

Memória entre oralidade e escrita

Regina Zilberman*

PUCRS



Memória constitui, por definição, uma faculdade humana, encarregada de reter conhecimentos adquiridos previamente. Seu objeto é um “antes” experimentado pelo indivíduo, que o armazena em algum lugar do cérebro, recorrendo a ele quando necessário. Esse objeto pode ter valor sentimental, intelectual ou profissional, de modo que a memória pode remeter a uma lembrança ou recordação; mas não se limita a isso, porque compete àquela faculdade o acúmulo de um determinado saber, a que se recorre quando necessário.

Jean-Yves Tadié e Marc Tadié observam que a memória “faz o homem”;¹ mais adiante complementam: “A memória é a função de nosso cérebro que constitui o elo entre o que percebemos do mundo exterior e o que criamos, o que fomos e o que somos, ela é indispensável ao pensamento e à personalidade”.²

Fundamental para a constituição do indivíduo, pois, ainda na palavra dos Tadié, “permite que tenhamos uma identidade pessoal: é ela que faz a ligação entre toda a sucessão de eus que existiram desde nossa concepção até o momento presente”,³ a memória foi prezada pelos pensadores antigos. No entanto, o advento da Psicanálise, com a relevância conferida por Sigmund Freud ao inconsciente, relegou-a a um segundo plano. A memória situa-se no âmbito do consciente, da vida diurna e da ação do Ego; não tem condições de interferir na atividade do sujeito, que dispõe de meios de controlá-la e impulsioná-la quando desejar. A memória, por natu-

* Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Pesquisador do CNPq. Diretora do Instituto Estadual do Livro. Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas.

1 TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999. p. 9.

2 Id., p. 68.

3 Id., p. 316.

reza, remete ao passado, razão por que se associa à história. O inconsciente, não: enquanto pulsão primária, não tem história e manifesta-se quando quer, particularmente quando o sujeito não se encontra em estado de alerta.

Henri Bergson foi um dos últimos filósofos modernos a conferir papel relevante à memória enquanto faculdade individual. *Matéria e memória* é a obra que, em 1896, dedica ao assunto, época em que Freud começava a refletir sobre o sonho enquanto linguagem do inconsciente.⁴ O pensador francês coloca-se na contramão da trajetória da ciência, porque suas idéias não chegaram a ter continuidade notável, enquanto que a Psicanálise, a favor de e contra Freud, prosperou desde então.

Também o mais prestigiado memorialista do século XX não acatou as idéias de Bergson, embora, às vezes, seus conceitos sejam confundidos, como se tratasse da mesma concepção. Com efeito, Marcel Proust, no romance *Em busca do tempo perdido*, sugere a noção de “memória involuntária”, experiência que se expressa tanto em *No caminho de Swan*, primeiro volume da obra, de 1913, quanto em *O tempo redescoberto*, o último, de publicação póstuma, em 1927.

Foi Walter Benjamin quem, em 1939, num dos estudos relativos a Baudelaire, destacou as diferenças entre Bergson e Proust, assim como a importância da noção elaborada pelo novelista. O mesmo Benjamin preocupa-se ainda em estabelecer distinções entre o pensamento de Proust e o de Freud, valorizando o primeiro, não apenas porque é seu admirador, mas porque a concepção daquele coincide com seu enfoque filosófico.

Desde os primeiros escritos, a história constitui um dos temas de reflexão de Walter Benjamin, de que são exemplos, em torno à Primeira Guerra, os ensaios sobre a origem da linguagem, e, na década de vinte, a pesquisa sobre o *Trauerspiel*, matéria de sua frustrada tese de livre-docência, bem como os artigos sobre brinquedos e livros infantis. É na década de 30, porém, que expressa sua preocupação com o apagamento da memória. “Experiência e pobreza”, de 1933, anuncia um tema que lhe será caro: a perda da capacidade de narrar por efeito da guerra européia. Benjamin chama essa experiência de “uma pobreza de todo nova”, determinante de uma “nova barbárie”, apesar do “enorme desenvolvimento da técnica”.⁵ Esse tema reaparece com grande intensidade no ensaio sobre o narrador,

⁴ *A interpretação dos sonhos*, onde discute por primeira vez o papel do sonho enquanto expressão do inconsciente, data de 1900.

