

Memória, imagens, palavras: uma leitura de Magrite à luz da Literatura

Memory, images, words: a reading of Magrite in the light of Literatura

Fabricia Wallace Rodrigues
UnB

Resumo

O artigo propõe a leitura da tela *A memória* (1948), de René Magritte, como uma espécie de compilação das teorias mais importantes da memória. Para tanto, a discussão perpassará cada elemento que compõe a tela – uma frente em mármore, um guizo, uma folha, uma cortina vermelha e um céu repleto de nuvens – buscando compreender a problematização do conceito de memória proposto pelo autor em imagens. Nesse sentido, temas adjacentes serão colocados em pauta, dentre eles as metáforas da memória mais recorrentes, como a do livro, sobretudo em Dante Alighieri; a relação entre memória e morte, especialmente no que diz respeito ao trauma, que discutiremos a partir do tratado de retórica clássica *Ad Herenium*, bem como a própria relação entre passado, presente e futuro, lido aqui de Aristóteles a Lewis Carrol. Nesse sentido, partindo de uma análise comparativa entre a tela e alguns textos literários e teóricos, o artigo se propõe a compreender do que trata a memória para René Magritte.

Palavras-chave: memória; mnemotécnica; escrita; tempo; esquecimento

Abstract

This essay proposes the reading of the painting *The memory*, by René Magritte, as a sort of compilation of the most important theories on memory. Therefore, the discussion will go through each element that makes up the canvas - a marble front, a rattle, a leaf, the red curtain and the sky full of clouds - seeking to understand the problematization of the concept of memory proposed by the author in images. In this sense, adjacent themes will be discussed in the analysis, among them the most recurrent memory metaphors, such as that of the book, especially in Dante Alighieri; the relationship between memory and death, especially with regard to trauma, which we will discuss from the classic rhetorical treatise *Ad Herenium*, as well as the relationship between past, present and future, read here from Aristotle to Lewis Carrol. In this sense, starting from a comparative analysis between the canvas and some literary and theoretical texts, the article aims to understand what memory is for René Magritte.

Keywords: memory; art of memory; writing; time; forgetting

Entre os anos de 1942 e 1948, René Magritte produziu uma sequência de obras intituladas *La mémoire*. As quatro telas sob esse título trazem como elemento comum uma frente feminina esculpida, colocada ligeiramente à direita do quadro. As variações de uma tela para outra correspondem aos objetos que a circundam e ao fundo da tela¹. Para este texto, trataremos da tela de 1948, reproduzida abaixo, e para tanto proponho um olhar demorado sobre cada um dos elementos que a compõem: a frente em mármore, o guizo, a cortina vermelha, a folha. Vê-se ainda, como ambiente que abriga esses objetos, a moldura de uma janela que deixa entrever ao fundo o mar e o horizonte.



Fig. 01. René Magritte, *La mémoire*, 1948: Óleo sobre tela, 60x50cm

Face esculpida – arte dentro de outra arte, escultura na pintura. De um lado, uma mancha de sangue escorre pelo rosto; do outro, uma sombra que se alastra e cobre a face quase inteira. O sangue macula a brancura do mármore e, assim, a frieza de pedra é quebrada pela presença de um elemento que é marcadamente orgânico, cujo calor se deduz por sua natureza e se sente por sua cor. Tem-se aí um jogo paradoxal: a pedra, fria, inumana “sangra”, revelando algo de vivo em si. O trabalho artístico que se equilibra exato entre a técnica e a emoção.

¹ Na tela de 1945, por exemplo, a frente aparece (centralizada) entre um copo d’água – cuja transparência o faz quase desaparecer no contraste com o fundo de uma parede acinzentada – e uma maçã vermelha. Na tela de 1942, parte da face é sombreada pela parede em madeira que a limita à direita, enquanto do outro lado vê-se um guizo.

Para fazer-se concreta, a escultura em pedra demanda um dado conhecimento técnico da arte. Sendo assim, esse primeiro elemento da tela nos remete ao aspecto material da memória², fazendo-nos alcançar seu lado mecânico e artificial. Como explica Frances Yates³, desde a antiguidade a memória era considerada fundamental para a construção do conhecimento, chegando a fazer parte da retórica clássica como uma de suas cinco partes constitutivas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronunciatio*). A memória, neste sentido específico, é o resultado de um conjunto de procedimentos objetivos, cuja eficiência depende do exercício e da prática, assim como na escultura. A mancha de sangue na frente da tela de Magritte estabeleceria, assim, referência direta às técnicas de memorização ensinadas nos tratados de retórica, que concebiam a memória a partir de um ponto de vista bastante pragmático. Tratava-se de uma possibilidade concreta de ampliação da capacidade de retenção de informações e dados, e o interesse de seu estudo voltava-se ao conhecimento e ao desenvolvimento de técnicas para auxiliar os oradores.

De acordo com o *Ad Herennium* (único tratado completo da arte da memória que se tem hoje), há dois tipos de memória: uma natural (nasce com o pensamento) e outra artificial (pode ser aperfeiçoada através da prática e de um treinamento específico). Pois é essa prática que o tratado busca sistematizar. Partindo-se do princípio de que a memória artificial se baseia em imagens e lugares, bastaria, então, criar lugares imaginários para alocar aquilo que se gostaria de reter na memória. Colocados em série e segundo uma determinada ordem, esses lugares poderiam ser facilmente retomados, inclusive, na ordem inversa. O tratado indica, em uma aguçada preocupação com o aspecto visual dos *loci* de memória, como deveriam ser compostos esses lugares: não poderiam ser muito parecidos uns com os outros para evitar enganos; não deveriam ser nem muito grandes, nem muito pequenos, tampouco sombrios ou excessivamente iluminados. O autor aconselha, ainda, para facilitar a memorização de um determinado evento, representá-lo com uma imagem que tenha, por sua vez, algum traço marcante, algo que se retivesse melhor na memória, tal como uma mancha de sangue. É nesse ponto que se pode estabelecer correspondência com a tela de Magritte:

Devemos, então, criar imagens de um tipo que possa aderir por mais tempo na memória. E vamos fazê-lo se estabelecermos similitudes as mais marcantes quanto possível; se criarmos imagens que não sejam demasiadas ou vagas, e sim ativas (*imagines agentes*); se atribuirmos a ela uma beleza excepcional ou uma feiura

2 No filme *Viagem a Itália*, de Roberto Rossellini, a memória também é representada por esculturas em pedras. As cenas baseiam-se em uma visita da protagonista a Nápoles. As imagens do passado surgem à medida que ela se movimenta entre as esculturas. O movimento da câmera, acompanhando o olhar de Ingrid Bergman para as estátuas, sugere a transmutação das estátuas nas imagens da memória e da própria personagem em estátua.

