

REMATE DE MALES

26(1)

Departamento de Teoria Literária



UNICAMP

Campinas-SP
jan./jun. 2006

Remate de Males. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem - Campinas, SP, n. 1 (1980-)

Publicação Semestral a partir de 2005
ISSN 103-183X

1. Literatura - Periódicos. I. Departamento de Teoria Literária – Universidade Estadual de Campinas –
Instituto de Estudos da Linguagem.

CDD 805

PUBLIEL - Publicações IEL

Revista *Remate de Males*, Publicações, Caixa Postal 6045, 13084-971, Campinas-SP-Brasil
Fone/fax: (19) 35211528 – E-mail: remate@iel.unicamp.br – <http://www.iel.unicamp.br>

Indexada em / Indexed in:
CSA/Sociological Abstracts (USA), MLA/International Bibliography (USA),
Ulrich's International Periodicals

PEDE-SE PERMUTA / Exchange requested / Se solicita canje /
Wir bitten um Austausch / On demande l'échange / Si chiede lo scambio

Capa: Fotografia de Márcio Seligmann-Silva realizada em 03.11.2005.
Detalhe da fachada do prédio da ESMA (Escuela Mecanica de la Armada)
em Buenos Aires, Argentina.

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP) - Bertold Zilly (Frei Univ) - Carlos Augusto Calil (USP) - Edson Rosa da
Silva -(UFRJ) - Eduardo Subirats (Princeton Univ) - Ettore Finazzi-Agro (Univ. La Sapienza di
Roma) - Fábio Lucas (UBE) - Joaquim Brasil Fontes (Unicamp) - Jorge Ruedas de la Serna
(Univ. Nac. de México) - José Adelardo Castello (USP) - Julio Castañon Guimarães (FCBR) -
Lucía Melgar (El Colegio de México) - Luis Costa Lima (UERJ, PUC/RJ) - Luis Dagobert de
Aguirre Roncari (USP) -María Rosa Menocal (Yale Univ) -Marta Rosetti Batista (IEB/USP) -
Mónica Marinone (Univ. Nac. de Mar del Plata) - Rita de Grandis (Columbia Univ) - Roberto
Schwarz (CEBRAP) - Sergio Miceli (USP) - Silvia Cárcamo (UFRJ)

Comissão Editorial

Carlos Eduardo Ornelas Berriel
Márcio Seligmann-Silva
Miriam Viviana Gárate

REMATE DE MALES

Dossiê

“Literatura como uma arte da memória”

ORGANIZADOR DO VOLUME:

Márcio Seligmann-Silva

REMATE DE MALES

Revista do Departamento de Teoria Literária
Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP

Remate de Males é uma publicação semestral do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Aceita artigos relativos às diversas áreas de Letras, preferencialmente em português, mas também em espanhol, inglês e francês. Os trabalhos, acompanhados de resumos, serão submetidos ao Conselho Editorial. Originais enviados sem solicitação não serão devolvidos. As opiniões expressas nos artigos são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O título da revista reproduz os tipos usados no ante-rostro
da edição original da obra deste nome de Mário de Andrade (S.P. 1930)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor: José Tadeu Jorge

Vice-Reitor: Fernando Ferreira Costa

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Diretora: Charlotte Marie Chambelland Galves

Diretora Associada: Márcia Azevedo de Abreu

PUBLICAÇÕES IEL

Coordenadora: Mônica Zoppi Fontana

Equipe Editorial: E.A. Santos - J.A. Duek

REVISÃO TÉCNICA

Márcio Seligmann-Silva

Sumário

- 7 *Palavras Introdutórias*
- 17 *Uma arte medieval para a invenção e para a memória: a importância do lugar*
Mary Carruthers
- 31 *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens*
Márcio Seligmann-Silva
- 47 *Em busca da memória de Al-Andalus: Política e História Literária*
Maria Rosa Menocal
- 61 *Naufrágios da memória*
Lisa Block de Behar
- 71 *Holocausto, memória judaica e memórias do terror no cone sul*
Edna Aisenberg
- 81 *Um bilingüismo clandestino. A presença iídiche em Tempos prodigiosos, de Abarón Appelfeld*
Perla Sneh
- 95 *Memória, verdade, alethéia em Édipo Rei. Os périplos trágicos da anamnese poética e estética*
Kathrin Rosenfield
- 109 *Antimemórias: um gênero narrativo?*
Edson Rosa da Silva
- 119 *A voz de Deus e os livros dos homens*
Jeanne Marie Gagnebin

- 125 *Desertar da Memória: o exílio em Transatlântico e em Diário de Witold Gombrowicz*
Pablo Gasparini
- 145 *Memória, palavras, murmúrios e silêncios: Óssip Mandelstam*
Jerusa Pires Ferreira
- 155 *Literatura como uma arte da memória*
Renato Janine Ribeiro
- 166 **Nota sobre os autores**