⁵ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 168.

de 1936, em que retoma, na abertura, a sugestão de que a experiência traumática da guerra, entre 1914 e 1918, deixou por muito tempo os homens mudos, incapazes de se expressarem e, sobretudo, narrarem os acontecimentos vividos.

Aparentemente, Benjamin manifesta-se tardiamente a respeito, pois quase vinte anos separam o final da guerra e o ensaio sobre o narrador. Mas “Experiência e pobreza” parece responder, em 1933, à ascensão do nazismo na Alemanha, que o obrigou ao exílio na França e circular por vários países europeus, como Dinamarca, Espanha e Itália. E, em 1936, pareciam evidentes os sinais de que uma nova guerra aconteceria, tanto porque a Espanha passava por uma guerra civil, sendo a falange reacionária de Francisco Franco apoiada pela Alemanha, quanto porque Hitler já anunciava a emergência do Terceiro Reich. Benjamin está atento a esses sinais, que discute indiretamente em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”⁶ e diretamente em “A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica”,⁷ do mesmo ano.

“O narrador” é, mais do que uma discussão sobre o conto do escritor russo lembrado no título do ensaio, um estudo sobre o papel da memória na construção da narrativa. O mote provém de “Experiência e pobreza”: as pessoas contam o que experimentaram, o que se aloja em sua memória. Quando querem esquecer experiências negativas, ficam sem ter o que contar. O narrar, por sua vez, supõe a presença de ouvintes, e estes não são indivíduos isolados, mas o grupo: a narração só tem sentido se dirigida ao coletivo. Pela mesma razão, depende da oralidade: seus narradores modelares, o marinheiro e o agricultor, o primeiro recordando o que conheceu em outras terras, e o segundo, o que vivenciou proximamente, manifestam-se verbalmente para uma audiência visível e palpável, não para sujeitos distantes e seres anônimos.

Este é o universo da narrativa, que toma a forma do conto. Do outro lado, está o mundo do romance, produto de um indivíduo solitário que se dirige a um leitor não identificado, mas igualmente isolado de todos. Seu instrumento de comunicação não pode ser, pois, a oralidade, e sim a escrita, instrumento que acentua a separação e o isolamento.

Entende-se porque Walter Benjamin privilegia a memória, de que depende a capacidade de narrar e a que associa a oralidade.

⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Supõe, pois, uma teoria da linguagem, matéria que atrai os cuidados do filósofo desde seus tempos de estudante.

Em ensaio de 1916, Benjamin manifestou sua preocupação com o ângulo comunicativo da linguagem. Parte do pressuposto de que “cada expressão da vida mental humana pode ser entendida como um tipo de linguagem”, de que modo a “linguagem, em tais situações, significa a tendência inerente [...] para a comunicação de significados mentais”.⁸ A linguagem constitui elemento presente em todos os eventos ou coisas, exprimindo o que chama de “entidades mentais”.⁹ Sendo comunicativa, a linguagem “comunica o ser mental correspondente a ela”.¹⁰ E completa: “é fundamental que este ser mental se comunique *na* linguagem e não através da linguagem”.¹¹ Assim, Benjamin rejeita a idéia de que a linguagem, ainda que comunicativa, tenha função instrumental. Ela é essencial, na medida em que coincide com os objetos que nomeia.

Compete ao homem, “ser lingüístico”,¹² nomear as coisas. Este ato não é arbitrário, porque, ao fazê-lo, ele identifica o sentido de cada coisa, presente na “entidade mental” que se expressa. É o que, miticamente, faz Adão, conforme o relato do *Gênesis*, segundo o qual o primeiro homem localiza nas coisas o seu ser e confere-lhes o nome que o representa por inteiro. Essa nomeação original só pode dar-se no contexto paradisiáco vivenciado por Adão; a perda do paraíso coincidirá com a multiplicação das linguagem ou o “*overnaming*”.¹³

Na década de 30, Benjamin retoma a questão, associando-a a um tema que lhe interessa particularmente – o que ele chama de “faculdade mimética”, título de um ensaio seu que se reproduz, quase literalmente, em “A doutrina das semelhanças”.¹⁴ O ponto de partida é a “capacidade suprema de produzir semelhanças” por parte do ser humano.¹⁵ Quem pensar que Benjamin vai tomar o caminho de Aristóteles e justificar a natureza da arte poética, enganar-se-á;

⁸ BENJAMIN, Walter. On Language as Such and on the Language of Man. In: *Select Writings*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. v. 1, p. 62.