3 YATES, Frances. *A arte da memória*, 2008.

singular; se vestirmos algumas com coroas ou mantos púrpura, por exemplo, de modo que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se de alguma forma as desfigurarmos, como, por exemplo, ao introduzir alguém **manchado de sangue**, enlameado ou **sujo de tinta vermelha**, de modo que sua forma seja mais impressionante; ou, ainda, atribuindo um efeito cômico as nossas imagens, o que também nos assegurará que lembraremos delas mais prontamente⁴.

Como é possível inferir, a cortina vermelha que vemos na tela reitera a referência ao tratado e à arte da memorização, em clara analogia com o “manto púrpura” mencionado. Tal cortina, por sua vez, gera o claro-escuro bem marcado e faz referência à outra indicação do tratado – os *loci* de memória não podem ser nem muito claros, para que a luz não ofusque a imagem, nem tampouco mal iluminados, para que as sombras não impeçam sua boa visualização.

Em contrapartida, apesar de sua porção técnica, aqui relembrada pela referência à mnemotécnica, a memória é constituída ainda por uma porção acessada pela sensibilidade. Manchada por aquilo que remonta a vida, o estado vivente, mas também a morte, a dor, a violência, a cabeça na tela de Magritte deixa entrever da mesma forma um lado de dor e sofrimento, isto é, essa imagem dá conta da implicação emocional e traumática no processo de armazenamento das lembranças. Na origem etimológica da palavra trauma, está a noção de ferida, rachadura. Na definição de Laplanche e Pontalis, é um acontecimento intenso e ao mesmo tempo intolerável, que incapacita o sujeito de um completo vivenciamento; apesar disso, repete-se reiteradamente em seu presente. A memória traumática, nesse sentido, traz a lembrança não como volta do passado, mas como insistente tentativa de rerepresentar aquilo que não pôde ser assimilado.

A psicanalista norte-americana Cathy Caruth busca estender as reflexões freudianas sobre os resquícios psíquicos da guerra partindo da análise da literalidade do conteúdo dos sonhos em pacientes que viveram situações-limite. Para Caruth, essa é a evidência da consistência enigmática do trauma: quando do momento do evento, ele não pôde ser vivenciado; a cena traumática trazida pela memória faz com que o sujeito, assim, reviva um passado que na verdade nunca foi presente. A ideia de Caruth não é indicar que o evento não tenha acontecido de fato; muito pelo contrário: o passado nunca foi presente não porque não aconteceu, mas porque excedeu a capacidade do indivíduo de compreensão daquele momento. Ela completa: “uma vez que o evento traumático não é experienciado no momento em que ele acontece, só é completamente evidente quando houver conexão com outro lugar, e em outro tempo”⁵.

Talvez seja interessante aproximar uma cena do romance *Esplendor de Portugal*, de Antonio Lobo Antunes, ao processo descrito por Cathy Caruth. Procedimento comum nas

⁴ AD HERENNIUM, III, p. xxiii, p. 221, tradução e grifos meus. Todas as traduções não referenciadas serão de minha autoria.

⁵ CARUTH, Cathy (org.). *Trauma: explorations in memory*, 1995. p. 8.

narrativas desse autor, a tentativa de representar a violência não surge como clímax, mas se compõe de elementos disseminados em todo o texto. No caso desse romance em específico, a disseminação dos rastros de memória dos personagens tenta compor momentos traumáticos, mesclando-os ao presente da narração, que se faz por meio de registros diários de quatro personagens da trama, membros de uma mesma família. O relato da protagonista Isilda, que transcrevo abaixo, descreve a casa de colonos portugueses após a passagem de guerrilheiros durante a guerra de independência de Angola:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de bruços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-os de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos (...) misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes⁶.

A linguagem, ao elencar uma sequência de imagens horrendas, reproduz o retalhamento dos corpos, conduzindo-nos do homem nos degraus com um varão atravessado na barriga ao detalhe quase banal das “dedadas de sangue nas paredes”. Esse simples detalhe, em contraste com o horror do resto da cena, quebra o ritmo, instituindo o silêncio diante do panorama impossível à narração. A brutalidade, não só da cena, mas também das marcas deixadas, representa o ponto de fuga da tela sangrenta que se nos apresenta. A convergência da perspectiva desse “espetáculo cruento” sintetiza a operação da construção traumática do evento. A violência é reforçada pelo silêncio da personagem diante das dedadas de sangue. Como elemento que sintetiza esse episódio, as “dedadas de sangue” reaparecem em outros pontos da narração, agora acentuadas por outros elementos vermelhos. Como se pode ler nos tratados de retórica, os antigos já conheciam o poder de fixação dessa cor memória:

(as nuvens da Diamang, de um escarlate de manto ou de sangue, dedadas de sangue na casa, nos degraus, na cozinha, na toalha de oleado do chá
sangue
as nuvens de sangue em viagem para leste, nuvens e uns pássaros no gênero pombos que não eram pombos mas sangravam também, sangravam sangue, sangue sangue⁷.

⁶ ANTUNES, Antonio Lobo. *Esplendor de Portugal*, 1999, p. 193.

⁷ *Ibidem*, p. 199.

