⁵. Tudo isso está claramente expresso no convite de Paulo de Tarso: o fogo meterá à prova a qualidade do trabalho de cada um. A memória é inteiramente baseada nas associações realizadas na mente de cada um, já que a atividade dela tem uma dimensão irredutivelmente pessoal e privada: secreta, por assim dizer. Esse é o motivo pelo qual se trata de uma atividade moral, que tem a ver com o caráter e com o que chamamos de temperamento. A leitura meditativa – como qualidade de atividade da memória – foi considerada uma atividade moral; a memória foi vista aqui como uma qualidade elementar da Prudência, a virtude do juízo ético. Ao mesmo tempo, porém, como a grande parte das matérias das "construções" é comum a todos os indivíduos – em verdade, trata-se de "lugares comuns" –, a atividade da memória se caracteriza também por ser de natureza social e política, ou seja, civil. O equilíbrio constante entre individualidade e coletividade, entre *ethos* e *pathos*, vem sendo reajustado e ativado por meio de instrumentos retóricos: as imagens, as figuras, os lugares e seus esquemas. A relação essencial entre esses instrumentos é o conteúdo da memória, que constitui a pedra fundamental das suas composições.

15 - Para aprofundar esse tema, ver a relação entre *carattere* – qualquer coisa impressa na cera – e caráter no Canto II, nos versos 121-148, do Paraíso de Dante Alighieri. Dessa forma, esse célebre tropo dita que a memória seja impressa ou gravada, mas o temperamento da cera é um fator crucial para assegurar que as lembranças das coisas nunca poderão ser idênticas em diferentes pessoas.

PARA ENTRAR NAS "MANSÕES DA INVENÇÃO"

As memórias individuais não são em si uma invenção. Trata-se de uma máquina que consegue agir nas "mansões da invenção". É difícil para um estudante moderno compreender a memória humana como construção arquitetônica, pois ele é profundamente convencido de que a memória é ajuda apenas no processo de repetição e serve tão somente para superar exames, provas e dificuldades. Talvez também seja bom esclarecer essa relação pelo conceito de máquina. Segundo o uso comum, o termo máquina é o contrário de humano. Tudo o que é mecânico – ou seja, artificial – é compreendido como antitético a tudo que denominamos valores humanos. Na cultura contemporânea, prevalece o conceito de uma equivalência entre máquinas e entidades suspeitosamente não humanas, que competem com os empreendimentos humanos; da mesma forma, é comum pensar em tecnologia como sistemas autossuficientes, com vida própria. Mas é fundamental observar que as culturas pré-modernas e pré-industriais não dividiam o mesmo conceito. Suas máquinas eram completamente "humanas". Uma máquina, segundo Isidoro de Sevilha (2004)¹⁶, é um instrumento que os arquitetos – ou pedreiros – usavam para poder construir a estrutura dos edifícios. No latim clássico, *machina* significava todo tipo de monta-cargas, daí sua associação com a construção. Sevilha faz derivar o termo pedreiro de *machina*, pois os mestres de obra construíam sobre fundações e utilizavam *machinae* para trabalhar nas partes mais altas e no teto. Parece assim que, para Isidoro de Sevilha, o conceito de *architectus* refere-se particularmente aos que trabalhavam com paredes e tetos; eles podem lançar os fundamentos, assim como Paulo de Tarso, mas serão estruturas superiores, o que Paulo chamou de *superaedificationes*, em que revelam sua maestria. O pedreiro é também semelhante ao mítico inventor da arquitetura, Dédalo, um descobridor e um criador ao mesmo tempo. De fato, Sevilha (2004) termina seu comentário observando que Paulo de Tarso se define *architectus*, pois – como é próprio de um sábio mestre de obras – ampliou um edifício a partir das suas fundações.

As máquinas se movem. São como motores que induzem ao movimento outras coisas, e elas mesmas contêm parte do movimento. Um exemplo desse tropo é a ideia de *machina universalis*, a máquina cósmica construída e movimentada por Deus, primeiro artífice e mestre de obras. Ele, o arquiteto deste mundo, fabricou uma máquina e, como "sábio arquiteto", suspendeu o céu no lugar mais alto, formou a Terra e ligou-a ao mar. Uma máquina é um instrumento essencial do artífice paulino. Qualquer estrutura que permita suspender ou construir as coisas é uma máquina. Tertuliano¹⁷ chamava a cruz de "a máquina de ferir o

16 - Isidoro de Sevilha (560-653) foi teólogo, matemático e doutor da Igreja, além de arcebispo de Sevilha, considerado um dos grandes eruditos e o primeiro dos grandes compiladores medievais. A obra de Sevilha (2004) influenciou largamente toda a produção intelectual da Espanha medieval.