⁹ Id., p. 63.

¹⁰ Id. *ibid.*

¹¹ Id. *ibid.*

¹² Id., p. 64.

¹³ Id., p. 73.

¹⁴ Cf. RABINBACH, Anton. Introduction to Walter Benjamin's 'Doctrine of the Similar'. *New German Critique*. University of Wisconsin-Milwaukee, v. 17, p. 60-64, Spring 1979. O tema aparece ainda em “O problema da sociologia da linguagem”, de 1935. Cf. BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 1*. Madrid: Taurus, 1971.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. Doctrine of the Similar. *New German Critique*, University of Wisconsin-Milwaukee, v. 17, p. 65-69, Spring 1979. p. 65.

seu fito é refletir sobre a linguagem, cuja forma primordial é, segundo ele, dada pela onomatopéia. Escreve ele que a linguagem constitui

a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as antigas faculdades de reconhecer o semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam entre si, não mais diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais voláteis e delicadas, nos próprios aromas.¹⁶

O princípio da semelhança não se aplica apenas à linguagem oral; conforme Benjamin, a linguagem escrita, na origem, é similar à oral, fundando-se no mimetismo. Conforme expõe em “A faculdade mimética”, a linguagem apresenta similaridade extra-sensível entre o falado e o significado, entre o escrito e o significado e ainda entre o falado e o escrito:

A linguagem pode ser vista como o mais alto nível de comportamento mimético e o arquivo mais completo de similaridade extra-sensível: um meio para o qual os antigos poderes de produção e compreensão mimética passaram sem resíduo, até o ponto em que eles liquidaram com os da magia.¹⁷

O problema é que, conforme diz em “A faculdade mimética”, verifica-se a decadência crescente dessa habilidade: “o mundo do homem moderno contém apenas resíduos mínimos das correspondências mágicas e analogias que eram familiares aos povos antigos”.¹⁸

Na linguagem, e em especial na oralidade, desembocam as preocupações de Walter Benjamin. O ato de nomeação extrai a natureza das coisas, fazendo com que a palavra as imite, podendo passar por elas. Ao mesmo tempo em que o substantivo manifesta, por mimetismo, o ser do objeto que expressa, pode substituí-lo. Palavras e coisas se identificam, conforme um sentimento mágico de que são exemplos algumas religiões, conforme as quais se proíbe o uso de determinados vocábulos para não atrair a atenção de seus portadores.

A oralidade é o modo mais notório da relação entre o nome e a coisa, mas a escrita, originalmente, não tem como objetivo romper essa unidade. A oralidade é igualmente expressão mais credenciada

¹⁶ Id., p. 68.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *One-way street and other writings*. London: NLB, 1979. p. 163.

¹⁸ Id., p. 161.

da memória, conforme o estudo sobre o narrador, aproximando não apenas as palavras e os seres, mas também as pessoas, falantes e ouvintes.

A modernidade se caracteriza pelo rompimento da unidade primitiva, nostalgicamente recuperada por Benjamin. É igualmente o tempo da escrita individual e do isolamento do leitor, apontando para a dissociação, irrecuperável, entre a dicção e a redação, que o pensador diagnostica e lamenta.

Entende-se por que Benjamin prefere valorizar a memória, em detrimento do inconsciente, valendo-se da realização literária alcançada por Marcel Proust, que lida com o que chama de “*memória involuntária*”. Esta, fundada na suspensão da consciência e na abolição da temporalidade, enquanto fluxo cronológico, faculta o retorno do tempo, a apreensão do passado, a recuperação dos momentos primordiais. Constitui experiência absolutamente pessoal, tal como a regressão aos momentos traumáticos, possibilitada pela terapia psicanalítica; mas as experiências recobradas pela memória involuntária não são necessariamente penosas, basta que tenham sido decisivas para o sujeito que as vivencia.