O sangue reverbera no discurso de Isilda, fazendo ecoar a violência do evento que insiste em voltar. Em outra cena ainda, também de violência extrema, a brutalidade impede que Isilda reconheça o que de fato está ocorrendo. Isilda vê aquela situação, real demais para ser assimilada, como uma cena teatral, em que os cadáveres são atores e todo o sangue, vísceras e corpos dilacerados pelo chão não passam de cenário, ou seja, o que Isilda de fato vê é sua incapacidade de apreender o evento, uma vez que narra tudo como se fosse uma representação. Experiência adiada, o trauma é um evento que se repete, posteriormente, ao sujeito. A negação reiterada de Isilda demonstra, portanto, sua impossibilidade de enxergar aquela cena como ela estaria de fato acontecendo: “não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue”⁸.

Em outro exemplo literário, é possível associar a estátua que sangra na tela de Magritte também à menina Soraya Ângela, personagem de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Um dos seus objetos de predileção é uma estátua de pedra, que fica no jardim da casa de Emilie, sua avó e protagonista do romance:

Desde o dia em que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem próximos aos olhos, ao olhar hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado vermelho do piso. Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, antes um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua⁹.

Surda-muda, a menina se vê espelhada na estátua e busca, na leitura que a narradora faz da cena, a identidade do pai. Nome do pai, assinatura do artista: menina e estátua compartilham, para além do silêncio, a ausência do criador. Mais à frente, a cena do “quadriculado vermelho do piso” é reiterada no evento traumático da morte da criança e retoma aqui também o sangue na cabeça como marca da memória. Indício do trauma fundacional do enredo da narrativa, a imagem da menina morta com a cabeça manchada de sangue estabelece relação direta com o recurso mnemônico¹⁰:

8 ANTUNES, Antonio Lobo. *Esplendor de Portugal*, 1999, p. 345.

9 HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*, 2002, p. 108.

10 Como o próprio Hatoum declara em entrevista, a cena da morte da menina é, na verdade, um evento traumático de sua própria infância. Hatoum, quando criança, tinha uma prima surda-muda, que morrera atropelada por um ônibus diante dele. A cena do trauma, ainda que transmutada em ficção, continua a habitar sua memória. Cf. GEBALY, Maged T.M.A El. Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”, *Revista Crioula*, 2010, p. 3.

Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou vermelho mais intenso, mais concentrado como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo¹¹.

Como a própria narradora reconhece, a cena da morte é uma lembrança dolorosa, e “talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas”¹² que escreveu ao irmão, destinatário do relato. Há, além disso, uma remarcável correspondência entre as mortes de Soraya Ângela e da protagonista Emilie. O brutal acidente sofrido pela menina é espelhado na morte de Emilie, que cai e fere também a cabeça: “Sem parar de falar, Hindié arrastou o corpo até a sala, estendeu-o no sofá e acomodou numa almofada a cabeça ensanguentada”¹³.

A cabeça em mármore, portanto, inscreve no quadro por um lado a porção técnica do esforço de retenção e do outro o aspecto fortemente emocional ligado à memória. A proximidade com a morte está tanto numa quanto noutra e, vale ressaltar, já na origem da mnemotécnica, na famosa história do trágico acidente do qual escapou Simônides de Ceos, a morte é fator definitivo para o desencadeamento do processo rememorativo. Único sobrevivente, Simônides remonta, com a ajuda da memória, a mesa de convivas e assim consegue identificar os cadáveres.

Por um instante ainda em terrenos sombrios, é preciso reparar no notável efeito de claro-escuro criado pela sombra na face esquerda daquela frente de Magritte. Nele é possível ler a indissociabilidade da memória e do esquecimento, pois mais além de par opositivo, o esquecimento é parte constitutiva da memória. Santo Agostinho já exprime essa complexa relação, intuindo que não se trata bem de uma oposição: “quando me lembro da memória, esta fica presente a si, por si mesma. Quando me lembro do esquecimento, estão ao mesmo tempo presentes o esquecimento e a memória: a memória que faz com que recorde, e o esquecimento que lembro”¹⁴. Pois, a memória trabalha não só para armazenar como também para apagar.

Inevitável a referência aqui ao famoso conto de Borges¹⁵, “Funes, el memorioso”. Irineu Funes carrega a insígnia de uma memória superpotente, e com isso encarna o problema de tudo lembrar. A dádiva da memória prodigiosa, que tudo guarda e que percebe as coisas em sua

11 Ibidem, p. 21.

12 Ibidem, p. 21.

13 Ibidem, p. 139.

14 AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, 1973, p. 206.

15 BORGES, Jorge Luis. “Funes el memorioso”, *Obras completas* – volume I, 1999, p. 539-546.

totalidade, revela-se, como o pesadelo do nada esquecer. A memória e a percepção infalíveis convertem-se rapidamente em uma “realidade infatigável”. A ele não é permitido o privilégio de um descuido, o descaso de uma distração. A dádiva, em seu caso, seria poder esquecer para assim poder verdadeiramente lembrar. Assim a compreensão do que seria uma “boa” memória está longe da ideia de arquivamento obsessivo e indiscriminado: ela pressupõe a seleção do que será lembrando e, conseqüentemente, o próprio esquecimento como essencial.¹⁶ Na medida em que algo é mantido, há sempre outros perdidos.

Umberto Eco, por sua vez, parece ter se inspirado nesse personagem para criar sua proposta de uma *Ars Oblivionalis*, nos moldes da arte da memória tão cara aos retóricos antigos. Após analisar as possibilidades de inversão dos propósitos da mnemotécnica, Eco conclui que uma *Ars Oblivionalis* seria possível tão somente no exagero ou na confusão de elementos a serem armazenados na memória. Muito embora isso pouco funcionasse em termos de apagamento, digamos assim, a técnica ao menos tornaria a lembrança confusa: “Esquecemos não por cancelamento, mas superposição, não produzindo ausência, mas multiplicando presenças”¹⁷.