17 - Tertuliano (60-225 d.C) foi apologista cristão.

corpo": um tropo monástico muito mais tarde vai definir o corpo como uma *machina rerum*, uma analogia com a *machina aeterea* do Universo. As máquinas poderiam ser entendidas como um motor destruidor: o termo é usado em crônicas para definir máquinas de assédio e ataque. Em Jerônimo¹⁸, essa palavra está ligada às muletas que seguravam as vinhas. Ou, mesmo como em uma das *enigmata* de Aldhelm¹⁹, poderia ser um dos guindastes usados para construir sobre uma montanha um farol pelo qual os marinheiros poderiam se orientar. Todas essas estruturas se inclinam, movem-se. São estruturas feitas de materiais diversos, bons ou ruins. São instrumentos de suspensão e construção. Assim, também as construções mentais poderiam ser denominadas máquinas, e é essa metáfora que nos interessa aqui. Em uma de suas epístolas, Agostinho cita uma máxima da Carta de São Paulo aos Coríntios: "*Scientia inflat, caritas aedificat*"²⁰. Essa frase constitui a enésima referência paulina ao tropo, segundo o qual o ato de pensar é comparável àquele de construir um edifício. Agostinho comenta que o conhecimento deve ser usado como uma espécie de máquina graças à qual se pode elevar a estrutura da caridade além da destruição do próprio conhecimento. Gregório Magno utilizou-se da mesma figura ao afirmar que "a força de amor é como um guindaste" que permite ao nosso espírito elevar-se no curso da existência. Essa máquina pode ser denominada de contemplação, que "empurra" a alma humana para a elevação. Com essa definição, compreende-se claramente que a contemplação é um ato inventivo, uma construção. Se a memória medieval inclui o que hoje denominamos "pensamento criativo", isso não significa que são pensamentos originados do nada. Esse tipo de memória edifica-se a partir de estruturas memorizadas e situadas na mente sob a forma de esquemas, edifícios e – sobretudo – de redes construídas sobre associações compostas de fragmentos, que devem ser recolocados para formar uma ideia. A atividade da memória pode também ser comparada com uma viagem e como tal deve ter ponto de partida. Este tópico leva-nos novamente à necessidade de haver "lugares", pois recordar-se constitui em encontrar as lembranças e transportá-las mentalmente de um lugar a outro.

Hugo de São Vítor (1987), grande construtor, desfrutou das edificações em muitas ocasiões em seu tratado sobre educação, o *Didascálicon*. Ao descrever a geometria – dentre as artes liberais, é a mais importante para um arquiteto –, São Vítor (1987, p. 103) define-a como "fonte de experiência sensível e origem das expressões verbais". Trata-se de uma caracterização bizarra para uma arte abstrata e não propriamente ligada às expressões verbais.

18 - Nascido Eusébio, São Jerônimo (ca. 347-420) foi padre e apologista cristão ilírio. Sua tradução da Vulgata é ainda o texto bíblico oficial da Igreja Católica Romana.

19 - Aldhelm (639-709) foi um monge inglês que se tornou bispo de Sherborne. Seu mais famoso trabalho é *De virginitate – de virginitatis laudibus*.

20 - Coríntios (8:1): "*de his autem quae idolis sacrificantur scimus quia omnes scientiam habemus scientia inflat caritas vero aedificat*".

São Vítor (1987) cita Cassiodoro²¹, que, à época, descrevia os tópicos do discurso – que ainda fundamentam as argumentações, as ideias e a origem dos discursos – e a geometria como a ciência das formas que pode ser aplicada não só ao mundo físico, mas também ao mundo cognitivo e às fabricações de esquemas e gradientes para pensar e construir os edifícios da mente a partir das localizações – *sedes* – das coisas memorizadas: *sensus* (as percepções, os sentimentos, as atitudes e os juízos), *dictiones* (os enunciados) e *facta* (os eventos e suas histórias).