Benjamin está interessado em diagnosticar o mal do século, caracterizado pela perda da experiência, que obstrui a linguagem e cala o homem. Baudelaire recupera essa capacidade pelo que Benjamin chama de “*experiência do choc*”,¹⁹ e Proust, de memória involuntária. Nestes casos, trata-se de valorizar a memória, com a conseqüente expressão lingüística que está na base da comunicação.

Seu fundamento é o tripé experiência-memória-oralidade. A escrita vem depois, mas, para se adequar ao projeto benjaminiano, não pode perder a natureza mimética, comprovada historicamente, se lembramos que os primeiros alfabetos, como os dos sumérios, por exemplo, tinham pendor ideográfico, como é, até o presente, o dos chineses. O Ocidente estilizou a escrita, tornando-a crescentemente convencional, assim como o significado dos signos, entendido pela Lingüística como arbitrário.²⁰ O processo, deplorado por Benjamin, separou memória e linguagem, colocando-se a escrita como divisor entre as duas e sublinhador das diferenças.

É conhecido o trecho em que, no *Fedro*, Platão se insurge contra a invenção da escrita, atribuindo-lhe como conseqüência o desapa-

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 40.

²⁰ Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1972.

recimento da memória. Nas palavras de Tamuz, personagem citado por Sócrates no decorrer do diálogo, a escrita “tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos”.²¹

Platão ilustra a situação naquele diálogo, em cena anterior à narração do mito da origem da escrita. No começo da trama, Sócrates encontra Fedro, que acabou de ouvir o discurso de Lísias e está entusiasmado com seu conteúdo. Sócrates manifesta-se de forma irônica, dizendo que Fedro não apenas ouviu o discurso, mas também o leu e ainda o decorou. Fedro quer repetir o texto decorado, mas Sócrates, que flagra o companheiro com a cópia do texto escondida entre suas vestes, pede-lhe que leia a fala de Lísias.

Fedro é, desde logo, vítima não apenas da retórica envolvente de Lísias, mas também dos novos mecanismos de reprodução da oralidade. Ele traz o texto consigo, decora-o e pode reproduzi-lo fielmente.²² Corresponde literalmente ao tipo que, conforme Platão, recorre à “*recordação*”, em vez de se valer de sua memória, portanto, que não procede à reminiscência, processo mnemônico que fundamenta a teoria platônica do conhecimento, igualmente mencionada em *Fedro*.

A escrita é criminalizada por afastar os homens do conhecimento, transmitindo-lhes “uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos”.²³ Tal como Benjamin, Platão aposta na importância da veiculação oral, razão por que elege o diálogo a forma literária adequada para explicitar seu pensamento.

O diálogo ocupa, no sistema de Platão, o lugar que a narração oral desempenha na concepção de Walter Benjamin. Só que o pensador grego está mais próximo da situação em que ele era empregado na aprendizagem, do que Benjamin do contexto em que se utilizavam as narrativas orais, conforme descritas no ensaio sobre o conto de Leskov.

Com efeito, Platão participava de uma cultura onde a oralidade continuava desempenhando papel fundamental, enquanto Benjamin idealiza o mundo dos narradores populares e anônimos, que correspondessem às duas figuras básicas que elege, a do marinha-

²¹ PLATÃO. Fedro. In: _____. *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966. v. 1, p. 262.

²² Cf. PLATÃO. Fedro. p. 198.

²³ Id.

ro que provém de terras distantes, e a do camponês, que relata ao final do dia de trabalho as experiências que vivenciou proximamente. A cultura da oralidade, por sua vez, aparecia por meio dos discursos pronunciados em praça pública, como o de Lísias, ou nas salas de aula, onde se aprendia retórica, explicando por que a escola enquanto instituição aparece ainda no século V a.C.

A cultura da oralidade difundia-se, contudo, também por causa da poesia, cuja transmissão dava-se de viva voz, fator determinante de suas principais características.