Como explica Marc Augé, o esquecimento, ao contrário de ser a ausência de memória, é aquilo que a produz: “O esquecimento, em suma, é a força vital da memória e a lembrança o produto”¹⁸. A lembrança só pode acontecer a partir de um processo complexo que envolve o apagamento de certas imagens para que outras sejam armazenadas¹⁹. Do contrário, sem a operação de seleção, o que haveria seria uma grande compilação, sem qualquer sentido. O armazenamento das lembranças envolve, portanto, etapas de seleção, organização e produção de sentido, uma vez que o que resta como lembrança não é o evento passado em si, mas aquilo que compreendemos dele.

De volta a Magritte, passamos a outro objeto da tela: a folha. Há ali dada força contrastante de elemento orgânico em oposição à mineralidade da fronte em mármore, e, por outro lado, a

16 Importante mencionar ainda o personagem Peter Kien, de *Auto-de-fé*, de Elias Canetti, que de tão comprometido com sua memória anota aquilo que deve esquecer. A memória compulsiva constitui um paradoxo: se tem que lembrar o que esquecer, ele jamais se esquecerá. Esse personagem nos leva um pouco mais atrás, para uma célebre reflexão de Montaigne: “nada fixa algo tão intensamente na memória que o desejo de esquecê-la”.
17 ECO, Umberto. An “Ars Oblivionalis”? Forget it!. *PMLA*, v. 103, n. 3. (May, 1988), p. 254-260.

18 AUGÉ, Marc. *Les formes de l’oubli*, 2001, p.30.

19 Para Freud, esse processo é um tanto mais complexo. Não se trata de apagamento, mas sobretudo da inscrição de traços mnemônicos que podem ser recuperados ou não. Garcia-Roza explica que “devemos ter em conta que Freud está falando da permanência de traços e não da lembrança de um acontecimento. O traço permanece para sempre, mas o que se repete como memória não é o traço enquanto inalterado e sim as diferenças entre os trilhamentos (*Bahnungen*). Embora os traços sejam permanentes, a memória é sempre uma memória diferencial”. In: GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução a Metapsicologia Freudiana 2*, 2008. p. 34.

leveza se opondo ao peso da pedra esculpida. Centralizada na tela, a folha impõe um equilíbrio entre os elementos que compõem o quadro, sobrepostos ao redor dela no parapeito. Além disso, folha, tanto em português como em francês (*feuille*), também significa um pedaço de papel. A partir daí é possível estabelecer um conjunto de analogias entre as palavras derivadas: folha – folhear – folhetim (*feuille – feuilleter – feuilleton*), em que todas carregam o vínculo com a escrita. Em português, as definições mencionam o livro, o bloco, o caderno e aquilo que está escrito, impresso em uma folha. O dicionário Houaiss inclui ainda, como sentido de folhear, “*abrir para ler*”. O folhetim pode ser um texto literário de pouco valor; mas também, o episódio de um romance publicado regularmente em um jornal. Ainda, uma história fragmentada; uma crônica regular; uma história inverossímil. Como elo que liga o papel e a escrita, portanto, pode estar a própria ficção.

Em uma obra posterior, chamada *Les mémoires d'un saint*, Magritte parece reiterar essa mesma associação entre memória, ficção e escrita. A tela é composta por uma “estrutura” ovalada, como que se fechasse sobre si mesma. Por dentro, o mesmo céu cheio de nuvens imiscuindo-se no mar; por fora, na porção que pode ser vista, as cortinas vermelhas que, olhadas por outro ângulo, transformam a imagem do céu em um palco. A “estrutura” permaneceria estranha e inacessível não fosse por um detalhe à direita, uma ponta dobrada, fazendo com que um pedaço de céu se sobrepusesse a um pedaço da cortina, como uma folha de papel dobrada que faz o conteúdo de uma página se colocar sobre o da outra. A forma ovalada revela, a partir desse detalhe, uma estreita semelhança com um papel desenrolado, tal qual um antigo papiro. Por se tratar da memória de um santo, a imagem da memória contida nesta remota folha não soa muita estranha.

De fato, uma das mais célebres metáforas da memória é aquela do bloco de cera. É no texto platônico *Teeteto*²⁰ que, ao discutir com o jovem aprendiz, Sócrates dá a famosa explicação da memória humana: um bloco de cera, dádiva de Mnemosine, mãe das musas, onde gravamos nossas sensações ou pensamentos. Aquilo que lembramos, permanece como imagem impressa. Os esquecimentos, somem ou são apenas rastros.

Para Platão, a memória seria, então, um processo que envolveria a “impressão” das lembranças. Essa impressão pode ser tanto ativa – quando temos a intenção de lembrar – ou passiva – quando algo externo gera a impressão: a pressão do sinete propriamente dita. Sócrates prossegue estendendo a alusão da cera aos diferentes graus de memória; a eficácia da memória estaria para ele diretamente relacionada à qualidade da cera. Em alguns, mole demais, noutros, já muito seca: alguns se lembram de pequenos detalhes de eventos passados, enquanto outros se esquecem até mesmo dos fatos mais recentes. Entretanto, para ele, nem tudo se imprime na

20 PLATÃO. Diálogos – Teeteto, Crátilo. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

alma, não se pode lembrar de tudo: assim, esquecimento é apagamento. Vale ressaltar ainda que a impressão da memória é dada por esse selo, marca de uma assinatura, de um estar no mundo que se caracteriza por inscrever, a partir de uma linguagem pictórico-verbal, a autoria daquele feito, no caso, da memória gravada na cera.

Platão condenava o uso da memória como técnica, em nome de uma “memória natural”, reflexo do mundo das ideias. Ele conhecia a mnemotécnica, mas a considerava como uma profanação da verdadeira memória. Relacionando a memória ao conhecimento, no *Menon*²¹, o filósofo diz que saber é, na verdade, lembrar-se. Em sua concepção da imortalidade da alma, aprender as coisas nada mais é do que reavivar o que se tem guardado na memória, ou seja, não há aquisição do saber, mas sim um desvelamento²².

