

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/330856978>

A construção da memória cultural por meio da literatura: alguns aspectos

Article in *Pro-Posições* · February 2019

CITATIONS

3

READS

1,186

1 author:



[Luísa Marinho Antunes Paolinelli](#)

Universidade da Madeira

15 PUBLICATIONS 12 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Rivista Internazionale di Onomastica Letteraria - Il Nome nel Testo [View project](#)



Literatura Comparada; Literatura Brasileira e Portuguesa [View project](#)

10

A construção da memória cultural por meio da literatura: alguns aspectos¹

Luísa Marinho Antunes²

*“Eu sou agora o que a linguagem mostra
nas suas verdes estratégias, nas suas pontes
[...]*

*Um alvor nasceu nas palavras e nos montes.
O impronunciável é o horizonte do que é dito.”*

António Ramos Rosa (in ROSA, 1989)

Pietro Pelosi, no livro *Principi di teoria della letteratura*, publicado em 2001, escolhe para epígrafes do seu texto duas citações: a primeira, da *Epopéia de Gilgamesh*, livro sumério datado de cerca de 4500 anos atrás, e a segunda, do *Livro dos mortos*, do Antigo Egito. Ambas são significativas para o estudo da literatura e sua profunda relação com o humano, porque sublinham a ideia de permanência do que se conta e se

¹ Este texto foi revisado conforme as Bases do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa aprovado em Lisboa em 12 de outubro de 1990, mas respeitamos ao máximo as escolhas de palavras e expressões que refletem a cultura do povo português, visto que a autora do artigo é lusitana.

² Doutora em Literatura Comparada/Literatura Portuguesa e Brasileira pela Universidade da Madeira (UMa); professora dos cursos de Ciências da Cultura, de Comunicação, Cultura e Organizações e do Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais da UMa; membro do Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa (Clepul).

transmite face a um mundo caracterizado pela ausência de perenidade dos homens e das coisas.

Nada permanece. Por acaso construímos uma casa que dure para sempre, por ventura estipulamos contratos que valham por todos os tempos? Por acaso os irmãos dividem entre si uma herança para a possuírem para sempre, por ventura é duradoura a estação das cheias? Só a ninfa da libélula se liberta da própria larva e vê o sol na sua glória (A EPOPEIA..., 1992, p. 47).

A mutabilidade do que se prende com as ações directas dos homens sobre as coisas ou com os sentimentos, atos e valores que os definem num dado momento é colocada, na *Epopéia de Gilgamesh*, em confronto com uma natureza imutável na sua transformação contínua, única a perpetuar-se nos gestos repetidos da metamorfose. De facto, nem mesmo a natureza é eterna; está esperando sempre na certeza da mudança, da transformação da larva em libélula. Observar o mundo conduz à constatação de que a sabedoria reside em compreender que na natureza nada permanece.

Como resposta ao carácter efémero da vida dos homens e das coisas, no *Livro dos mortos* lê-se que tudo que pode ser nomeado deve existir. Tudo o que é nomeado pode ser escrito. O que é escrito deve ser recordado. O que é recordado vive. A escrita é entendida, assim, como o veículo que permite a vitória sobre a morte provocada pelo esquecimento. Recordar é fazer viver na memória, tornar quase palpável no presente um passado que é a melhor garantia de futuro. Escreveria, séculos mais tarde, o historiador Jorge Borges de Macedo, em *Os Lusíadas e a história*, que o conhecimento dos processos de utilização dos diversos “tempos” humanos nos permite encontrar no poema, “interligadas, mas bem definidas, as três dimensões do passado, presente e futuro” (MACEDO, 1979, p. 40), uma afirmação que não se aplica somente à epopeia camonianiana, mas que se deve generalizar à literatura, oral ou escrita, pela capacidade que a palavra tem de convocar, invocar e materializar na mente, pelo reconhecimento e emoção que provoca, pela virtude de fazer refletir e, por vezes, mesmo, induzir à acção.

John of Salisbury, em *Policraticus*, no século XII, a propósito da importância do ofício dos cronistas, escreveu: “No one would ever be illuminated by perpetual glory unless he himself or someone else had written. The reputation of the fool and the emperor is the same after a moderate period of time except where the memory of either is prolonged by the beneficence of writers” (SALISBURY, 1990, p. 3). A glória perpétua reserva-se àquele, ao acontecimento ou à coisa que se torna palavra transmitida, ao que é tocado pela arte, porque o tempo cobre tudo o que não é contado com o manto do esquecimento, apagando o passado quando este deixa de ter a possibilidade de estar vivo no presente. Por isso, se não fosse pelo trabalho do cronista, o rei e o seu bobo teriam o mesmo destino de morte, confundidas as suas vidas num passado desconhecido.

Desta forma, a literatura, pensada como parte integrante da cultura – palavra que deriva de *cólere*, que significa cultivar, tomar conta com cuidado para que a planta sobreviva e frutifique –, deve ser entendida justamente como um dos seus modelos de sobrevivência, da dinâmica de disseminação e frutificação que a caracterizam. Como escreve Pietro Pelosi (2001), a cultura como soma de atividades de um grupo, quer de ordem material ou espiritual, e como sistema de conceitos, usanças, de capacidades materiais e espirituais, é o instrumento pelo qual a humanidade enfrenta a natureza física externa, a própria natureza biológica e a dos outros seres humanos para poder sobreviver, satisfazendo as suas particulares necessidades³.