Palavras introdutórias

Ao propor um dossiê sobre “Literatura como uma arte da memória” minha intenção era a de reunir diferentes trabalhos que tivessem como foco uma reflexão sobre a literatura e sua relação com alguns aspectos da tradição da arte da memória, também chamada de mnemotécnica. Como esta tradição é pouco estudada no Brasil e como, por outro lado, ela também vem sendo redescoberta e analisada desde o estudo já clássico de Frances Yates de 1966 sobre este tema (*The art of memory*), achei que seria oportuno propor este dossiê como um meio de chamar mais a atenção dos pesquisadores brasileiros para esta importante tradição. A tradição da arte da memória traz consigo uma vasta e rica reflexão sobre a memória e seu relacionamento com a imaginação, a razão, e com a grelha espaço-temporal que, segundo muitos filósofos, constitui a base transcendental de nosso ser e estar no mundo. A partir dela, como Yates demonstrou, podemos pensar uma série de aspectos da literatura e das artes. Para aquela historiadora esta tradição deveria ser conhecida para podermos entender o que se passou na literatura e nas artes até o Renascimento. Hoje em dia notamos que o alcance deste estudo é muito maior: na verdade ele permite uma mirada sobre nossa era de museus, arquivos e de reflexão sobre as diversas modalidades de inscrição da memória. Ou seja: a era do computador e da Internet descobre na tradição da arte da memória uma rica fonte de metáforas e idéias para pensar sobre si mesma. Como a tradição greco-latina, medieval e renascentista da mnemotécnica não constitui (e provavelmente não constituirá) um tema central de pesquisas entre nós, achei que seria importante também, neste dossiê, deixar os convidados a participar dele totalmente livres para interpretar o tema proposto. A idéia era também permitir uma apropriação contemporânea da arte da memória. No campo dos estudos culturais já se gerou muitos trabalhos importantes sobre a mnemotécnica pensada a partir de questões postas por nossa “virada culturalista”, marcada justamente por uma onipresença dos discursos da e sobre a memória e sobre os “lugares da memória”. Neste sentido, recordaria aqui das obras de Aleida Assmann, Sigrid Weigel e Andreas Huyssen. Mary Carruthers, que participa deste dossiê, pode ser considerada a maior especialista no tema da arte da memória medieval. Ela tratou nosso convite, como era de se esperar, de modo “literal”. Já as demais contribuições optaram por expandir a idéia da arte da memória, aplicando-a muitas vezes como uma metáfora, ou como uma indicação do vasto campo dos estudos da memória. Minha própria contribuição faz uma ponte entre estas duas interpretações do tema do dossiê.¹

O texto de *Mary Carruthers* serve como uma excelente apresentação do tema da relação entre teoria da memória, arte da memorização e a questão do livro como um modelo tópico. Na parte inicial do ensaio, Carruthers recorda alguns princípios básicos da visão antiga e medieval da memória. Como ela destaca, para este universo a *invenção* (*inventio*) era pensada tanto como criação de algo novo como também, ao mesmo tempo, como inventário. Sem os saberes depositados e inventariados na nossa mente, não poderíamos criar ou inventar. A noção de inventário, por sua vez, já traz em si a questão de uma topografia do saber acumulado. O conhecimento era necessariamente articulado à nossa capacidade de montar uma espécie de “biblioteca privada” dentro de nós. A autora lembra os grandes exemplos de pensadores exilados Guilherme de Occam e John Wyclif, que tiveram que compor boa parte de suas obras a partir das suas “bibliotecas privadas” que eles haviam memorizado. (No século XX, era de guerras e de sectarismos, temos também vários exemplos de intelectuais exilados que tiveram que produzir a partir de sua memória. O livro *Mimesis* de Erich Auerbach talvez seja o caso mais famoso.) Se “ler”, em latim *legere*, significa coletar, agrupar, é porque toda leitura não faz mais que *reagrupar* aquilo que já se apresenta como uma estrutura, uma superfície que organiza blocos de informação. Segundo a concepção antiga e medieval, estas informações que sustentavam tanto a escritura como a leitura eram sobretudo *imagéticas*. Assim podemos entender as tradições do design gráfico com a sua divisão de livros em capítulos e em parágrafos. O *conspectus*, ou seja, o abarcar da imagem informacional com um único olhar, funcionou como a medida básica das criações verbais. Gêneros como o *florilegium*, a coletânea de máximas, esclarece Carruthers, são na verdade a aplicação desta concepção do saber como uma processo de leitura e memorização. A máxima forma um bloco informacional facilmente assimilável e *arquivável* na nossa memória. Assim também explica-se a utilização de determinados lugares (*topoi*), como a arca de Noé, ou outras construções arquitetônicas descritas na Bíblia e, ainda, jardins, como modelos para a organização de textos. Seus itens e blocos temáticos eram distribuídos em compartimentos destes lugares da memória. Vislumbramos aí também, nota ainda a autora, o proto-modelo das enciclopédias modernas, com a diferença que estas últimas se estruturam não mais a partir destas topografias herdadas da tradição religiosa ou mítica, mas sim em uma nova visão do saber que se quer “racional” e “lógico”. A autora ainda apresenta a relação entre esta tradição da memória antiga com as imagens que acompanhavam alguns escritos medievais. Estas podem ser lidas como espécies de súpula imagética de textos (como conjuntos de rezas) ou como estruturas que serviam para compor os blocos de texto tendo em vista facilitar a memorização. Neste sentido ela destaca também como se valorizava na Idade Média não apenas as iluminuras, como também todos os elementos sinestésicos do texto, da forma das letras às suas cores. Tudo funcionava dentro de um grande teatro da memória que tinha no seu centro o modelo da escritura sobre a página branca de papel. Não espanta, portanto, que Carruthers perceba nesta concepção topográfica e escritural da memória o antecessor de nosso hipertexto. Também nossa moderna preocupação com as bases materiais da escritura (com o livro, seus antecessores, com os tipos de escrita etc.) encontra uma correspondência nesta rica tradição desvendada pela autora.