Indo um pouco mais a fundo no ponto de vista platônico, a aversão pela mnemotécnica se estende à escrita. No *Fedro*, Platão desenvolve a ideia de que a escrita atrofia a memória, que passa a confiar a algo externo aquilo que deveria estar impresso nela mesma. Como parte de seu argumento, Platão encena Sócrates narrando para Fedro a estória do deus egípcio Theuth, inventor dos números e dos cálculos, e também da escrita²³.

Dante Alighieri, já nas primeiras palavras de seu *Vita Nova*, faz uma referência à memória, para ele um livro, no qual se inscrevem as passagens da vida. “Naquela parte do livro da minha memória na qual pouco se poderia ler, acha-se uma rubrica que diz: ‘Aqui começa a vida nova’. Sob ela vejo escritas aquelas palavras que pretendo reunir neste livrinho; se não todas, ao menos o seu conteúdo”²⁴. É desse livro da memória que Dante vai retirar o conteúdo de seu “livrinho”: um livro que se constitui a partir de outro livro; este livro que é um livro onde se escreve a vida. Ele ainda parece diferenciar esta fonte de uma transcrição exata de cada palavra escrita; em vez de transpor todas as palavras que estão em seu livro da memória, tomará apenas o seu conteúdo, ou seja, apenas a narração de sua experiência de vida.

Dante reitera essa mesma metáfora da memória algumas passagens depois. Ele acabara

21 PLATÃO. “Menão”. In: Diálogos: Critão, Menão, Hípias Maior e outros. 2. ed. rev. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

22 Acerca dessa concepção platônica, Alberto Manguel acrescenta uma citação de Francis Bacon: “Desse modo, Platão tinha a concepção de que todo conhecimento não passava de recordação; do mesmo modo, Salomão proferiu sua conclusão de que toda novidade não passa de esquecimento” (In: BACON *apud* MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*, 2001, p. 20)

23 Sobre isso ver *A farmácia de Platão*. De acordo com Derrida, o argumento que condena a escritura é o mesmo que justifica sua utilização: para Platão, a escritura é ruim porque enfraquece a memória viva, tornando-a cheia de falhas; ao mesmo tempo, recorre-se à escritura porque a memória oral é falha. Assim, conclui Derrida, “a escritura não tem nenhum efeito sobre a memória”; ou seja, se atrapalha é ruim; se ajuda, o é do mesmo modo. Platão parece simplesmente dar voltas sobre argumentos contraditórios.

24 ALIGHIERI, Dante. “Vita Nova”. *Retrato do amor quando jovem*: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe, 1990, p. 21.

de se referir ao seu primeiro encontro com Beatriz, aos nove anos de idade, e agora busca selecionar, do livro da memória, aquilo que deverá transpor para a sua obra: “Mas como delongar-me sobre ações e paixões de tão verde juventude pode parecer um divagar de fábula, deixo isto de lado e, passando por cima de muitas coisas nascidas de um tal falar, volto-me para aquelas palavras que estão escritas na minha memória em letras e parágrafos maiores”²⁵. Os fatos mais importantes da sua vida são escritos com letras e parágrafos grandes no livro de sua memória. Detalhes e minúcias – escritas em pequenas letras, ou em notas de rodapé, por que não? – ficam de fora de seu *libretto*. Temos aqui já o princípio de uma poética: usar, sim, da memória como matéria para o trabalho literário; entretanto, apenas aquilo que realmente interessa, para que o texto não se prolongue demais e não soe apenas como divagações. Dante, nessa cena, se inscreve como autor, no sentido de um autor moderno, que controla o texto selecionando, cortando, reorganizando as experiências guardadas em sua memória como melhor prouver ao texto.

Hamlet, assim como Dante²⁶, refere-se à sua memória como um livro. Ao fim do encontro nas torres do castelo, o espectro do pai, que clama por vingança, diz: “Recorda-te de mim!”. Ao que Hamlet responde:

Recordar-te! Por certo, alvo fantasma!
Enquanto houver memória neste globo
Atônito. Lembrar-te! Certamente!
Apagarei das tábuas da memória
Tudo o que de supérfluo ali perdure,
Leituras, sentimentos, impressões
que a mocidade ali gravou um dia;
Só o teu mandamento permaneça
Nas páginas do livro do meu cérebro,
Destacado de tudo²⁷.

Hamlet pretende apagar tudo que a vida tiver escrito no livro de sua memória para dar lugar a uma única lembrança: a do pai morto criminosamente. Como no livro de Dante, ali estão gravadas as primeiras impressões da juventude, leituras e sentimentos. A leitura, recorrentemente retratada como sintoma de destempero emocional ou desequilíbrio da razão,

25 Ibidem, p. 22.

26 Tomo a liberdade de me referir aqui a Dante nos mesmos termos que a Hamlet, entendendo ambos como personagens, uma vez que *Vita Nova* constitui-se em uma espécie de *mise-en-scène* do poeta enquanto personagem ficcional.

27 SHAKESPEARE, *William. Hamlet, Rei Lear, Macbeth*, 2010, p. 71.

já aparece na vida do príncipe antes mesmo da revelação fatídica do assassinato do pai: dado à leitura, Hamlet é caracterizado como alguém de antemão propenso a fantasiar, a imaginar, a inventar. Oposto do estereótipo do príncipe corajoso e viril, partira em viagem para estudar fora, gosta de arte e literatura. E mais que tudo: em sua memória estão gravados sentimentos.

Outra metáfora importante que une a memória à escrita tem inegável influência de Platão. Trata-se do bloco mágico freudiano. O princípio é bem parecido com aquele que rege a metáfora do bloco de cera: na memória são impressas as lembranças. A escrita, também aqui, não passa de um memento: “pode-se recorrer a uma folha de papel para anotar o que não se quer esquecer. Complementa-se e assegura-se, assim, a função mnemônica”, diz Freud já no primeiro parágrafo de *Uma nota sobre o bloco mágico*. O material no qual se escreve é o correspondente concreto da memória, invisível.