A voz constitui o suporte por excelência da poesia quando de suas primeiras manifestações. É ela que lhe confere materialidade, até ser substituída pela – ou ceder espaço à – escrita. Paul Zumthor destaca a importância daquele suporte, destacando que “a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a *voz* é concreta”.²⁴ Por isso, afirma: “à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*”.²⁵

O mesmo autor propõe uma tipologia da oralidade, chamando a atenção para seu primeiro estágio, o de “uma oralidade *primária* e imediata, ou *pura*, sem contato com a “escrita”: esta última palavra, eu a entendo como todo sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua”.

Segue-se àquela “uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de dois modos: seja como oralidade *mista*, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo); seja como oralidade *segunda*, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário; invertendo o ponto de vista, diríamos que a oralidade *mista* procede da existência de uma cultura *escrita* (no sentido de “possuindo uma escrita”); a oralidade *segunda*, de uma cultura *letrada* (na qual toda expressão é marcada pela presença da escrita)”. A terceira modalidade corresponde a “uma oralidade mecanicamente *mediatizada*, logo diferenciada no tempo e/ou no espaço”.²⁶

O mundo de Platão equivaleria, de certo modo, ao da oralidade *mista*, rejeitada pelo pensador, por perceber a lenta, e depois irreversível, introdução do mundo da escrita, revelando, conforme

²⁴ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 9. Grifo do Autor.
²⁵ Id., p. 21. Grifo do A.

²⁶ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inés de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997. p. 37.
Cf. ainda ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. p. 18.

uma nostalgia não muito explícita, a aspiração de um retorno à antiga situação. Havelock Eric apóia no desejo de retomar a velha cultura oral grega, em que se formaram os poemas épicos, a justificativa para a atitude de Platão, que, na *República*, chega a recusar espaço para os poetas em sua cidade ideal.²⁷ A hipótese não é inverossímil e encontra guarida na composição de, pelo menos, um dos poemas épicos, a *Odisséia*, de Homero.

A *Odisséia* encena, na rapsódia VIII, seu modo de produção e difusão. Trata-se do episódio em que Ulisses, na corte dos feácios, é recepcionado com um banquete, e Demódoco, um rapsodo, narra a tomada de Tróia graças ao estratagema do cavalo de madeira. Ulisses protagonizara essa ação, de modo que ele ouve, na voz de outro, o evento em que fora bem sucedido, a ponto de garantir a vitória dos gregos sobre os inimigos, até então protegidos em sua cidadela inexpugnável. O herói da *Odisséia* comove-se com a narração da proeza e chora, revelando à audiência sua identidade, até então encoberta. De posse de um nome e uma biografia, põe-se ele mesmo a narrar, a partir da rapsódia IX, dando conta dos incidentes vividos por ele e que medearam a partida de Tróia até a chegada à terra dos feácios.

Pode-se reconhecer na atitude de Ulisses a concretização da situação idealizada por Benjamin: ele navegou por terras distantes e diversas, com costumes que seu público desconhece; além disso, enfrentou dificuldades, como o aprisionamento pelo ciclope Polifemo, seduziu mulheres divinizadas, como a ninfa Circe e a deusa Calipso, e procede a ações sobre-humanas, como a descida aos infernos, de modo que suas histórias atraem o interesse da audiência, incapaz de interrompê-lo ou interrogá-lo. Corresponde, assim, à figura do marinheiro, embora seja, originalmente, um herói sedentário, na qualidade de rei da Ítaca.

A cena, porém, representa, com propriedade, a situação em que os cantos eram elaborados. Florence Dupont, em *L'invention de la littérature*, destaca que, originalmente, a poesia dos grupos étnicos localizados na Grécia, que circulava oralmente, era enunciada em banquetes, com intuito celebratório. Os poemas, que posteriormente vieram a constituir, por exemplo, a *Odisséia*, eram expressos pela voz dos participantes desses banquetes, somando-se neles a oralidade e a festividade. Assim, a epopéia homérica “estava inteiramente ao lado da oralidade, no sentido de que um canto do aedo

²⁷ Cf. HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. 2. ed. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

era sempre uma recomposição improvisada no seio mesmo de um banquete”.²⁸

A apresentação oral presume a memorização dos episódios e dos versos que os exprimem. O narrador aparece, outra vez, na condição de guardião da memória, tarefa que exerce enquanto poeta e que aparece como superior à autoria. Este pode ser anônima e/ou coletiva, mas o narrador detém uma identidade e uma profissão, que a *Odisséia* tematiza na rapsódia VIII.