O mundo que rodeia o homem, precário, marcado pela temporalidade e pela consciência do efêmero e da morte, cria no ser o desejo de sobrevivência, ainda que apenas o possa fazer culturalmente para lá da finitude física, como alerta o teórico⁴. Ora, se o desejo pode ser do indivíduo, preocupado em derrotar a sua própria morte, a vontade também pode pertencer ao grupo e à cultura que desenvolveu, criou e o caracteriza. Por isso, a cultura tem necessidade não só dos meios materiais e institucionais para se afirmar e perpetuar, como também

³ Cf. PELOSI, 2001, p. 6.

⁴ Cf. PELOSI, 2001, p. 7.

da arte, como única capaz de resistir ao passar do tempo, viva, ainda que antiga de séculos, como a *Epopéia de Gilgamesh*. Como explica o teórico, a arte é a única capaz de fazer conviver homens de vários lugares e tempos diversos, já que, por exemplo, se se abandonou o uso de utensílios medievais, ainda se continua a ler um produto cultural da Idade Média, como a obra de Dante⁵. Daí que o objeto artístico, mais do que qualquer outro, é garante da possibilidade de revisitar a memória e fazer da experiência de fruição da arte um verdadeiro ressuscitar do que se perdeu pelo passar do tempo.

Na *Odisseia*, de Homero, o maior perigo enfrentado por Ulisses na sua longa viagem de regresso para casa é, precisamente, o esquecimento. Na ilha de Calipso – cujo nome grego, *kaliptein*, significa esconder – o guerreiro perde a noção de pertença ao grupo, não se lembra da mulher e do filho que o esperam, deixa de ser ele próprio, votando à morte o conhecimento anterior e, por isso, colocando em perigo a conclusão da viagem. Justamente, o objetivo de Calipso é fazer com que Ulisses esqueça o regresso, ela que representa a eterna juventude e beleza, que não conhece o passar do tempo. Homero foca por meio dessa peripécia no percurso de Ulisses a apreensão universal (existente em todos os tempos e em qualquer lugar) da possibilidade de perda, de perecimento dos homens, que estão e vivem no tempo; não a apreensão de uma morte física, mas de um apagamento da existência que vai muito além do momento do desaparecimento.

A obra artística, pela sua capacidade de interpretação/reinterpretação do mundo de forma simbólica, infinita e universal – como expressa António Ramos Rosa nos versos escolhidos para epígrafe deste texto – e pela sua característica de decifradora do mundo, apresenta a possibilidade de vida por meio da revelação, do recuperar através da memória, que, por ser artístico, tem sempre a possibilidade de ativar outras memórias e construir outros presentes e futuros.

Sendo a literatura produto de uma determinada cultura, forma identitária de um grupo, ela também é, como sublinha Pietro Pelosi (2001), uma representação de um dos meios de sobrevivência dessa

⁵ Cf. PELOSI, 2001, p. 8.

cultura, da sua manutenção. Quanto mais universal for a literatura, mais se torna meio de sobrevivência do homem individual e da humanidade no seu todo. Marcelo Schwob, no conto “O homem embuçado”, coloca o narrador a declarar: “Se a minha cabeça cair, quero que este relato me sobreviva e que faça parte da história das existências” (SCHWOB, 2008, p. 245).

Esse pressuposto está na base do desenvolvimento de teorias como as de Alain de Botton (1997), que reivindica para a literatura um papel central na educação do homem, que lhe permite resolver problemas e situações quotidianas. O livro de Proust *À procura do tempo perdido* serve ao autor de exercício e exemplo de como a vida pode ser modificada pelos ensinamentos que os livros contêm, se o leitor estiver disposto a entender o livro não apenas como objeto estético, mas também como testemunho de vivência.

Para o filósofo, a cultura, a literatura e a arte não são bens abstratos e de pura especulação meditativa, e sim instrumentos vivos para usar no dia a dia. Em entrevista ao periódico *La Repubblica* (2009), Botton afirmou que existem três aspectos da cultura que é importante recordar: a cultura ajuda a compreender o que sentimos; possibilita o confronto de experiências; e cria a potencialidade de empatia ao permitir reconhecer os sentimentos dos outros. Por isso, visitar a memória cultural por meio da literatura torna-se indispensável ao homem, é uma necessidade básica para a sua sobrevivência.

Não se pode, no entanto, exceder numa posição que percepção o texto literário como instrumento de testemunho e ensinamento, porque a arte problematiza e conduz o leitor à problematização, sem receitas ou panaceias. Além disso, existe também uma função estética e de fruição que não deve ser esquecida no sistema de produção e recepção de um objeto artístico. Torna-se, todavia, necessário compreender os mecanismos que ligam a construção da memória cultural e a literatura, como esta se faz sua transmissora e como determinadas sociedades devem a sua estabilidade e continuidade ao uso pragmático da arte como fundo de transmissão do imaginário e dos valores, conceitos e mitos que a fundam. Nos últimos anos, diversos estudiosos têm concentrado suas pesquisas nas questões relativas à memória cultural.

Jan Assmann e Aleida Assmann, esta última por vezes em colaboração com Dietrich Harth (1991), desenvolveram ao longo dos anos noventa trabalhos essenciais para a problematização dessa matéria.

Como resposta ao livro de Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, escrito em 1925, que enfatizava a transmissão oral das informações como forma de memória e garantia da permanência da recordação dos “quadros sociais ou coletivos”, Aleida, Jan Assmann e Hardmeier (1983) sublinham a necessidade de considerar igualmente a existência dos “arquivos da memória”. Estes são constituídos pelos documentos escritos que, ao longo do tempo, podem ser entendidos como tendo uma nova funcionalidade: a de reconstruir, por exemplo, o que desapareceu (sociedade, povo, civilização). A memória configura, para os autores, a copresença viva do que é recordado como importante, um espaço de consciência que se estende ao passado, enquanto a escrita, pelo contrário, serve de princípio “morto” da conservação e acumulação de dados, cuja importância desapareceu, mas que pode ser reconstruída. A escrita permite, desta forma, uma copresença arquivística, normalmente impossível apenas por meio do recurso à memória.