É um novo aparelho disponível no mercado da época a forma mais próxima daquela que constitui a nossa memória, pois o bloco mágico pode receber infinitas novas anotações sem que se tenha que recorrer a outro material quando acabar o espaço; basta apagá-las. O apagamento, entretanto, não é definitivo, pois “sob uma iluminação adequada, constata-se que, na placa de cera, ficou um registro legível e permanente da escrita anterior”²⁸. Muito embora esse aparelho não permita que essas inscrições sejam reutilizadas – como acontece, de fato, com nossa memória –, o bloco mágico é, segundo Freud, ainda a metáfora mais eficaz para ajudar na compreensão do aparelho psíquico, em especial o funcionamento da memória.

Também quanto a esta metáfora, é importante recorrer a Derrida. Em “Freud e a cena da escritura”, Derrida observa que no bloco mágico há, para além da escritura como espacialidade, uma dimensão temporal implicada nas inscrições deixadas pelo estilete. Lido “sob uma luz adequada”, esse tempo pertence àquilo que define o bloco mágico como tal, as próprias camadas de escrita. Não há neste modelo a subjacência de um tempo linear, ao contrário, ele se dá na interrupção, na descontinuidade:

A temporalidade como espaçamento não será apenas a descontinuidade horizontal na cadeia de signos mas a escritura como interrupção e restabelecimento do contato entre as diversas profundidades das camadas psíquicas, o material temporal tão heterogêneo do próprio trabalho psíquico. Não encontramos aí nem a continuidade da linha nem a homogeneidade do volume; mas a duração e a profundidade diferenciadas de uma cena, o seu espaçamento²⁹.

A escritura coloca-se aleatoriamente naquele espaço, quebrando com a ordem esperada,

28 FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, 2007, p. 140.

29 DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, 2002, p. 219-220.

por exemplo, de uma página pautada. Se o espaço é descontínuo – com falhas, interrupções, lacunas – o tempo está também ele desordenado. Entretanto, ainda que Freud tenha avançado nas reflexões sobre a memória e a escrita, investindo em um modelo de metáfora que dê conta um pouco mais da complexidade do aparelho psíquico, para Derrida, estacou ao manter a perspectiva que privilegia uma escrita interior em detrimento de outra, exterior, suplementar e instrumental. Nesse sentido, Freud parece compartilhar da concepção platônica que trata a escritura como mero suplemento.

Voltando a tela de Magritte, cabe agora refletir sobre a figura enigmática do guizo. Esse objeto está presente em inúmeras obras de Magritte, seja como figura secundária, como na conhecida *Le double secret* e em *Le gouffre argenté*; ou figura central, como em *L'automate*, que traz um guizo “sentado” sobre uma poltrona; e nas telas *La voix des airs* e *Les fleurs de l'abîme*, em que se pode vê-los gigantes, tais quais balões.

O que afinal poderia significar a presença de um guizo na obra *A memória*? A primeira associação que se pode fazer é entre a memória e os sentidos. Em seu tilintar, o guizo nos remete diretamente à audição, e metonimicamente para os cinco sentidos. É possível ainda pensar no guizo pela expressão francesa *attacher le grelot*, que significa “tomar a iniciativa”. De acordo com os dicionários etimológicos franceses, essa expressão pode ter vindo de uma fábula de La Fontaine, “Conseil tenu par les rats”. Conta a história que um grupo de ratos tem a ideia de prender um guizo no pescoço do gato que está sempre à espreita, pronto para comê-los. Assim, quando o gato estivesse por perto, seria possível ouvi-lo chegando. Todos os ratos aprovam a ideia, mas ninguém se dispõe a ser aquele a prender o guizo no pescoço do gato; daí a expressão. Sendo assim, o guizo também tem o sentido de prenúncio, com a capacidade de anunciar aquilo que está por vir.

O próprio Proust, criador do célebre episódio da *madeleine* com a infusão de tília, não poucas vezes menciona o som do *grelot*, instituindo, agora através da audição, o acesso a esse campo difuso da memória:

Nas noites em que estávamos sentados à frente da casa, em redor da mesa de ferro, sob o grande castanheiro, e ouvíamos na entrada do jardim, não a sineta estridente e profusa que borrijava, que aturdiava, na passagem, com seu ruído ferruginoso, inextinguível e gélido, a qualquer pessoa de casa que a disparasse ao entrar “sem chamar”, mas o duplo tinido tímido, redondo e dourado da campainha para os de fora, todos indagavam consigo: “Uma visita, quem poderá ser?”, mas bem se sabia que não poderia ser outro senão o Sr. Swann [...] ³⁰.

30 PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*, 2004, p. 19.

Na obra, o som da sineta (no original, *grelot*) se opõe à possibilidade, ainda que ínfima, do novo, do inesperado. Ele é o som do mais familiar, de “qualquer pessoa da casa”, dos que entram sem chamar. Em contrapartida, a campainha, com seu som redondo e dourado anunciava o de fora, o estrangeiro e com ele o imprevisível.

Mas o guizo é também o símbolo da loucura e do bufão. O barulho estridente dos guizos na roupa dos bobos da corte incomodam e alegram, as sentenças ditadas por eles fazem rir e chorar. Veja-se, por exemplo, o bobo do *Rei Lear*, que adverte o rei sobre o golpe das filhas:

BOBO

Tu sabes a diferença, menino, entre um bobo amargo e um doce?

LEAR

Não, rapaz; ensine-me qual é.

BOBO

O senhor que o aconselhou
As suas terras a dar,
Põe-no tu cá onde estou,
E em seu lugar vai ficar.
O bobo doce e o amargo
Muito depressa hão de vir:
O de guizos fica aqui,
E o outro vemos... aí.

LEAR

Está a me chamar de bobo, menino?

BOBO

Todos os teus outros títulos tu já deste; com esse, tu nasceste³¹.

A figura do bobo da corte, especialmente em se tratando de Shakespeare, não tem nada de bobo: é aquele que sabe melhor as coisas e tem a liberdade – com o pretexto da piada – de dizer tudo o que pensa. Em outras palavras, o bobo diz a verdade *como se* fosse brincadeira. O bobo do *Rei Lear* tem plena consciência de que o rei fora enganado pelas filhas gananciosas e diz isso a ele sem meias-palavras: a verdade de tão crua, ensurdece como o som estridente do guizo.