As artes mnemônicas e suas técnicas complicadas e esdrúxulas foram criticadas por Cornelius Agrippa²², que, em 1530, escreveu o livro *Da vaidade e incerteza das artes e das ciências*. Segundo Agrippa, a memória natural dos homens estava embotada pelas imagens monstruosas que saturavam a mente dos homens e provocavam loucura e frenesi, em vez de uma memória segura e profunda. Rabelais²³ utilizou sua incrível capacidade de escárnio para destruir as práticas mnemônicas. Descreveu como Gargântua foi instruído por Holofernes e os doutores "Arrotador, Tratante e Faroleiro". Mas os teólogos não se dissuadiram por esses argumentos. Tomás de Aquino²⁴ afirmou que os sistemas de memorização faziam parte de uma ética – em seus comentários sobre Aristóteles, observou a importância das "similaridades corpóreas" ou imagens da memória sob forma física – para impedir que as coisas sutis e espirituais escapassem da alma. Em 1540, Inácio de Loyola (apud CUSTODIO FILHO, 2004, parágrafo 14) fez o seguinte comentário em *Exercícios espirituais*: "os praticantes devem trazer à mente o local físico, uma representação imaginativa do lugar, por exemplo: a estrada de Bethânia a Jerusalém, o aposento onde Cristo fez sua última ceia, o jardim onde foi traído" – e neste momento a pessoa poderá usar o sentido da audição: "procure ouvir o que as pessoas falam na superfície da Terra, jurando ou blasfemando", ou "sinta a fragrância indescritível e prove a doçura ilimitada da divindade" e ainda "toque os lugares onde estas pessoas sentaram, tentando usufruir disto tudo".

TEMPO E MEMÓRIA

As memórias também podem ser construídas a partir de um "passado não vivido", como lemos na obra *Confissões*, de Santo Agostinho (1984, p. 89), escrita há onze séculos: "Existem três tempos: um presente de coisas passadas, um presente de coisas presentes e um

21 - Flávio Magno Aurélio Cassiodoro (ca. 485-ca. 580) foi político e escritor romano.

22 - Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), autor de *De occulta philosophia*, foi mago, alquimista e filósofo.

23 - François Rabelais (1483-1553) foi um escritor francês. Entre as diversas obras, várias foram inscritas no Index Librorum Prohibitorum.

24 - Tomás de Aquino (1225-1274) foi padre dominicano, filósofo, teólogo, distinto expoente da escolástica, proclamado santo e cognominado *Doctor Communis* ou *Doctor Angelicus* pela Igreja Católica.

presente de coisas futuras". Assim, a memória criativa fabrica e organiza também seus "tempos" de ação e fabricação.

A crítica literária que, no século XX, dedicou-se à análise das histórias míticas e visionárias concentrou-se grandemente em seu aspecto mimético ou, segundo Erich Auerbach²⁵, na "representação da realidade", independentemente de essa realidade ser natural, social ou psicológica. Essa crítica propunha uma análise dessas fontes históricas que salientasse seu funcionamento cognitivo por meio de uma série de mitos mnemônicos.

De acordo com Carruthers (2006), as constelações são também programas visuais mnemônicos. Os astrônomos estão habituados a dividir as estrelas visuais em constelações às quais são atribuídos os nomes de várias coisas: animais, seres mitológicos, instrumentos. Como o mapa do céu, os artistas traçam, por exemplo, em torno das estrelas que compõem Órion, a figura mais ou menos naturalística de um caçador – o cinto, o punhal, os pés e os braços – e os dois cães que o seguem: *Canis Majoris* e *Canis Minoris*. Esses mapas têm origem muito antiga. Um foi mapa retirado de um manuscrito copiado em torno do ano 1000 pelo abade Odbert, no Monastério de Saint Bertin, na França. Esse mapa mostra a parte setentrional do céu desenhado a partir de um manual consultado na época, o *Phainomena*, de Arato, traduzido por Cícero – um poema grego sobre as constelações traduzido em latim na Antiguidade e usado como texto de astronomia elementar na pedagogia monástica. Tratava-se de um manual muito difundido nas bibliotecas: continha as descrições ilustradas com desenhos de outros manuscritos e mapas de todo o céu, mostrando o equador celeste, as constelações zodiacais e a Via Láctea (*lacteus circulus*). No mapa, Órion e os cães são visíveis no quadrante à direita entre a Nave (*Puppis*) e a Baleia (*Cetus*), logo abaixo de Gêmeos. No centro desse mapa, há as representações da Ursa Maior, da Menor, de Polaris e do Dragão que se contorce em si mesmo para indicar a Ursa Maior.