Há a considerar também, como sublinham os teóricos, os fenômenos de transformação das recordações individuais ao longo do tempo e da história, reflexos de mudanças generacionais, que afetam de modo particular a transmissão oral. Todavia essas mudanças não dizem respeito apenas à memória, mas também às formas de leitura e interpretação do “arquivo morto”, porque elas também sofrem alterações semelhantes: lemos, muitas vezes, o que temos necessidade de encontrar e, por isso, a leitura é sempre um ato presente, fruto das ânsias do hoje, que tem em vista o amanhã.

De facto, o documento escrito tem a funcionalidade e a importância que o presente e o sujeito lhe dão, o que influencia a construção presente da memória cultural. Poder-se-ia pensar em adotar para esse fenômeno de leitura a expressão que Claudie Bernard (1996) usa para a escrita do romance histórico *Le passé recomposé: le roman historique français du dix-neuvième siècle (recomposer le passé)*, ou a que Gabrielle Spiegel (1993) utiliza para caracterizar os mecanismos da

produção cronística medieval (*rewriting the past*). O “arquivo morto” também passa, nesta perspectiva, por mecanismos idênticos aos da reconstrução da memória por transmissão oral, e há que considerar sempre o efeito do sujeito no interior do próprio documento.

Aleida Assmann (1999) entende, em *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, a memória cultural como o princípio monumental da cultura, a qual necessita de uma particular interação entre as condições espaçotemporais para poder sedimentar-se e tornar-se património coletivo. Partindo da dicotomia entre efêmero/quotidiano e permanência/monumento, reelaboram-se os princípios fundadores da memória, o que implica a distinção entre memória individual, memória geracional, memória coletiva e memória cultural. Esta última apresenta-se como especificamente semântica e compreende a aprendizagem de noções e conhecimentos que o indivíduo interioriza por meio da vivência de experiências externas. As experiências culturais passariam, assim, por diversas fases de sedimentação e transformação. Na primeira parte do livro, a autora indaga sobre as funções da memória cultural e, na segunda, baseia-se em exemplos literários e artísticos, meios pelos quais a memória se conserva, para tentar compreender os mecanismos dessas mesmas sedimentações e transformações.

Por seu lado, Jan Assmann, já num texto de 1992 (*La memoria culturale – scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, 1997), acrescenta ao conceito de memória o de “memória cultural” e destaca três conceitos essenciais para o seu estudo⁶: recordação (referência ao passado); identidade (imaginação política); e perpetuação cultural (o constituir-se das tradições). Cada cultura desenvolveria,

⁶ O autor distingue quatro âmbitos da dimensão externa da memória: mimética (comportamento e imitação); das coisas (objetos); comunicativa (linguagem e comunicação); e cultural. Esta última prende-se com a transmissão do sentido, constituindo um espaço no qual todos os três âmbitos se encontram. Quando uma prática mimética se assume como rito, ultrapassa-se a memória mimética, pois os ritos representam uma forma de transmissão e de atualização de sentido cultural, verificando-se o mesmo para os objetos quando têm o sentido de símbolos, ícones ou representações. A memória cultural alimenta a tradição e a comunicação, mas não se resolve nestes, o que explica as rupturas, os conflitos, as inovações, as restaurações e as revoluções.

conforme o autor, o que se poderia designar “estrutura conectiva”, que agiria por meio da instituição de conexões e vínculos entre dois diversos tipos de dimensões – a social e a temporal –, ligando os homens ao criar um “universo simbólico”, recuperando o conceito de Berger e Luckmann (1967), um espaço comum de experiências, expectativas e ações devido à sua força vinculante⁷.

Segundo o autor, a memória cultural, que tem a ver com uma das dimensões externas da memória humana e que vai para além do conceito de tradição (mais autorreguladora), dado o carácter livre e sem força vinculante dos conteúdos, dependente de condições sociais e culturais exteriores, liga-se ao facto de as sociedades criarem uma imagem mental de si mesmas e perpetuarem a sua identidade através das gerações, que desenvolvem, justamente, uma “cultura da recordação”⁸, sendo interessante analisar como as sociedades recordam a si próprias e como na recordação se imaginam.

De facto, como já se afirmou anteriormente, tanto a memória individual como as memórias coletiva, histórica e social dependem de um processo de aprendizagem e da ordenação e releitura de vestígios. Como diz Jacques Le Goff (1984), as concepções recentes da memória põem a tónica nos aspectos de estruturação, nas atividades de auto-organização. Os fenómenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem “na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui” (LE GOFF, 1984, p. 12).

O autor reconhece a importância de um outro tipo de arquivo, uma espécie de “arquivo vivo”, que é a narração, citando Pierre Janet para explicar que a organização narrativa é o ato mnemónico fundamental, caracterizado antes de mais pela sua “função social”, “comunicação

⁷ Cf. ASSMANN, Jan, 1997, p. XII.

⁸ Quando a “cultura da recordação” – que se afasta da arte da memória, como a concebeu Cícero, a *ars memoriae*, na medida em que não concerne ao singular, à educação da capacidade individual, mas sim ao grupo, à prossecução de um dever de obrigação social – coloca como questão central o que o grupo não deve esquecer para manter a sua identidade e autoconsciência, de acordo com o autor, pode-se falar de “comunidade da memória”.

a outrem de uma informação na ausência do acontecimento ou objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 1984, p. 12). Narrar corresponderia, desta forma, a dar a conhecer, fixar na memória dos outros (contemporâneos do narrador e leitores futuros) factos do passado e do presente que se ignoram ou que se querem reavivar.