No meu ensaio, “A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens”, procurei apresentar a tradição da *arte da memória* nos múltiplos sentidos que esta expressão pode ser compreendida: 1) em primeiro lugar cabia apontar que a memória deve ser vista como um elemento de nossa estrutura de percepção/entendimento do mundo. Nesse

sentido ela ainda não é vista como uma arte/*tecne*, mas desde o século VI a.C. na Grécia já se vislumbra a possibilidade de se fazer exercícios para o seu aprimoramento. Além disso, e este ponto é vital no nosso contexto, a memória é elaborada teoricamente segundo um modelo imagético-espacial. Em Platão, Aristóteles, em Cícero, Quintiliano e no autor do tratado anônimo *Ad Herennium* encontramos esta mesma concepção espacial – e escritural da memória. 2) O segundo ponto destacado é o da tradição retórica que pensa a memória enquanto uma das partes da elaboração e apresentação do discurso (invenção, disposição, elocução, memória e ação). A mnemotécnica formulada na Antigüidade teve uma ampla recepção até a crise da retórica no século XVIII, sendo que o estudo já clássico de Frances Yates demonstrou a enorme fortuna desta tradição no Renascimento. 3) A terceira parte do ensaio apresenta em linhas gerais as obras de alguns artistas contemporâneos nas quais a memória ocupa um lugar privilegiado. Se podemos dizer, com Benjamin, que todo documento de cultura também é um *testemunho* da barbárie, ou seja, é um atestado, um traço mnemônico de um passado violento, podemos então definir as obras desses artistas como meta-reflexivas, na medida em que elas se voltam para pensar não apenas este aspecto violento que está na raiz delas, mas também os próprios dispositivos da memória – e do esquecimento: uma vez que do ponto de vista da teoria da memória estes dois movimentos são *sempre* correlatos. Recordar também é esquecer (certos aspectos do presente e do passado), assim como *arquivar* (guardar na memória) não implica em *se recordar* (aspecto ativo do trabalho de memória). Nessas obras certos aspectos da tradição mnemônica são reativados, mas, como procurei mostrar, a visão de base do seu funcionamento é fundamentalmente outra. Se incluo este ensaio em um dossiê sobre *literatura* é porque ele mostra como toda memória trabalha de algum modo com *inscrições* do passado. No campo da memória, palavras e imagens atuam sempre lado a lado. Além disso, os teóricos da literatura podem aprender muito se se abrirem para uma recepção mais detida de obras do campo das demais artes.²

Maria Rosa Menocal nos apresenta uma provocativa retomada de Al-Andalus, a Espanha medieval habitada por árabes, judeus e pela população católica, do ponto de vista de nossos atuais debates históricos e guerras. Trata-se de um tema da maior atualidade, já que cabe a nós, nas Universidades, o papel de tentar desmontar o viés muitas vezes cego e fundamentalista do debate histórico. Não que nossa visada seja “neutra”, mas ela pode tentar pôr em movimento o pensamento, tentar mostrar que as cores nunca são tão puras como podem parecer à primeira vista. Menocal, que por causa de seus estudos tem sido acusada de ter criado o mito da convivência pacífica entre judeus e árabes na península ibérica medieval, recorda que, independentemente de se tratar de um mito ou não, este ponto de vista foi defendido desde o século XIX por uma camada de intelectuais alemães judeus, que com esta descrição do passado visavam também construir um *alter-ego* histórico para o processo de assimilação pelo qual passavam. Ironicamente, Menocal aproxima este debate de uma discussão de história literária. Afinal de contas, foi na literatura que se pintou a figura daquele eminente senhor que, de tanto ler, passou a não saber mais diferenciar os limites do mundo “real” do mundo dos romances. Além disso, o criador desta figura patética comovente, Cervantes, não deixou de acrescentar ao seu duplo romance pitadas de auto-ironia, como na famosa passagem em que narra como encontrou em um mercado manuscritos em árabe contendo a continuação do romance que estava escrevendo. Ou seja, o texto de Menocal, que recorda esta divertida passagem de Cervantes na sua abertura, pode ser lido também como um convite para uma escritura a muitas mãos de uma história