Segundo as modernas enciclopédias que buscam esclarecer a origem dessas figuras, as "gentes primitivas" que observavam o céu noturno acreditavam que os grupos de estrelas se assemelhavam a tais criaturas e davam a eles os nomes de mitos que explicavam a presença dessas figuras no céu. Todos os mitos relacionados às estrelas foram agrupados em um gênero literário denominado fábulas, histórias que explicam a origem de qualquer coisa. Na Bíblia, o Gênesis é repleto dessas histórias e de outros livros que conhecemos. No entanto, quando se observa a constelação de Órion, não há nada que se pareça com um caçador naquele grupo de estrelas, nem se vê nele o grupo de cães. Por isso, as "pessoas primitivas", ou seja, os gregos da era helenística, contentavam-se em fazer assemelhar aquele grupo de estrelas a um caçador e aos cães ou talvez desejassem mais do que um reconhecimento de formas terrenas nas estrelas do céu. De fato, parece que os autores do Manuscrito de Aratus

25 - Erich Auerbach (1892-1957) foi filologista e estudioso de literatura e crítica comparada.

e outros compêndios medievais sentiram necessidade de descrever cada constelação antes de mais nada como esquemas de estrelas, que depois eram ligados aos nomes das constelações, desenhando em torno deles esboços de figuras.

Outros agrupamentos são os retirados da obra de Isidoro de Sevilha (2004, p. 71), composta no norte da França por estudantes, que, no entanto, não sugerem que alcemos a vista aos céus para encontrar um cão, mas que deveremos "procurar no céu este ou aquele esquema de estrelas". Em outras palavras, os mestres que redigiram esses livros partiram da *Idea* de que o esquema deveria ser reconhecido, e não apenas um cão ou um touro: assim esses nomes não eram mais do que convenções.

Mas, se as figuras das constelações não imitam nenhum objeto, mesmo que de maneira fantasiosa, para que serviriam? O que era esperado do mapa do céu era que servisse para individualizar rápida e seguramente algumas estrelas cujas posições tinham grande importância na vida, como calcular um calendário, viajar, navegar e plantar e colher nos meses certos. E também o mais importante: muitos objetos esparsos, como estrelas solitárias, não são facilmente memorizados. Para estudá-las, é preciso agrupá-las em esquemas que permitam torná-las acessíveis. As constelações, portanto, formam um inventário de estrelas facilmente reconhecível. A organização das estrelas em esquemas constelativos não tinha como propósito representá-las, mas sim ajudar aqueles que precisassem encontrar determinada estrela em meio a um esquema reconhecível e recuperável em suas memórias. Dessa forma, as constelações são instrumentos mnemotécnicos.

Os esquemas das constelações eram profundamente radicados nas fábulas, narrações que ligam vários outros esquemas ou que revelam características importantes de outras constelações, seus lugares e épocas do ano em que aparecem no céu. O hábito de localizar coisas que devem ser contadas dentro de uma história é um princípio mnemônico básico do ser humano: conhecidos na prática cotidiana de cada faculdade, o poder mnemônico e a flexibilidade das narrações foram confirmados por estudos no século XX.

Um exemplo disso são as várias histórias narradas sobre Órion. Quase todas fazem referência à sua posição no céu. Em algumas, ele é associado à Artemísia; em outras, morre por ordem desta, depois de ser picado por um grande escorpião; em outra, está seguindo as Plêiades no exato momento em que elas estão sendo transformadas em estrelas. Órion é uma constelação que aparece no céu outonal, estação da caça, associada ao zodíaco com o Escorpião e Sagitário – que, como Artemísia, foi um arqueiro, figurado como o centauro Quíron, discípulo da deusa. A posição de Órion é tal que, com o movimento das estrelas, essa constelação parece seguir as Plêiades.

Muitos dos mitos ligados às estrelas surgiram tardiamente nos contos gregos da época alexandrina. São fábulas que permitem inventariar, histórias criadas para ajudar a catalogar o conhecimento básico dos indivíduos. Esses tipos de história têm uma forma adaptada para acolher o material narrativo, reduzindo a pontos iguais e informativos uma rede de

conhecimento facilmente catalogável e enredável. Encontramos exemplos dessa rede nas histórias pedagógicas, como o *Physiologus*²⁶ e as *Fábulas de Esopo*. Assim, essas fábulas são narrações mnemônicas que auxiliavam a elevar o espírito criativo para a fabricação de uma estrutura de palavras e imagens, aliadas à etimologia e aos textos primordiais da Era Cristã. Não devemos esquecer que especular (*speculum*) é "observar o movimento das estrelas com um espelho" e *sidus* – estrela – nos leva à consideração: olhar o conjunto de estrelas.