As epopéias relatadas nos banquetes, ouvidas pelos convidados de Alcino e pelo próprio Ulisses, ele, depois, colocando-se na posição do narrador, se se pareciam à cena revelada pelo poema, certamente diferiam da *Odisséia* na forma como a conhecemos. Esta se compõe de um conjunto diferente de narrativas, cuja unidade fica garantida pela presença e pelas ações de Ulisses. Mas, a cada momento, uma personagem relata um incidente distinto, suscitado pela ocasião experimentada por ela e por seu ouvinte. Assim, pode-se imaginar que um rapsodo, como o Demódoco da *Odisséia*, dispusesse de um repertório de narrativas que ele relataria ao público, em resposta às disposições desse. Ao mesmo tempo, enquanto indivíduo experiente, como Ulisses, na cena do banquete, mas também em outras ocasiões, como ocorre nas diferentes etapas de sua volta ao lar, ou como Nestor ou Menelau, que contam a Telêmaco a aventura de seus próprios e de outros retornos, estaria habilitado a narrar, comunicando, de preferência, sua visão pessoal dos acontecimentos.

A *Odisséia* que conhecemos é a soma de tudo isso, conforme uma ordem estabelecida *a posteriori* numa cultura letrada. Observa Françoise Dupont:

O texto que possuímos não é a transcrição de uma performance real, mas uma montagem de várias performances aédicas, destinada a fornecer um texto escrito para as recitações solenes.²⁹

Esse processo se deu quando os cantos épicos, de circulação oral, foram transformados num “enunciado único, fixo e definitivo, isto é, sob a forma de um texto, sem perder sua razão de ser”.³⁰

Françoise Dupont procura reconstituir como se deu a passagem. Observa que a *Ilíada* e *Odisséia* correspondem a três realidades diferentes: o primeiro constituía “*um canto ritual de posseção, ina-*

²⁸ DUPONT, Florence. *L'invention de la littérature*. De l'ivresse grecque au text latin. Paris: La Découverte, 1998. p. 9-10.

²⁹ Id., p. 10.

³⁰ Id., p. 9.

preensível pela escrita”; sobreveio depois “a recitação solene em Atenas de dois textos fixados pela escrita”; por último, emergiu “um livro fechado no fundo do palácio dos Ptolomeus”.³¹ A passagem dependeu, pois, da institucionalização das epopéias, de um lado; de outro, da introdução da escrita e, sobretudo, da eleição desse suporte como o meio mais adequado à conservação das narrativas que, após o século VI a. C., começavam a responder pela identidade helênica.

Dupont vê esse processo acontecendo por meio da transfiguração por que passa a figura de Homero:

Homero foi sem dúvida primeiramente, na ilha de Quios, o herói cultural de um colégio de sacerdotes das musas, um nome emblemático ‘do que reúne’, duplo semântico de um epíteto das musas, *artipeiai*, ‘que reúne as palavras’. A seguir, os homéridas, isto é, uma escola de rapsodos, fizeram de Homero seu ancestral mítico, o inventor da epopéia ‘homérica’ que cantava a guerra de Tróia e o retorno dos aqueus vencedores. Enfim, Homero tornou-se o autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, e colocamo-nos a dizer ‘Homero’ para designar os dois poemas. Estes poemas foram finalmente fixados pela escrita sob a intervenção de um tirano de Atenas que se tornou assim proprietário de Homero.³²

A etapa final dá-se em Alexandria, na biblioteca fundada por Ptolomeu, herdeiro do general grego que participou da expansão macedônia liderada por Alexandre. Faraó no Egito, desejou perpetuar-se numa pirâmide de outra natureza, congregando nela todo o material até então produzido pela arte da palavra. Com a ajuda do orador Demétrio, a quem autoriza a coleta de todos os livros existentes no mundo então habitado, oriundos de poetas, prosadores, retóricos, sofistas, historiadores, chega a reunir aproximadamente quinhentos mil volumes, correspondendo, cada um deles, a um rolo de 25cm de altura por 7 a 10m de comprimento. Inventta-se, na expressão de Françoise Dupont, a “cultura do livro”,³³ cujo modo de operar ela descreve:

Uma tal biblioteca, para ser útil, supunha um sistema de classificação: os bibliotecários se lançam na redação de catálogos e elaboram um saber bibliográfico. As obras são reagrupadas por ‘gênero’ e atribuídas a um autor. Os autores formam listas cronológicas em que eles se sucedem em tipos de genealogias de mestre a aluno; a cada um deles é atribuída uma biografia. Cada obra deve

³¹ Id., p. 11.