milênar que hoje tenta ser resolvida na base do derramamento de sangue. Com coragem – pois mesmo na história literária precisamos às vezes enfrentar inimigos que preferem os argumentos de pólvora – ela aponta para o fato de que tudo pode ser visto como uma questão de tradução. Se apostarmos no ser-tradução de todo fato literário, como Cervantes sugere, talvez possamos aprender também a lidar com mais leveza com nossas querelas sobre nossas origens. A literatura e a tradução apresentam modelos não fundamentalistas de lidar com nossas memórias. Este ponto é essencial. Não por acaso muitas destas idéias apresentadas no texto multifacetado de Menocal, surgiram da pena de autores que escreveram suas obras no exílio, como Dante, Edward Said, Abd' al-Rahman, Averróes e José Martí. Assim podemos também percorrer um canal entre o texto de Carruthers o de Menocal e de outros participantes deste dossiê que tratam da relação entre memória e exílio, pontuando a centralidade deste tema dentro do debate intelectual atual.

O ensaio de *Lisa Block de Behar* percorre diversos *topoi* da difícil questão da memória da Shoah. Diante da memória deste evento ela propõe que se estabeleça uma espécie de “estética da derrelição”, ou seja, do abandono, voltada para o que restou de um gigantesco naufrágio. Lembrando com Borges que “o esquecimento/ é uma das formas da memória”, ela trata da situação paradoxal da memória de Auschwitz que deve se construir sobre o duplo imperativo contraditório da impossibilidade de esquecer e da impossibilidade de recordar. Daí as questões da lacuna e do silêncio surgirem como algumas das figuras daquela realidade que não se deixa figurar. Como a catástrofe em questão foi marcada por uma série de desaparecimentos: da vida das pessoas enviadas aos campos de concentração, dos seus corpos, das suas histórias, das provas deste assassinato etc., o silêncio torna-se tanto mais pesado e difícil de ser enfrentado. Reportando-se a estas novas impossibilidades da representação ela recorda artistas como Anselm Kiefer e Misha Ullman, que incorporam o silêncio e a lacuna em suas obras voltadas para este passado que não cicatriza. Estas estratégias de enfrentar o silêncio são resultado também do fato, destacado pela autora, que “os argumentos não convencem”. Como escreveu W. Benjamin: “Überzeugen ist unfruchtbar”, “convencer é infrutífero”. Diante da catástrofe o silêncio às vezes (mas não sempre, é claro) é a mais eloqüente das vozes. No seu percurso por estes *topoi*, Block de Behar passa também pela rica topografia histórico-cultural de Veneza: cidade que deu nascimento ao primeiro *guetto* judaico da história (e ao próprio termo *guetto*), mas também cidade de Shylock, o personagem shakespeariano de *O mercador de Veneza* que tanto alimenta o mito do judeu na nossa cultura.

A contribuição de *Edna Aizenberg* estabelece também um levantamento de diversos *topoi* daquilo que poderíamos denominar de *memória do mal*. Desta vez a cena é a América Latina, com destaque para a Argentina pós ditadura de 1976-1983. Nesta pesquisa arqueológica e topográfica a aguçada sensibilidade de Aizenberg se depara com outros fragmentos, que indicam outras catástrofes, a saber, o atentado à AMIA, a Associação Mutual Israelita Argentina, ocorrido em 18 de julho de 1994. Como nota a autora com razão, a retórica imponente que ascendia às alturas de Macchu Picchu e às pirâmides de Teotihuacán, de Pablo Neruda e de Octavio Paz, já não parece adequada para tratar desta nova era das catástrofes e o mesmo vale para as estátuas eqüestres “ativas” das inúmeras praças latino-americanas. Uma nova arte da memória deve agora ser traçada a partir de ruínas e de ausências, de desaparecimentos e de explosões que ficam no ar, suspensas, porque nunca são explicadas, os culpados não são identificados, o trabalho de luto não se completa. Nesta nova arte que quer de algum modo criar um espaço, uma morada para os

que se foram inexplicavelmente, palavras e imagens se unem, como na escrita fúnebre egípcia. Nesta busca de novas formas de recordar este passado violento, Aizenberg destaca os entrecruzamentos de artistas latino-americanos e de modalidades da representação da Shoah. Ambas culturas da memória nascem em uma era pós grandes narrativas, pós-utópica, e na qual a moral parece poder moldar-se apenas a partir dos corpos esfarrapados diante da força e da violência em que a política se metamorfoseou.