Eram muito comuns as artes práticas ou técnicas antes do século XVIII. Os alquimistas ocultavam a própria sabedoria sob a forma de estranhos contos que codificavam os procedimentos químicos. A estranheza dessas histórias já foi atribuída somente ao desejo de confinar esse tipo de conhecimento em um grupo restrito. Mas o impulso de revestir com tais fábulas um difícil conhecimento técnico também se explica pela necessidade de recordar-se de certas transmutações com precisão: as fábulas dos alquimistas eram uma forma de fórmula técnica, porém muito mais memorizável que as atuais. Lembremos que um dos princípios da mnemotécnica diz que nos recordamos de modo particularmente vivido e preciso as coisas estranhas e emotivamente intensas, mais do que as coisas banais.

Alguns mistérios das artes medievais são mais mnemônicos que misteriosos. A geometria apresentava uma inteira iconologia de animais míticos para indicar as figuras geométricas complexas, muitas das quais eram associadas com a fabricação de construções. Roland Bechmann (1991) estudou uma série de desenhos dos cadernos de Villard de Honnecourt²⁷, único texto no gênero que mostra o procedimento dos arquitetos medievais denominados "ovelha águia e homem barbudo" ou "dois leões". Eram estudos sobre tensões entre arcos e colunas.

Se a memória é considerada uma máquina do pensamento, foi durante muito tempo motivo de estudos e preocupações. Como escreveu Santo Agostinho (1984, p. 89): "São ações que realizo internamente no enorme palácio da minha memória – lá eu disponho de céus, terras e mares, juntos a todas as sensações que posso ter destes, até aquelas esquecidas". Nota-se a diferença entre a noção de esquecimento na Antiguidade e aquela que predomina nos dias atuais – esquecer era uma falha cognitiva e um argumento válido para se desconfiar da memória.

É muito fácil confundir o ato de recordar com os "objetos" usados para localizar e marcar nossas lembranças. Hoje em dia, discute-se bastante sobre quem possui e quem dá a forma à memória coletiva ou à memória cultural, enfim, ao livro de memórias. Porém, a memória não está inerentemente ligada aos objetos. Um recente estudo sobre os monumentos em memória ao Holocausto, por exemplo, ilustra essa afirmação: enquanto os monumentos têm

26 - O *Physiologus* é uma coleção de fábulas moralizantes.

27 - Villard de Honnecourt foi mestre de obras, desenhista e arquiteto no século XIII.

pouco valor em si, construí-los pode significar investir nas almas e na memória de uma nação. Isso mostra uma incompreensão da memória, visto que tanto a "memória nacional" como a "memória coletiva" não existem como entidades independentes. Parece que a maior parte das análises sobre memória pública atualmente se baseia em um conceito oportunista, até mesmo comercial. Assim, a pergunta-chave é: "Quem possui a memória nacional?". Conceber a formação de uma memória pública do ponto de vista retórico é um procedimento muito complexo.

Retornando à memória e à ligação dela com os objetos, devemos examinar exemplos da era pré-cristã, para talvez compreendermos o que chamamos de memória coletiva. Alguns objetos são mais "memoráveis" do que outros. Um exemplo disso é a Basílica de São João de Latrão em Roma. Idealizada pelo imperador Constantino, deveria ser o ponto de partida para cobrir com a Roma cristã a Roma pagã. Porém, o monumento foi construído longe do centro, perto do muro oriental da cidade, um lugar que se encontrava no sentido oposto ao crescimento da cidade. A população tendia a mover-se a oeste, em direção ao Rio Tevere. O movimento demográfico, as pessoas e as recordações delas tendiam de fato a centralizar uma espécie de mapa ideal dos cristãos em torno do túmulo de São Pedro, que era próximo ao centro da cidade. Mas esse não era o único motivo da predominância de São Pedro sobre Latrão. Em parte, a falência do projeto constantiniano se deve à pouca consideração que o imperador deu à tumba de São Pedro, um mártir. A ordem autoral do imperador não fez funcionar a nova basílica como lugar da memória. No seu esforço retórico, esqueceu-se do que Aristóteles denominou *pathos* do espectador, ou seja, suas emoções e noções, suas *intentiones*, que faziam do túmulo de São Pedro um lugar privilegiado no mapa da memória.