O enredo da memória individual e coletiva, pondera Umberto Eco (1994), “alarga” a nossa vida, faz resplandecer uma promessa de imortalidade. Se o passado perdura no presente, é provável que o meu presente perdure no passado de um futuro, por isso, ser um animal histórico é, para o homem, fazer contas com a sua própria morte. Além disso, só pela confiança num discurso histórico e memorialístico é que se transcende a própria identidade individual e se reconhece a pertença a um povo, a uma tradição, a uma minoria reprimida, a um grupo, caracterizado precisamente por um determinado passado⁹.

O comportamento humano (“como somos” e “como olhamos o mundo”) depende do relato da nossa história, já que nada vive no presente imediato, o que mantém os acontecimentos presentes como um vínculo de união, por meio da memória pessoal e coletiva, com o passado, à luz do qual o homem compreende e interage no presente. Gian Paolo Caprettini (1997, p. 165) reporta-se à origem grega de *recordar* para explicitar essa ideia: *mimnésko* (mencionar) e *mnáomai* (recordar) correspondem a duas direções metafóricas da memória indicadas por Harald Weinrich (1976).

A primeira relaciona-se com a imagem do bloco da tábua de cera (*metafore della tavoletta di cera*), na qual se imprimem os dados da memória (significação com que aparece em *Teeteto*, de Platão), e a segunda, com a ideia de armazém (*metafore del magazzino*), que contém tábuas de cera, significação que toma em *Filebo*, de Platão, e na qual se baseia a teoria da memória de Santo Agostinho, memória concebida como *aula*, *receptaculum*, *praetorium*, *thesaurus*, *penetrabile*, *cella*, *spatium* e *sinus animi*¹⁰. As duas significações correspondem a duas atividades: uma linguística, que tem como mediação a palavra e

⁹ Cf. ECO, 1994, p. 13-14.

¹⁰ V. WEINRICH, 1976, p. 43-44.

que escolhe dados memoriais de um repertório e os nomeia, e uma atividade de individuação dos dados de informação já elencados, mais espacial e icónica que linguística¹¹.

Recordar-se, escolher no armazém, precede *mencionar*, procedimento por meio do qual “rendiamo conto, mediante l'applicazione di un codice di rappresentazione, dell'azione di trasferimento dalla memoria alla emissione significativa” (WEINRICH, 1976, p. 161). Recordar e mencionar são duas operações específicas, distintas, mas igualmente necessárias, já que uma procede à constituição de uma *data base* memorial, para alimentar e gerir, e a outra individua, recolhe e mostra dados, apresentando-os por meio da linguagem¹². Leroi-Gourhan considera três tipos de memória: específica, étnica e artificial. A específica corresponde ao comportamento animal, a étnica, à reprodução de comportamentos nas sociedades humanas e a artificial, ao tipo de memória que usa meios artificiais de fixação. Segundo o autor, a história da memória coletiva pode dividir-se em cinco períodos: o “da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas e índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica” (LEROI-GOURHAN, 1981, p. 35).

A memória histórica de uma sociedade com escrita difere da de uma sociedade sem escrita, cuja cristalização da memória coletiva dos povos se dá oralmente e cujo objeto principal são os mitos de origem, ligação de todos os membros do grupo ao momento do seu nascimento. Escreve Jacques Le Goff a este propósito: “O primeiro domínio onde se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento – aparentemente histórico – à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem” (1984, p. 14).

¹¹ Cf. WEINRICH, 1976, p. 43-48. Afirma o autor: “Le metafore che incontriamo nei testi si possono raggruppare, con sorprendente omogeneità, intorno ad uno di questi due centri di metafore, formando due campi metaforici la cui consistenza fa supporre che abbiano il valore di strutture mentali, per le teorie della memoria. I singoli scrittori si distinguono per i tratti fondamentali del loro pensiero, preferendo l'uno o l'altro campo metaforico come modello mentale” (p. 43).

¹² Cf. WEINRICH, 1976, p. 162.

O estudo dos Nupe da Nigéria permitiu a Nadel distinguir dois tipos de história: a história objectiva, série de factos que se descrevem e estabelecem segundo critérios objectivos universais, e a história ideológica, “que descreve e ordena factos de acordo com certas tradições estabelecidas” (NADEL, 1969 *apud* LE GOFF, 1969, p. 14). Para Le Goff, esta segunda história corresponde à memória coletiva, “que tende a fundir história e mito. E esta ‘história ideológica’ vira-se de preferência para os ‘primórdios do reino’ [...]. A história dos inícios torna-se assim, para retomar uma expressão de Malinowsky, um ‘cantar mítico’ da tradição” (1969, p. 14).

Verifica-se, desse modo, uma polarização da memória coletiva em torno dos tempos das origens e do herói mítico¹³, e é essa polarização que funda a identidade do grupo e faz radicar os indivíduos num passado comum, num herói do qual são descendentes, de cuja bravura e qualidades excepcionais são defensores e seguidores. Perante o mito das próprias origens, o racional e objectivo transformam-se em irracional e emotivo, porque nasce das preocupações mais profundas do homem e encontra eco na sua necessidade afectiva de pertença e de diferença¹⁴.

A escrita corresponde ao momento do registo, da marcação e da fixação por meio de outros recursos que não a memória do homem. A importância dada, a determinada altura da história, à narração escrita dos feitos e factos passados prende-se com a consciência da importância da permanência da escrita em oposição à precariedade da memória humana, ao esquecimento. Como a história e os seus mitos se revestem de um valor fundamental para a conquista do passado coletivo de um dado grupo-nação, os homens sentem necessidade de gravá-los para sempre, na pedra, no papiro, no pergaminho, no papel.