Perla Sneh apresenta uma modalidade pouco freqüentada da análise literária. Ela se propõe a auscultar (e não simplesmente a escutar) uma obra. Neste caso, trata-se do romance de Aaron Appelfeld *Tempos prodigiosos*. Sneh faz uma expedição às profundezas do hebraico empregado neste livro. Ela descobre neste local aquilo que ela denomina, de modo preciso, como um “bilingüismo clandestino”. Appelfeld, nascido em Czernowitz, na Bucovina – a mesma cidade de Paul Celan – era marcado por uma espécie de plurilingüismo (típica para algumas pessoas de sua geração e nascidas no mesmo meio) pouco comum hoje em dia. Além do alemão do Império Austro-Húngaro, tinha noções de iídiche, ucraniano, ruteno (falado na Lituânia), de um pouco de romeno e de russo. Um acervo tão amplo de línguas pode significar também uma enorme dificuldade de expressão: não é casual, portanto, que Appelfeld tenha se tornado um dos escritores mais interessantes da segunda metade do século XX. Sneh decidiu pegar o pulso da língua que ele empregou em *Tempos prodigiosos*. Neste hebraico ela detecta reverberações subcutâneas do iídiche. Esta descoberta tem muitos significados: descobre (literalmente) uma cultura que ficou encoberta pela cultura hebraica israelense. Além disso, reencena uma língua quase que espectral, que foi abalada sob o impacto da Shoah e quase não pôde sobreviver àquele abalo. Este ensaio deixa claro, no contexto deste dossiê, em que medida devemos encarar a língua como um dos mais potentes arquivos da memória. A língua funciona como um arquivo de inscrições, tanto quanto a superfície de nosso corpo. Como Sneh escreve: “As palavras serão no romance aquelas que carregam as marcas da história, mas não a palavra como unidade lingüística, e sim como a própria matéria do corpo e da memória, palavras escritas em uma língua à qual se acedeu por recurso a outra.”

A contribuição de *Kathrin Rosenfield* apresenta uma instigante reflexão acerca das estratégias de esquecimento e de anamnese na tragédia *Édipo Rei*. Lembrar, no contexto da tragédia, já elaborou Aristóteles, equivale a reconhecer. A *anagnorisis* (reconhecimento trágico) é sempre um misto de esquecimento e de recordação ativa e, neste sentido, podemos dizer que toda tragédia trás em si um *teatro da memória e da resistência a ela*. Só existe espaço para *anagnorisis* onde ocorreu algum tipo de esquecimento/ocultamento do passado. A *hamartia* (erro) do herói é justamente fruto da condição deste, marcada pela incapacidade de perceber a realidade, ou seja, condicionado por um certo esquecimento. A *catarse* trágica não seria, deste ponto de vista, nada mais do que a encenação do “mal esquecido”, que teria sido recalado, diria Freud. Trata-se de uma exposição paradoxal deste “mal originário” (que Freud, em seu *Totem e tabu*, reconheceu como sendo justamente o assassinato do pai da horda “primeva”), na medida em que no teatro ele é lembrado para ser “esquecido”, purificado de sua carga negativa. Isto seria a catarse. A tragédia como representação de uma ação marcada pela catástrofe (“virada para baixo”) é também a representação de uma falta, de um esquecimento, ou seja, de uma *queda*, lembrando que em português *esquecer* vem de *cadere*, cair, exatamente como um corpo cai, corpo que está na origem de muitas obras trágicas. Rosenfield parte do que poderíamos considerar um caso de *esquecimento* da parte da crítica, deste lado que implica a *resistência* ao trabalho de anamnese dentro desta

tragédia de Sófocles. Esta resistência é correlata do desejo de encobrir o erro passado, imposto por Creonte em *Édipo Rei*. Nesta tragédia, mostra a autora, ocorre também uma espécie de *paragone* entre as figuras da memória humana (de Édipo, marcada pelos erros e ocultamentos), a do vate Tíresias (que tentou desafiar o oráculo ao sugerir uma solução que se revelou infecunda: ele foi cego também neste ponto) e a verdade do oráculo divino. O triunfo da primeira é ambíguo e só se dá sob os escombros provocados pelas outras duas palavras (a do vate e a do oráculo). Assim, as fronteiras entre as formas humana e divina do saber seriam postas em questão também. O mesmo se passa nesta tragédia (e não apenas nela) com as fronteiras entre a memória e o esquecimento, o verdadeiro e o falso. Com efeito, partindo-se da palavra grega para verdade, *aletheia*, ou seja, não-esquecimento, lembrando que Lete é o rio do esquecimento dentro da geografia da memória mítica grega, vemos que a verdade como *aletheia* está para além da separação estanque entre o verdadeiro e o falso. A negatividade, escreve poeticamente Rosenfield, “rodeia a verdade”. Assim, o esquecimento na tragédia rodeia a verdade (que nesta cena é sempre o “mal”). Em *Édipo Rei* o esquecimento/a ignorância (*agnóia*) do passado de Édipo está no meio do caminho de sua busca pela verdade. Esta busca recoloca a antiga questão, “Quem és”, pois, no fim, Édipo descobre a ele mesmo como o assassino e como incestuoso. O esquecimento está na origem do desandar de Édipo e do cumprimento do oráculo. Este esquecimento é também personagem central na trama tecida por Sófocles, como aponta com razão Rosenfield.