A presença do guizo nessa tela, portanto, parece indicar tanto a via privilegiada de acesso à memória – aos sentidos – quanto a imprevisibilidade, ou, paradoxalmente, a anunciação de um acontecimento. É também o riso que faz chorar ou o choro que faz rir. Mas a alusão ao bobo da corte reforça – ou é reforçada – pela cortina vermelha, índice clássico do teatro.

Essa não é a única vez que esses elementos, o guizo e a cortina, compõem juntos o trabalho de Magritte. Na escultura *La Joconde*, de 1967, a musa da ironia dá nome à composição

31 SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*, 1998, p. 46.

formada por três cortinas e um guizo em bronze. Na tela que comento aqui, *La mémoire*, a cortina delimita o quadro, criando dois níveis ou dois ambientes no quadro. No primeiro, a cortina vermelha, análoga à clássica cortina do teatro, reconfigura o que seria a moldura da janela nos limites de um palco. Instala-se aqui a encenação e, sobretudo, a ficção. A nós não é dada a certeza de um ponto de vista determinado: não se sabe se a posição do espectador é à frente do palco, na plateia – e assim o que ele assiste é o ambiente composto do plano de fundo, o céu e o mar –, ou se ele próprio é que compõe a cena, do outro lado da cortina, com os demais elementos no patamar. Assim, a imagem que vemos, nessa indecisão de pontos de vista, situa-se em um espaço fronteiriço, no qual o *trompe-l'oeil* indetermina aquilo que será visto. Em frente ou atrás da cortina, dentro ou fora do palco, no real ou no ficcional.

A memória, então, estaria situada nesse plano, entre o real – aquilo que se considera como *le vécu* – e o ficcional, os pequenos preenchimentos que a ficção pode fazer nas lacunas impostas pelo esquecimento. Para Paul Ricoeur, o reconhecimento de si mesmo ou a construção de uma identidade própria só pode ser alcançada na narração; narração de si, narração da própria história: “Sob a forma reflexiva do narrar-se, a identidade pessoal se projeta como identidade narrativa”³². Mas, diferentemente da narração composta em livro, na vida não podemos ter acesso ao todo: restam como espaços em branco momentos de nossas vidas aos quais não tivemos acesso – cenas do nascimento, dos primeiros anos de vida só nos chegam pelas histórias que os outros contam de nós. Portanto, narramos nossa identidade também a partir da história contada pelos outros, reconhecemo-nos enquanto personagens. Maurice Halbwachs observa que a memória se reorganiza – e também constitui – a partir do contato com o outro, com a versão dos outros sobre um mesmo passado:

Frequentemente, é verdade, tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Pode ser que essas imagens reproduzam mal esse passado, e que o elemento e a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais juntam-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias³³.

A memória possui, então, uma parcela que é preenchida pelos investimentos afetivos, pelos traumas e pelas histórias que os outros criaram sobre nós. Uma memória viva não é aquela que busca sintetizar o passado, mas a que se permite reconstruir a cada novo relato.

Resta-nos, ainda, pensar sobre o cenário que abriga os elementos que acabamos de analisar.

32 RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*, 2006, p. 114.

33 HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*, 1990, p. 28.

As nuvens, que constituem o fundo da tela, se acumulam ao centro e se dissipam em mar numa conjunção de sutis azuis. O horizonte se apresenta assim sem limites, e o futuro, contrariando Aristóteles, está aqui sendo inscrito, lançados que estamos neste céu-mar de porvir. Essa “dupla face” imposta pela cortina vermelha deixa entrever que a memória, dependendo do ponto de vista, se volta para o passado. Entretanto, ao olharmos para o horizonte que se abre e dilui limites, projeta-nos no futuro.

Uma memória para o futuro contraria Aristóteles, porque foi ele quem primeiro estabeleceu que a memória se volta para o passado. Primeiramente, no tratado *De anima*, o discípulo de Platão traça uma verdadeira teoria do conhecimento, concebendo-o como estruturado por um sistema interno e outro externo; a este, correspondem os cinco sentidos, cuja tarefa seria captar as sensações. Àquele, a memória, a imaginação e a razão, que se ocupariam dos dados trazidos pelos sentidos³⁴. Posteriormente, numa espécie de anexo à obra acima mencionada, intitulada *Da memória e da reminiscência*, Aristóteles, tendo identificado as semelhanças entre a memória e a imaginação, cujo elo principal são as imagens, localiza as duas na mesma área do cérebro (alma)³⁵. E sua concepção se aproxima daquela de Platão. Aristóteles chega a utilizar a metáfora do anel selando a cera. Para ele, a memória humana seria como uma tábua branca em que se marcariam as impressões das experiências de vida. Lembrar-se de algo seria, nesse caso, recorrer aos arquivos internos mantidos na alma.

É nesse texto que Aristóteles traça a famosa diferenciação entre memória e reminiscência (mais especificamente, as duas noções gregas *mneme*) que corresponde a uma lembrança passiva, que acomete o sujeito, sem que ele tenha tido a intenção de lembrar-se de algo; e *anamnesis*, uma lembrança alcançada, a efetivação de um esforço. Essa busca por uma lembrança na alma é pautada nos princípios de associação e ordenação: inegável aí certa influência da arte da memória.

Se para Platão a memória estabelecia um forte vínculo com o mundo das ideias, em Aristóteles ela se estabelece em seu pertencimento ao passado: “O objeto da memória. É o passado, não o futuro ou presente, nem o que está presente como objeto da percepção ou teorização”, escreve o filósofo como primeiro tópico de seu estudo. E complementa: “Mas a percepção é do presente, a previsão do futuro, e a memória do passado. E por isso toda memória envolve tempo”. O futuro está para a adivinhação, como a memória está para o passado. Assim sendo, para Aristóteles, a memória é indissociável da noção de tempo, especialmente de tempo passado.