¹³ Cf. LE GOFF, 1969, p. 15.

¹⁴ Leroi-Gourhan (1965, p. 23) considera que a “tradição é biologicamente tão indispensável à espécie humana como o condicionamento genético [...] a sobrevivência étnica funda-se na rotina, o diálogo que se estabelece suscita o equilíbrio entre rotina e progresso, simbolizando a rotina o capital necessário à sobrevivência do grupo, o progresso, a intervenção das inovações individuais para uma sobrevivência melhorada”.

A escrita pode ser, assim, considerada a exteriorização progressiva da memória. Como escreve Jacques Le Goff, a “memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades [...]” (1969, p. 46). Também Assmann (1997) sublinha a importância do “narrar, contar”, a par do aspecto normativo, para o estabelecimento dos fundamentos de pertença ou de identidade que permitem ao singular dizer “nós”, já que o que liga os indivíduos a um “nós” é, justamente, a estrutura conectiva de um saber e de uma imagem de si em comum, baseada, por um lado, no vínculo de regras e valores comuns, e por outro, na recordação de um passado comumente partilhado.

O escritor conta e reinventa a História, passada e presente, o quotidiano e o sistema de valores do seu povo, num trabalho de memória e de restauro. Para tanto, recorre inevitavelmente a uma atividade de criação e invenção pessoal – que Malrieu (1996) considera precisamente como a parte de criação individual, com as suas emoções e invenções¹⁵ – indispensável para consolidar, alimentar e recriar incessantemente a recordação de pertença.

Concebido no interior de um determinado imaginário, o mito, por exemplo, como história que liga profundamente os homens às suas origens coletivas, encontra-se ligado à ideia de transmissão e, por isso, da memória: ideia de memória coletiva e individual, propriedade de conservação de certas informações, mas também de atualização de impressões, de dados de um passado, que o sujeito ou o grupo representa como passado.

As sociedades podem, como salienta Jan Assmann, assumir diversas posições face ao passado: confiar o “hoje” ao passado, “vivendo o dia” como a filosofia expressa por Cícero, votando o passado ao desaparecimento e esquecimento; concentrar esforços para regular o “hoje” com a duração, organizando um projeto a pensar na eternidade; ou colocar o “ontem” diante dos olhos, recordá-lo¹⁶.

¹⁵ Cf. MALRIEU, 1996, p. 13-14.

¹⁶ Cf. ASSMANN, 1997, p. 8.

À ideia de memória cultural e da sua transmissão por meio do narrador é essencial juntar a ideia de imaginário, entendido como conjunto de representações mentais que pertencem de igual forma a um indivíduo, a uma sociedade, a uma época. O imaginário está ligado à atividade da mente, mas não é, como por vezes se crê, sinónimo de invenção, ilusão ou irrealidade, já que nasce do concreto, tendo uma realidade tanto no plano psicológico como no cultural. O imaginário produz efeitos práticos nas obras artísticas, que, por sua vez, o alimentam constantemente. Diferente de ideologia e mentalidade, porque não encontra a sua substância nas relações económicas, políticas e de norma social, baseia-se na vivência, nas figurações que nascem nos confins entre consciente e inconsciente e que exprimem desejos latentes, ânsias, sonhos e pulsões profundas transpostas em formas simbólicas, às vezes fantásticas, às vezes míticas¹⁷.

O imaginário, nas palavras de Philippe Malrieu (1996, p. 58), surge como expressão afetiva da correspondência entre a natureza, a sociedade e o

mito – a lenda – bem como todo o sistema de relações descobertas entre os corpos social e natural funcionam como garantia de cada transferência individual, de cada imagem, tal como cada transferência, cada imagem vem reforçar o sistema a partir do momento em que são propostas ao grupo por um dos seus membros. Assim, ao inscrever-se numa construção coletiva, a criação individual de imagens afigura-se indispensável à persistência daquela.

O coletivo e o cultural, entendidos dessa forma, não se impõem como realidades acabadas, sendo a criação individual, com as suas emoções e invenções, indispensável para as consolidar, alimentar e recriar incessantemente.

Gian Paolo Caprettini, baseando-se no pensamento antigo sobre o cruzamento e a trama que ligam *mythos* e *lógos*, afirma que o relato

¹⁷ Ver para mais informações: FEDERICIS, Lidia de. **Letteratura e storia**. Bari-Roma: Laterza, 1998.

ficcional constitui uma forma de racionalidade, uma espécie de urdidura na qual se dispõem dados da realidade e da imaginação, de maneira a criar uma sequência ordenada submetida a princípios de causalidade (1997, p. 162)¹⁸. O narrador recorda e menciona por meio de dispositivos de controlo dos vários procedimentos pelos quais influencia e induz um determinado comportamento interpretativo no leitor.

O problema crucial para o autor consiste no facto de que a informação presente num texto narrativo é reformulação, mediante um elaborado processo de escrita, de material, dados (eventos, valores, juízos, símbolos, personagens, objetos etc.) que somente na sua realização final são perceptíveis. Os mesmos dados podem ser apresentados de outro modo por outros sujeitos e formar expressões diversas. Por isso, ao leitor não se lhe atribui um mero horizonte de expectativas, mas a herança cultural do texto. O receptor é não apenas intérprete e tradutor, como também herdeiro de um “património di simboli e pensieri” (CAPRETTINI, 1997, p. 86). Isto porque, segundo Jakobson (1987, p. 268), um texto pode ser reformulado “‘come constanza de sopravvivenza organica’, como risorsa che consente all’individuo e alla collettività di accedere a una serie di informazioni vitali”.