O artigo de *Edson Rosa da Silva* nos remete a um tema essencial dentro dos atuais estudos literários onde o entrecruzamento com a questão da memória (e dos seus locais) é patente: a teoria e a história da autobiografia. O autor analisado, André Malraux, não poderia ser melhor escolhido. Rosa da Silva mostra como a *Antimemória* (1967) de Malraux confunde de modo programático realidade e ficção. Neste texto de cunho claramente autobiográfico ele descreve encontros, nada mais nada menos, com alguns personagens de seus romances. O texto se revela como um “jogo de máscaras” no qual não se pode afirmar onde termina a descrição do passado e onde se inicia o trabalho da imaginação criativa. A encenação autobiográfica pode ser vista assim, seguindo a sugestão de Paul de Man, como *prosopopéia*: personificação e *mise en scène* do passado, mas também jogo de *prosopon* (máscara, personagem, face, em grego). Poderíamos lembrar também do título paradoxal da obra autobiográfica de Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, convencionalmente traduzido por *Poesia e Verdade*. Em uma carta ao rei Ludwig I, Goethe escreveu com relação a este “título paradoxal”, que ele teria sido um fruto da “experiência que mostra como o público sempre alimenta uma desconfiança com relação à veracidade das tentativas autobiográficas. Para enfrentar isto, eu assumo uma espécie de ficção [*Fiktion*], [...] impulsionada por um certo espírito de contradição, pois o meu intento inicial era o de apresentar e expressar, da melhor forma possível, a própria verdade fundamental que, tanto quanto eu podia ver, existira na minha vida.”³ Na mesma carta, ele escreve ainda que apenas através da imaginação e da faculdade poética, ele poderia apresentar a sua vida retrospectivamente. Mas, note-se bem, trata-se, na sua autobiografia, como ele ainda escreve, de *Dichtung*, poesia, e não de *Erdichtung*, fingimento, algo forjado. Aqui ele se separa de posturas mais irônicas (e ligadas ao primeiro romantismo) que levaram mais a sério a etimologia de “ficção” em *fingere*. Ficção, para Goethe, é esta (re)criação poética, este “adensamento poético” da vida (sendo que *Dichtung* em alemão também significa adensar). Em Malraux acredito que estamos mais próximos da postura primeiro romântica, como nos faz ver Edson Rosa. Mas, por

outro lado, lembrando o Derrida em seu *Demeure* (Galilée, 1998), qualquer tentativa de separação entre ficção e autobiografia permanece *indécidable* (10). O filósofo recordava justamente que “Goethe nunca confundiu *Dichtung* e ficção.” (11) Ele simplesmente ironizou, com seu título, o ideal “puro” da autobiografia. Se a autobiografia em seu sentido “clássico” quer excluir a ficção, autores como Malraux nos mostram a impossibilidade de fazê-lo.

O texto de *Jeanne Marie Gagnebin* dá continuidade a esta reflexão sobre a autobiografia e sua relação tensa com a literatura (que deve ser diferenciada da relação tensa com a ficção, já que esta não deve ser confundida com aquela). Desta feita penetramos uma espécie de protocena da autobiografia: as *Confissões* de Santo Agostinho. Gagnebin recorda com Jean-Luis Chrétien que a confissão é testemunho iluminado pela fé. Para Santo Agostinho a confissão implica um desnudar-se diante de Deus, *coram Deo*. A verdade aqui é a da cena do tribunal: a auto-apresentação visa um testemunho, apresentar a vida para voltar à vida (*revixit*). “Acusa-te, glorifica-o”, escreve Santo Agostinho. Nesta cena o dentro volta-se para fora. A confissão para Santo Agostinho, como recorda Jean-Louis Chrétien, é confissão de fé, dos pecados e de louvor. Que a palavra que confessa seja “grito, canto, pedido, questão, resposta, toda palavra cristã [...] não será o que ela é senão por ser antes de mais nada e finalmente *confessional*”.⁴ E mais: a palavra se torna confessional justamente pelo meio da *circuncisão*, do *batismo*: sendo que a segunda aliança reatualiza a primeira (do *Antigo Testamento*).⁵ É extremamente interessante, neste sentido, como Gagnebin recupera o capítulo VIII das *Confissões*, onde a conversão de Agostinho é narrada como tendo ocorrido a partir de sua “passagem” por *exempla* anteriores de conversão. A conversão de Vitorino narrada por Simpliciano e o efeito da narrativa do livro *Vida de Santo Antônio*, narrado por Ponticiano, sobre dois funcionários imperiais que se converteram por aquelas palavras, é imitado pela própria conversão de Agostinho, ao ler as *Epístolas* de São Paulo. Devemos lembrar que para Santo Agostinho (e na tradição do *Antigo Testamento*) falava-se de uma “circuncisão do coração”. Esta é a marca do pacto, não autobiográfico, mas da escritura mesma na carne-espiritual do elo que liga os *membros* da comunidade de fé a Deus. Não se pode assinar dois contratos, para isto, escreveu Agostinho, precisaríamos encontrar pessoas com corações duplos. Importante é notar, com Gagnebin, em que medida a escritura “pura” (ou que se quer purificada de retórica e da “ficção”), vai entronizar a leitura como meio desta circuncisão e, mais ainda, o efeito de *contaminação* dos *exempla*. Era justamente esta contaminação da escritura que Platão condenara (por ser ligada ao engano e à dissimulação e desviar da verdade) e também Rousseau, crítico, como recordou também Derrida na sua *Gramatologia*, da escritura como suplemento da palavra “pura” da voz do coração.