34 ARISTÓTELES. *De Anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed.34, 2006.

35 ARISTÓTELES. *De memoria et reminiscencia*. *Electronic version from the University of Virginia Library*.

Magritte, em contrapartida, parece estar de acordo com a lógica da Rainha Branca de Lewis Carroll. Em *Through the looking glass*, a rainha e Alice conversam sobre a memória. O assunto tem início quando Alice, ao ajeitar o xale e os cabelos da monarca, sugere que ela tenha uma camareira:

“Eu contrataria *você* com prazer!” propôs a Rainha. “Dois pence por semana e geleia em dias alternados.”

Alice não pôde deixar de rir, enquanto dizia: “Não quero que *me* contrate... e não gosto muito de geleia.”

“É uma geleia muito boa”, disse a Rainha.

“Bem, de todo modo, não quero nenhuma *boje*.”

“Mesmo que *quisesse*, não poderia ter”, disse a Rainha. “A regra é: geleia amanhã e geleia ontem... mas nunca geleia *boje*.”

“Isso só pode acabar levando às vezes a ‘geleia hoje’, Alice objetou.

“Não, não pode”, disse a Rainha. “É geleia no *outro* dia: hoje nunca é *outro* dia, entende?”

“Não a entendo”, disse Alice. “É horrivelmente confuso!”

“É isso que dá viver às avessas”, disse a Rainha com doçura: “sempre deixa a gente um pouco tonta no começo...”

“Viver às avessas!” Alice repetiu com grande assombro. “Nunca ouvi falar de tal coisa!”

“... Mas há uma grande vantagem nisso: a nossa memória funciona nos dois sentidos.”

“Tenho certeza de que a *minha* só funciona em um”, Alice observou. “Não posso lembrar coisas antes que elas aconteçam.”

“É uma mísera memória, essa sua, que só funciona para trás”, a Rainha observou³⁶.

O jogo de palavras, especialmente no que diz respeito à expressão “em dias alternados”, transforma a conversa numa metáfora perfeita sobre a questão do tempo: no original, trata-se da expressão *every other day*, que, lida em seu sentido literal, seria algo como “todo outro dia”. Se a cada dia é sempre no outro dia que se ganha geleia, Alice nunca a terá, como o presente, que é sempre ou já passado ou ainda futuro. Sendo assim, no mundo às avessas da Rainha Branca, a memória não se deixa prender no passado e assume sua força total ao quebrar com a concepção linear de tempo.

Memória do passado, memória do futuro; tudo depende da forma como concebemos o tempo. Se não há princípio nem fim, passado, futuro e presente se diluem. Tempo diluído, podemos estar em qualquer hora, em qualquer dia. Tudo é uma questão de ponto de vista.

Mais um detalhe da tela de Magritte pode complementar essa leitura. Porque a tela de Magritte ultrapassa o fim de construir uma imagem à “semelhança de”. Na medida em que diz a memória, a tela encena aquilo que ela mesma é. *La mémoire* seria, portanto, ela mesma uma memória. A memória é a própria tela no sentido que ela se constrói naquelas imagens

36 CARROLL, Lewis. Alice: edição comentada. Trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 188-189, grifos do autor.

mas também com a pequena assinatura em seu canto inferior esquerdo. Como a impressão do sinete na cera, a assinatura de Magritte é o que permanece de Magritte. Assim, o nome, ao contrário daquele que ele nomeia, permanece após sua morte e se repete indefinidamente em sua ausência. A pequena assinatura é o que nos fez repetir incessantemente *Magritte, Magritte, Magritte*. Pelo nome, nas pequenas letras traçadas de sua assinatura, o artista reinscreve-se na memória. No futuro.

Arte da memória, memória e esquecimento, memória do futuro. Esses são alguns dos elementos guardados sob os signos da cabeça, da folha, do guizo e da cortina vermelha. A leitura da tela de Magritte nos mostrou esses signos e o que eles guardam. Para escrever essas possibilidades de memória, outras foram esquecidas, suprimidas do texto. Mas a cena da escritura não está ela mesma no limite, entre a memória e o esquecimento, entre inscrição e o apagamento?

Referências

AD HERENNIUM *libri IV*. Trad. Harry Caplan. In: *The Loeb classical library*. London: Willian Heinemann, 1964.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ALIGHIERE, Dante. “Vita Nova”. In: PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ANTUNES, Antonio Lobo. *Esplendor de Portugal*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed.34, 2006.

ARISTÓTELES. De memoria et reminiscencia. In: *Electronic version from the University of Virginia Library*. Disponível em: < <http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccernew2?id=AriMemo.xml&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris: Payot et Rivages, 2001, p.30.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – volume I*. Trad. Glauco Mattoso et al. São Paulo: Globo, 1999.

CANETTI, Elias. *Auto-de-fé*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CARUTH, Cathy (org.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995. p. 8.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 3. ed., 2005.

ECO, Umberto. An “Ars Oblivionalis”? Forget it!. *PMLA*, v. 103, n. 3. (May, 1988), p. 254-260.
Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0030-8129%28198805%29103%3A3%3C254%3AAAOFI%3E2.0.CO%3B2-D>. Acesso em 23 jan. 2013.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Trad. Luiz Alberto Hanns et al. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução a Metapsicologia Freudiana 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 8. ed., 2008. p. 34.

GEBALY, Maged T.M.A El. Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”. In: *Revista Crioula.*, São Paulo, n. 7, maio 2010.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HATOUM, Milton. *Passagem para um certo oriente*. In: *Remate de Males*, Campinas, (13): 1993.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2. ed., 2002.

LAPLANCHE, L.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5. ed. Paris: PUF, 2007.
MAGRITTE, René. *La mémoire*. 1948. Óleo sobre tela, 60x50cm.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 20.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Ed 34, 2016

PLATÃO. *Diálogos – Teeteto, Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2004.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. São Paulo: UNICAMP, 2008.

Submissão: 10/05/2020

Aceite: 31/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n26p58>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.