Se a escrita da história, escrita memorial por excelência, ao longo dos tempos caminhou para uma progressiva e crescente objetividade até conquistar um teor científico que a pretendia afastar da literatura (afastamento atualmente contestado por muitos historiadores que relevam mecanismos semelhantes de composição na história e na

¹⁸ Pedro Barbosa, em *Metamorfoses do real: arte, imaginário e conhecimento estético*, considera que se trata de dois dispositivos de pensamento de certo modo antitéticos: “O par dicotômico *Logos vs Mythos* parece assim corresponder a duas grandes linhas antropológicas de percepção do mundo: a ‘lógica da Razão’ e a ‘lógica do Imaginário’. A Ciência, por definição, assenta no pensamento lógico: numa lógica conceptual [...] a Arte funciona no âmbito do pensamento simbólico: e a sua ‘lógica’ é a lógica da analogia, que é a lógica do Imaginário [...]. [...] a *analogia* é a chave de todo o pensamento simbólico. Porque o símbolo [...] não é completamente arbitrário: há sempre um laço analógico (e por isso motivado) entre simbolizante e simbolizado. [...] Daí que se o pensamento lógico se pode reduzir ao princípio do terceiro excluído $A=A$, logo A é diferente de B já o pensamento simbólico, assente numa rede de relações analógicas, parece funcionar cumulativamente segundo uma espécie de ‘princípio do terceiro incluído: $A=A+B+B+C+ [...]$ ” (1995, p. 70).

literatura), os mitos, as lendas, a poesia, a narrativa, em suma, a escrita literária, apesar da sua faceta pouco científica e não verificável, sempre serviu à memória cultural dos indivíduos.

O historiador francês Jules Michelet, que estabeleceu a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia no prefácio à tradução de *De antiquissima italorum sapientia*, obra produzida em 1710 por Giambattista Vico, afirma, em *Histoire de France* (1880), que a história, entendida como tesouro cultural, é “une résurrection de la vie intégrale” (MICHELET, 1880, p. 3) e, portanto, espelho dos aspectos essenciais da vida: geografia, povo, criações do espírito, imaginação, coração e pensamento. As explicações racionais cedem, assim, às questões colocadas pelo imaginário, mais do que às problemáticas de tipo racional ou científico, como escreve Harry Shaw em seu *Dicionário de termos literários* (1978).

Em *Poética*, de Aristóteles, a possibilidade de verossimilhança da literatura responde a uma necessidade, a uma procura do homem, tanto de ordem física como moral e filosófica, servindo a narrativa para criar modelos de conduta, atribuir sentidos à vida e dar resposta às apreensões do homem (as ligadas intimamente às suas origens e ao seu destino). Em *Protágoras*, o sofista que dá nome a esse diálogo de Platão pergunta aos seus ouvintes se preferem que exprima as suas ideias por meio do mito ou de uma argumentação lógica. O mito é escolhido, porque é mais agradável¹⁹.

Definida pelo seu conteúdo – algo de importância excepcional que importa comunicar, dar a conhecer – e pela forma – o estilo narrativo ou poético, que, segundo Harald Weinrich (1976, p. 206), foi destituído no mundo moderno pela linguagem científica, única tida como capaz de tratar temas importantes –, a literatura conta essencialmente uma história, a do próprio indivíduo e a do seu grupo,

¹⁹ Comenta, a propósito, Harald Weinrich: “Protagora proponendo il suo insegnamento sotto forma di un mito agisce, come lui stesso constata, alla maniera dei vecchi che usano raccontare storie ai giovani. Anch’egli è vecchio. Da questa scena potremo dedurre una impressione di una determinata funzione della narrazione mitica che, anche se non avrà tutte le caratteristiche di un archetipo, ci potrà servire come punto di riferimento per descrivere una situazione narrativa” (1976, p. 204).

realizando propósitos de consolidação e respondendo às necessidades colocadas pelo imaginário, alimentando-o.

De facto, e nesta perspectiva, os textos literários podem ser vistos como “supostos culturais”, cuja formação obedece também a um tipo específico de necessidade: a necessidade de consciência cultural. Os estudiosos que se dedicam a compreender a literatura como memória cultural realçam a ligação que se estabelece entre o ontem e o hoje, modelando e atualizando de forma contínua as experiências e as imagens de um passado no presente, como recordação geradora de um horizonte de esperanças e de continuidade, memória cultural feita de tradições que identificam o “nós” e o projetam, como escreve Assmann²⁰, tornando possível o futuro de um grupo real e vivo.

Raymond Vervliet e Annemarie Estor, editores de *Methods for the study of literature as cultural memory* (2000), atas do XV Congresso Internacional da Associação de Literatura Comparada, que teve como temática, justamente, “Literature as cultural memory”, apontam o facto de a literatura poder (re)construir o passado em diversas formas e de várias maneiras. Isso coloca questões teóricas ligadas aos métodos com que os textos podem ser estudados a partir desse ponto de vista e à existência de uma retórica da representação cultural na literatura.

Em um artigo publicado em 2006, Astrid Erll e Ann Rigney fazem precisamente referência à emergência do conceito de memória cultural como um termo do tipo *useful umbrella* para descrever as formas complexas pelas quais as sociedades recordam o seu passado pelo uso de várias mídias. Enquanto as primeiras preocupações tinham sido, como se verificou pelo breve resumo apresentado sobre os estudiosos e textos mais significativos produzidos na última década do século XX, os mecanismos e as funções da memória e os “transmissores” das memórias de um grupo particular, a atenção nos anos recentes tem-se centrado nos processos culturais pelos quais as memórias são partilhadas.