³² Id., p. 78.

³³ Id., p. 114.

consistir um texto único, daí uma intensa atividade de edição para unificar as diferentes versões: corta-se, corrige-se, desloca-se; cada obra deve também obedecer a certas regras definindo sua textualidade, ela deve ser coerente, não pode se repetir.

A questão é chegar ao texto único, passando por cima das versões e dos modos particulares com que os relatos circulavam nos distintos grupos. Christian Jacob destaca o esforço dos bibliotecários à procura da “literalidade dos textos”:

Através desse novo olhar dirigido pelos bibliotecários para a literalidade dos textos, vemos se desenvolver uma hierarquia implícita de níveis: *o autor e a obra* (a *Ilíada* de Homero); *o livro* (objeto material, composto de vários rolos de papiro, existente em vários exemplares, cuja proveniência e proprietários anteriores eventualmente se conhecem); *o texto* (sucessão de microproblemas, de corrupções locais, de deslocamentos, de acréscimos e desaparecimentos de palavras ou frases, de dificuldades a serem interpretadas).³⁴

Prossigue o pesquisador:

A decisão final – incorporar ou excluir um verso, deslocá-lo no corpo do texto – cabia ao leitor, que podia ou não aceitar a proposta do editor. Esse leitor era, ele próprio, um profissional da filologia homérica, ou mesmo um editor potencial, e não o ‘grande público’, nem mesmo o público letrado que, como testemunham os papiros contemporâneos, ainda lia Homero através das formas pré-alexandrinas de seu texto.³⁵

A memória muda de lugar: deixa de se situar na subjetividade do locutor, para se colocar na objetividade do texto, a que, portanto, cabia conservar. A autoridade do texto suplanta a de seu produtor, e este fica, de um lado, obscurecido enquanto identidade, de outro, idealizado enquanto criador.

A escrita toma o lugar da voz, e consolida-se o objeto onde ela repousa – o livro, sacralizado enquanto depósito do texto. Esse, acima daquele, por se tratar de entidade que transita entre diferentes leitores, desde que os últimos não intervenham no processo, depois de que seus antepassados especializados fixaram sua natureza e conteúdo.

O mundo de Ulisses, assim como o de Demódoco, era outro, já que suas narrativas são relatadas de viva voz e conforme o interes-

³⁴ JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas*. A memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000. p. 61.

³⁵ Id., p. 63.

se e a situação do ouvinte. Mas Ulisses não é um narrador profissional, e sim um indivíduo em busca do caminho de casa, que ele não deseja esquecer. Como os heróis de Platão, ele precisa regredir ao passado, recordar e então encontrar sua trilha.

Tanto Italo Calvino,³⁶ quanto Harald Weirich³⁷ acentuam que a *Odisseia* constitui a luta contra o olvido: o herói não pode esquecer sua história pessoal, enquanto rei da Ítaca, chefe de família, pai e amante; e também não pode sair da lembrança dos seus, razão por que a obra refere-se aos sinais – a cicatriz, o arco, etc. – que garantem a permanência de Ulisses na memória de todos. Contudo, mais importante é a própria trajetória percorrida pelo protagonista, que tem de buscar as origens: o caminho de casa, que passa pela descida aos infernos, onde encontra as sombras dos ex-companheiros da guerra de Tróia, especialmente Agamemnon, assassinado ao pôr os pés em casa, pela mão de sua esposa, a adúltera Clitemnestra, com a cumplicidade do amante, Egisto. Encontra ainda sua mãe, Anticléia, provocando a comoção do herói, e Tirésias, que profetiza seu retorno e alerta para as precauções a tomar.