Pablo Gasparini nos leva pelos meandros da prosa “pedestre” de Witold Gombrowicz, o escritor nascido na Polônia em 1904 que aportou acidentalmente (!) em Buenos Aires em 1939, às vésperas da grande guerra, o que decretou sua condição de exilado. Gasparini reflete justamente sobre esta condição e sobre como ela se transforma neste autor singular em *deserção* (quase que paradoxalmente voluntária). Seu exílio transforma-se em um antídoto contra o patriotismo e o ufanismo. Gombrowicz vive de sua *Felix culpa* de cidadão sem pátria que abraça (não sem ambigüidades) a *Filiatria*. Abandonar o “velho”, a pátria, e entregar-se ao novo, à ausência de pátria, seria o caminho para seu renascimento. Esta é a sua *conversão*, para lembrarmos de Agostinho. Trata-se de uma paixão pelo deambular sem rumo e pelo que é considerado menor, desprezível. Desviar da Verdade é sua meta. Suas obras também são altamente marcadas por teor autobiográfico. Mas ele faz questão de se

desdobrar de si mesmo, de se afastar de si, ao escrever, por exemplo, *Transatlântico*, analisado por Gasparini, onde o protagonista assume um outro nome (diferentemente de Proust em sua *Recherche* que mantém seu nome próprio). Aqui a memória oscila entre o peso do passado e o mergulho na filigrana (muitas vezes sórdida) do presente. Gombrowicz tende claramente para o segundo elemento desta balança. Negando-se a escrever sobre as atrocidades que se passavam na Europa, seu silêncio pode ser interpretado como cúmplice dos versos de Celan: *Niemand / zeugt für den/ Zeugen*, não podemos testemunhar por quem testemunhou, ou seja, por quem atravessou a morte. O ideal de distanciamento de qualquer compromisso com a Pátria e com a *Heimat* talvez esteja na origem da originalidade da literatura de Gombrowicz. Como recorda Gasparini, a literatura (ou melhor: uma determinada literatura, *romântica* no mal sentido do termo) tem um compromisso (um pacto) com a nação: ela deve mostrar as suas belezas. Isto seria tanto mais evidente no caso de países “débeis”, escreveram Keyserling e Gombrowicz. Na verdade acredito que todos países o são, já que todos são constructos artificiais. Ao defrontar-se com este fato a literatura, e sobretudo o romance (que nasce para descrever a formação do burguês e sua relação com sua nação) entra em crise. O texto de Gombrowicz – autor exilado e que assume viver sem cordão umbilical que o ligue a uma local *seu* – nasce desta crise. Seu exílio o iluminou e permitiu que olhasse para dentro desta crise. Lendo a análise de Gasparini nos recordamos de outro grande exilado que desenvolveu uma filosofia da *Heimatlosigkeit* (não-pátria) a partir de sua experiência do exílio. Ele também chegou à América em 1939, vindo de Praga, e aqui ficou por conta da guerra. Refiro-me a Vilém Flusser. Sua *Fenomenologia do Brasileiro* (Eduerj, 1998; apesar de repleta de preconceitos e de estereótipos) é uma grande obra desconstrutora do país e da nação brasileira, que só um exilado poderia ter escrito com tanta verve. Esta não-origem, em que se converteu o exílio deste dois pensadores, faz pensar também no elogio que Derrida fez a sua “origem múltipla” (magrebina, judaica, francesa) que na verdade ele via ironicamente como uma prótese de origem que o liberava do peso da continuidade do passado.⁶ A desconstrução nasce também deste locus atópico. Por fim, podemos pensar também que a sedução que a obra de Gombrowicz exerce hoje deriva em grande parte de um encontro de seu ceticismo (com relação às religiões, às filosofias, ao romantismo conservador e ao marxismo) com nossa condição pós-tudo.