²⁰ “[...] la cultura [...] incluindo le immagini e le storie di un altro tempo entro l’orizzonte sempre avanzante del presente, così da generare speranze e ricordo: questo aspetto della cultura è alla base dei racconti mitici e storici” (ASSMANN, 1997, p. XII).

Partindo do pressuposto de que as memórias são partilhadas entre gerações e através destas e constituem o produto de atos públicos de recordação, usando diferentes mídias – narrativas, imagens, museus, monumentos, juntos criando e suportando “lugares de memória” – interessa, sobretudo, compreender os vários processos utilizados pela literatura para a criação desses “lugares”. Isto é, como contribui para a criação de uma “dinâmica memorial” num processo comunicativo complexo, em que as imagens de passado se cruzam e transformam.

Os textos literários (principalmente dos géneros crónica, diário, autobiografia, épica e romance histórico) poderão, apreendidos dessa maneira, funcionar como forma privilegiada de construção social da memória, interpretando uma série de papéis na sua formação. Esses textos estão ligados ao facto de que a literatura é um discurso público, definido pelas suas qualidades poéticas e ficcionais e pela sua longevidade (poder-se-á acrescentar pela sua capacidade de comunicação com o mais íntimo do indivíduo e de aproximação e problematização do real).

Há ainda que se acrescentar, a favor da importância da literatura na construção da memória cultural, as características e possibilidades intertextuais do texto literário. Renate Lachmann, num ensaio de 2004, “Cultural memory and the role of literature”, sublinha, justamente, que cada texto literário incorpora ou armazena outros textos e que o espaço mnemónico se desenvolve *entre* e *no interior* dos textos. Ao conter em si e acumular factos e dados culturais, o texto, na sua dimensão intertextual, funciona como parte da memória cultural. Mas esta não é apenas uma simples memória mnemónica, já que não raras vezes, pelo seu potencial especulativo, pode desafiar o imaginário mnemónico aceite, isto é, pode ser uma espécie de palavra de “escândalo” que faz refletir sobre a memória cultural estabelecida, criando uma dinâmica de reflexão importante para a sua sobrevivência.

A literatura forma a nossa memória cultural, mas também a “re-forma”, porque se constitui um meio de transmissão e preservação de padrões de pensamento, sentimentos e condutas – por meio de géneros, temas, motivos e histórias – e influencia as memórias e percepções do indivíduo, assim como a formação das identidades sociais e culturais,

e também estabelece um diálogo dinâmico e crítico com o mundo, podendo colocar em questão o lugar do indivíduo e do grupo.

Na verdade, não se deve esquecer que a literatura não tem como finalidade principal a construção da memória cultural ou identitária – com exceção, e mesmo assim só em parte, dos textos como as crônicas medievais, a prosa historiográfica ou a épica, de teor marcadamente interventivo no que toca à construção e legitimação do grupo –, mas a questionação ética e ontológica, de forma estética, do homem e do mundo. A literatura vive a liberdade dos seus próprios caminhos, fiel ao que há de mais profundamente humano, que é a interrogação. Ora, quando se coloca a interrogação, abre-se o espaço para a reconstrução emotiva, mas também consciente, racional e lógica das experiências.

Não se pode, efetivamente, descurar o facto de que, se a sobrevivência exige o accionar de mecanismos de transmissão, essa mesma sobrevivência só é viável a longo prazo pela inovação, pela modificação dos próprios esquemas que em primeiro lugar a possibilitaram. A tradição, como escreve Daniela Marcheschi, não pode ser entendida nem como única, uma mónade de forma elementar, nem como estática. A par da transmissão – do latim *trado*: “*consigno, transmito, passo*; daqui e de *traditio* deriva também a nossa palavra *tradição*, a indicar precisamente a consignação do património cultural ou dos textos do passado na mão das novas gerações” (MARCHESCHI, 2004, p. 87) –, a tradição contém o *tradere*, de abandonar por traição, de um movimento de afastamento-inovação, que constitui a única forma de manter vivas as tradições, porque é imprescindível para a reinterpretação e reconstrução que a duração exige.

O artista, aquele que se pode considerar o artista “armado”, usa a literatura como “meio privilegiado de focalização”, para empregar a terminologia proposta por Daniela Marcheschi, como opção para ouvir/receber o mundo, para a crítica e autocrítica de toda uma comunidade e da sua cultura, por meio da experiência de incessante contextualização e recontextualização, interpretação e reinterpretação dos acontecimentos²¹. Essa posição, que a estudiosa caracteriza como a do artista em consciente e lúdica distância, é a que desmascara os

²¹ Cf. MARCHESCHI, 2004, p. 60 *et. seq.*

“comediantes”, os hipócritas e enganadores, os “paraísos ilusórios” da história passada e presente²².

Jan Assmann considera essencial, justamente, que a recordação do passado seja uma recordação atualizada, já que ela só encontra plena realização quando as tradições são interpretadas e reinterpretadas, e se estabelece uma dialéctica entre a repetição, o estabelecido, e a atualização, a exegese, a liberdade²³.

Pilar del Rio (2008), a propósito de *Viagem do Elefante*, de José Saramago, comenta que escrever e ler não são ações inocentes; são tentativas de forçar a inteligência, de ir mais além do espaço que se ocupava ao acordar, isto é, existe igualmente uma função social da literatura que procura na memória arquivada a memória esquecida nas zonas de indeterminação, aquela que permite ao homem experimentar como vivos os sentimentos da diferença e da identidade. A verdadeira literatura combate os textos literários logocêntricos que fundam uma tradição mistificada, contrapondo-lhe uma atitude de consciência alerta ao mundo, de versões e visões plurais sobre o passado, o presente, a identidade e a cultura.