O processo inverso – "destruir" um objeto para erradicá-lo da memória – também pode ser destinado ao fracasso – como a destruição completa do templo de Jerusalém, ordenada pelo general romano Tito. Os edifícios podem ser usados para marcar os lugares da memória, mas é evidente que não "encarnam" a memória. Em 132 d.C., Jerusalém tornou-se novamente alvo de destruição: o imperador Adriano ordenou que fosse reconstruída como uma cidade pagã. Conta-se que um peregrino proveniente de Bordeaux²⁸ – única narrativa que sobreviveu – visitou Jerusalém em ruínas em 333 e indicou os lugares na esplanada do templo. Sobre o monte do templo, o peregrino mostrou o altar onde foi assassinado Zacarias:

[...] podia ver o sangue sobre o mármore. Podia ver também, como se fosse impresso em cera, os sulcos dos carros dos soldados que o assassinavam [...] estava pronto para ver a figueira na qual Zaquê viu Jesus e entre as pedras destruídas do tempo, vi a que foi descartada pelos construtores (GEYER; CUNTZ, p. 1-26).

28 - O primeiro itinerário narrado de um peregrino em 333 foi descrito no *Itinerarium Burdigalense* e é a primeira descrição deixada por um viajante cristão da Terra Santa.

Nesses testemunhos, observamos que a importância desses lugares para os peregrinos não está na autenticidade e nos objetos históricos certificados. Os aspectos de autenticidade e realidade estão atrelados à atividade da memória, ao pensamento que esses lugares alimentam. Os peregrinos não andam em Jerusalém para ver qualquer coisa de novo, desejam, sim, lembrar-se de coisas bem conhecidas, a *dita et facta memorabilia*. Sobre esse peregrino de Bordeaux: o que ele buscava era o itinerário da Bíblia, pois é uma narração que determina a meta da viagem. João (20.5), por exemplo, ao descrever a peregrinação a Jerusalém, explicou que "cada vez que entramos no Santo Sepulcro vemos o Senhor que jaz no seu sudário, vemos o anjo aos seus pés e o trapo que envolvia sua cabeça". As histórias da Bíblia são então concebidas como um itinerário por lugares, como um mapa.

The art of memory and the machines to remember

Abstract – Studies in the art of memory has been a movement that supports research and thoughts on contemporaneity. Images are vehicles of political and visual programs. In her work, Mary Carruthers search the relationship of the basic metaphors of memory with the speech. Seeking migrate these concepts to the world of images in this text, I will call the Carruthers thoughts on the basic metaphors of memory, i.e., the construction machinery to remember.

Keywords: Memory. Art of memory. Craft of the memory. Localizing memory. Monastic memory.

REFERÊNCIAS

- ALBERT THE GREAT. *On the causes of the properties of the elements*. Translation Irven M. Resnick. Milwaukee: Marquette University Press, 2010.
- AUERBACH, E. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BECHMANN, R. *Villard de Honnecourt: la pensée technique au XIII siecle*. Paris: Picard, 1991.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.
- CARRUTHERS, M. *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- CICERO. *Rhetorica ad herennium*. Harvard: Harvard University Press, 1954.
- CICERO. *Discussioni tusculane*. In: CICERO. *Opere politiche e filosofiche*. A cura di L. Ferrero e N. Marinone. Torino: Utet, 1995. 2 v.
- CUSTODIO FILHO, S. *Exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 201.

DIDASCALICON DE STUDIO LEGENDI. A cura di M. Sannelli. Lavis: La Finestra, 2011.

MAGNO, G. Moralia. In: JOB, M. (Ed.). *Adriaen Turnhout*. Turnhout: Brepols, 1979.

QUODVULTDEUS. Liber promissorium et praedicatorium Dei. In: QUODVULTDEUS. Promesse e predizioni di Dio. A cura di A. V. Nazzaro. Roma: Città Nuova, 1989.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984.

SÃO VÍTOR, H. de. *Didascálicon*: introduzione, traduzione e note a cura di V. Liccaro. Milano: Rusconi, 1987.

SEVILHA, I. de. *Etimologie o Origini, a cura di A. Valastro Canale*. Torino: Utet, 2004.

Recebido em março de 2015.
Aprovado em setembro de 2015.