Óssip Mandelstam e sua grande obra é o tema da contribuição de *Jerusa Pires Ferreira*. Ela apresenta algumas das características da obra deste poeta que marcou o século XX e representa também, pela sua vida, um terrível exemplo das vítimas do totalitarismo que deixou profundas marcas aquele século. A poesia de Paul Celan, por exemplo, não seria imaginável sem o seu diálogo com Mandelstam. Justamente a profunda relação da poesia deste último com fenômenos da natureza (que o levou a ser um leitor reverente de Lamarck), nós reencontramos na poesia “geológica” de Celan. Também a relação com a voz, destacada por Pires Ferreira, é característica nestes dois universos poéticos. A grande base milenar da mnemotécnica, o ritmo da voz, é a marca da poesia oralizada de Mandelstam. Também a pletora de culturas que penetram no universo deste poeta é destacada pela autora. Mandelstam circula entre referências russas, judaicas, francesas, greco-latinas, entre tantas outras, ao longo de seus versos e na sua prosa. Sua construção do tempo/espaço deve, como ela nota também, não apenas à tradição poética que ele dominava, mas também aos seus estudos com Henri Bergson (que o aproximaram da poética de Proust).

O texto de *Renato Janine Ribeiro*, que encerra esta coletânea sobre “Literatura como uma arte da Memória”, é o único que traz este “lema” como título. Paradoxalmente é o

que menos fala de literatura. Mas esta é apenas meia verdade (1/2 verdade, vale escrever). Ribeiro nos leva pelos caminhos das *suas memórias*. Estas trilham o percurso de vários filmes, com destaque para os de Fellini e de Woody Allen. Existe uma evidente admiração do autor por estes dois cineastas. Sua escrita se torna ela mesma, performativamente no contexto deste dossiê, uma escritura como arte da memória. O autor narra e descreve fantásticas passagens de filmes destes dois diretores. Trata-se, já neste ponto, de um *tour de force* mnemônico. Mas que o cinema tenha sido elegido como meio para esta reflexão de Ribeiro também não é casual. Lembrando outro lema, este do pai mítico da mnemotécnica Simonides de Céos: “a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura que fala”.⁷ O cinema, por sua vez, é a arte na qual convergem *pictura* e *poesis*. Nossa memória também, como aprendemos com Simonides e com tantos tratadistas da antiguidade e posteriores, só funciona com o trabalho das palavras e das imagens. O texto de Ribeiro, que abre tratando de um tema refletido aqui por outros colegas, o da complexa relação entre memória e imaginação, também adentra a questão de outra relação não menos difícil, entre as obras e a vida do autor. O confessionalismo das obras de Allen acaba contaminando a própria obra de Ribeiro. Só que seu Eu autoral guia o leitor não pelas câmaras da sua intimidade, no sentido woodyalliano, mas sim pelas imagens de cinema que a habitam. Os seus *imagines agentes* (agentes imagéticos da tradição mnemotécnica) são as imagens do cinema. Neste percurso encontramos inclusive um ato falho, que o autor percebe, mas prefere manter em seu texto. Sem querer (!) ele, ao comentar *8 e 1/2*, acaba inserindo uma cena de *Giulietta dos espíritos*. No final do texto ele retoma este ato falho. Estamos na cena do trabalho da memória. Não diríamos de modo algum que o autor foi “perverso” – como ele mesmo sugere – ao não cumprir seu contrato assumido ao aceitar participar deste dossiê. Pois ao não escrever sobre o tema (isto apenas aparentemente, note-se de passagem) ele efetivamente participou da proposta fazendo uma verdadeira literatura como arte da memória.

Campinas, 17 de setembro de 2006.

Márcio Seligmann-Silva

1 Este dossiê dá continuidade a algumas outras publicações por nós organizadas, nomeadamente: *Catástrofe e Representação*, org. por A. Netrovski e M. Seligmann-Silva São Paulo: Escuta, 2000; *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, org. por M. Seligmann-Silva, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003; *Palavra e Imagem, Memória e Escritura*, org. por M. Seligmann-Silva, Chapecó: Argos, 2006.

2 Este ensaio foi publicado na revista *Terceira Margem* (UFRJ, ano VI, n. 7, 2002, pp. 91-107). Infelizmente, no entanto, por problemas técnicos esta publicação eliminou todas as notas do texto, o que dificulta bastante a sua compreensão. Como este ensaio corresponde integralmente à temática do presente dossiê tomamos a liberdade de republicá-lo aqui.

3 Cf. meu pequeno artigo “Autobiografia como autoficção”, in: *Entreclássicos 5. Goethe*, São Paulo: Duetto Editorial, 2006. Pp. 70-75, bem como o capítulo “*Physiognomia*, paisagem ideal e ficção autobiográfica: a Viagem à Itália de Goethe”, in: *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 268-91.

4 Jean-Louis Chrétien, *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris: PUF, 2002, p. 121.

5 Id., pp. 121, 238.

6 Cf. Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris: Galilée, 1996.

7 Com relação a esta passagem de Simonides de Céos cf. a minha contribuição neste dossiê bem como a introdução à tradução de G.E. Lessing, *Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura*, tradução e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 7-72