Daniela Marcheschi tinha já escrito que o homem tem necessidade de não tornar inútil a história; ele sente, aliás, uma radical urgência de história, no sentido de uma plena consciência das dimensões históricas da cultura humana, mas não de um modo dogmático e consolatório. De facto, só com uma consciência atenta dos problemas e da responsabilidade é possível um empenho criativo para “um novo desenvolvimento e um caminho renovado da civilização” (MARCHESCHI, 2004, p. 30).

Quando arte e vida se interligam de maneira mais forte, possibilita-se, como declarou António Ramos Rosa numa entrevista à revista *Expresso*, em 1988, a “grande evolução” (1988, p. 49), porque as realizações humanas, assim como a arte, são essenciais à sociedade, únicas capazes de desfrutar da “potencialidade”, entendida de forma aristotélica. A literatura, como criação, é sempre contemplação e espanto, e é na formulação da pergunta face ao mistério que reside

²² Cf. MARCHESCHI, 2002, p. 17.

²³ Cf. ASSMANN, 1997, p. XIII.

a abertura ao mundo que permite o repensar e a redescoberta do homem, da memória, das tradições que constituem a sua cultura, uma voz da consciência fundamental para a sobrevivência do futuro, o alvor que nasce nas palavras e nos montes, nas palavras do poeta.

Referências

A EPOPEIA de Gilgamesh. 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, 1951.

ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume**: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 1999.

ASSMANN, Jan. **La memoria culturale**: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche. Torino: Einaudi, 1997.

ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan; HARDMEIER, Cristof (Hgg.). **Schrift und Gedächtnis**: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: W. Fink, 1983.

ASSMANN, Aleida; HARTH, Dietrich (Hg.). **Kultur als Lebenswelt und Monument**. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1991.

BARBOSA, Pedro. **Metamorfoses do real**: arte, imaginário e conhecimento estético. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **The social construction of reality**: a treatise in the sociology of knowledge. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.

BERNARD, Claudie. **Le passé recomposé**: le roman historique français du dix-neuvième siècle. Paris: Hachette Supérieur, 1996.

BOTTON, Alain de. **How Proust can change your life**. New York: Pantheon Books, 1997.

_____. La scuola per essere felici. Entrevista concedida a Susanna Nirenstein. **La Repubblica**, 8 ago. 2009.

CAPRETTINI, Gian Paolo. **Ordine e disordine**. Roma: Meltemi, 1998.

_____. **Semiologia del racconto**. Roma-Bari: Laterza, 1997.

ECO, Umberto. Prólogo. In: LOZANO, Jorge. **El discurso histórico**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

ERLL, Astrid; RIGNEY, Ann. Literature and the production of cultural memory: introduction. **European Journal of English Studies**, Routledge, v. 10, n. 2, p. III - II5, Aug. 2006.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

JAKOBSON, Roman. Dialettica del linguaggio. In: AUTORITRATTO di un linguista: retrospective. Bologna: Il Mulino, 1987.

LACHMANN, Renate. Cultural memory and the role of literature. **European Review**, Cambridge University Press, v. 12, n. 2, p. 165-178, May 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: EdUnicamp, 1996.

_____. Memória. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi: Memória-História**. v. I. Lisboa: INCM, 1984.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra I**: técnica e linguagem. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **O gesto e a palavra 2**: memória e ritmos. Lisboa: Edições 70, 1965.

MACEDO, Jorge Borges de. **Os Lusíadas e a história**. Lisboa: Editorial Verbo, 1979.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MARCHESCHI, Daniela. **Prismas e poliedros**: escritos de crítica e antropologia das artes. Prefácio e tradução de Luísa Marinho Antunes e Fernando Figueiredo. Funchal: Atlântida Editores, 2004.

MARCHESCHI, Daniela. **Scritti di critica e storia dell'arte**. Firenze: Loggia de'Lanzi, 2002.

MICHELET, Jules. **Histoire de France**. 1880. Disponível em: <[http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_France_\(Jules_Michelet\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_France_(Jules_Michelet))>. Acesso em: 18 jan. 2011.

PELOSI, Pietro. **Principi di teoria della letteratura**. Napoli: Liguori, 2001.

PLATÃO. **Diálogos IV**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1984.

_____. **Protágoras**. Tradução de Ana Piedade Elias Pinheiro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

_____. **Teeteto**. Tradução de A. Lobo Vilela. Lisboa: Seara Nova, 1947.

RIO, Pilar del. **José Saramago terminou um novo livro. Chama-se "A viagem do elefante"**. Disponível em: <<http://oaleph2008.blogspot.com/2008/10/jos-saramago-terminou-um-novo-livro.html>>. Acesso em: 20 set. 2008.

ROSA, António Ramos. Expressão máxima. In: _____. **Acordes**. Lisboa: Quetzal, 1989.

_____. António Ramos Rosa: entrevista. Entrevista concedida a Francisco Belard. **Expresso**, 19 nov. 1988.

SALISBURY, John of. **Policraticus**. Edited and translated by Cary J. Nederman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SCHWOB, Marcelo. O homem embaçado. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). **Contos de crime**. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2008.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Tradução e adaptação de Cardigos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

SPIEGEL, Gabrielle. **Romancing the past: the rise of vernacular prose historiography in thirteenth-century France**. Berkeley: University of California Press, 1993.

TAYLOR, John H. (Ed.). **Ancient Egyptian book of the dead: journey through the afterlife**. London: British Museum Press, 2010.

VICO, Giambattista. **Principes de la philosophie de l'histoire**. Traduit par Jules Michelet. Paris: Renouard, 1827.

WEINRICH, Harald. **Metafora e menzogna: la serenità dell'arte**. Bologna: Il Mulino, 1976.