O percurso de Odisseu supõe um retorno às profundezas da terra, a visita ao reino noturno da morte e sua ascensão, à luz de sua ilha, a Ítaca, onde se localizam as origens do herói. Podem-se reconhecer aí, de modo narrativo, dois temas fundamentais do pensamento de Platão: a reminiscência enquanto metodologia do processo de conhecimento; e o mito da caverna, matéria do livro VII da *República*, narrativa que serve de explicitação do modo como um indivíduo passa do mundo das sombras – o da *doxa* ou opinião – para o do saber, que o faz um homem superior.

As façanhas de Ulisses, na busca de reencontrar o caminho de casa, lidas sob a ótica do pensamento platônico, convertem-se em alegorias que concretizam a filosofia do autor da *República* e de *Fedro*. No centro delas, situa-se a memória, a mesma de que dependem os narradores – profissionais, como Demócoco, ou amadores, como o próprio Odisseu – para apresentarem suas histórias, protagonizadas por eles mesmos ou por outros.

Entende-se em que medida Walter Benjamin, em “O narrador”, enfatiza o papel da narrativa enquanto responsável pela preservação da memória. O pensador germânico preocupava-se com a memória coletiva, mas não descarta a questão individual, já que

³⁶ Cf. CALVINO, Italo. As Odisseias na Odisseia. In: _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

³⁷ WEINRICH, Harald. *Lete. Arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

começa seu ensaio, destacando a dificuldade dos indivíduos que passaram pela guerra – a que começara em 1914 e encerrara em 1918 – em relatar suas experiências. Ao arquétipo do viajante, que retorna de aventuras distantes e deseja contá-las ao grupo de onde partiu, Benjamin contrapõe a situação do soldado mudo, calado pelos horrores que vivenciou nas trincheiras européias.

A narrativa constitui, pois, o espaço em que a memória se manifesta, tomando toda recordação a forma de um relato retrospectivo. Representa a fonte do contar, logo, a origem da narração, exposição primitivamente oral de um sujeito para um grupo de ouvintes, com o qual compartilha interesses e expectativas. Ulisses ocupa o lugar do paradigma, a partir do qual filósofos distantes no tempo e no espaço, como Platão e Walter Benjamin, refletem. Mas converte-se, ele mesmo, num profissional, metamorfoseando-se no rapsodo que se dirige aos ouvintes, esperando captar sua simpatia por referir-se a episódios com os quais aqueles guardam afinidade.

O quadro apresentado por Homero está marcado pela oralidade: todos os narradores manifestam-se verbalmente à sua audiência, esteja constituída por muitos ouvintes – os convidados ao banquete de Alcinoos, rei dos feácios, que aplaudem primeiramente Demódoco, depois Ulisses – ou por apenas um único destinatário, como foram Telêmaco, que procurou Nestor e, depois, Menelau, e Penélope, a quem o marido, após a vitória sobre os pretendentes, relata os acontecimentos experimentados durante os vinte anos de ausência.

A oralidade foi igualmente o modo de transmissão das epopéias originais, de modo que a audiência histórica não devia se diferenciar substancialmente da audiência fictícia, representada no poema. Essa situação, porém, foi transformada a ponto de não mais poder ser recuperada, já que a permanência do poema dependeu, de uma parte, de ter sido ele transferido para suportes capazes de acolher a escrita, de outra, de ter-lhe sido conferida uma forma final e acabada, transmitida ao longo dos séculos.

A passagem do oral para o escrito não representou tão-somente a mudança de lugar do suporte, deixando de ser a voz e os instrumentos do aedo, para adotar a objetividade e o anonimato do papel. Evidencia-se uma primeira transformação: a forma passa a apresentar-se como inalterável, suplantando e descartando as subjetividades que participariam da produção do poema, como a do cantor, que, originalmente, teria condições de orientar a narrativa para o tipo de acolhimento desejado pelo auditório.

A segunda diz respeito à natureza da memória: esta deixa de se relacionar à narrativa, enquanto sua expressão mais credenciada,

transferindo-se para o suporte que a transmite. Com efeito, a garantia da memória será conferida doravante pelo fato de que seu objeto – o texto – se encontra numa matéria que preserva seu conteúdo. A escrita passa a deter essa função, não, porém, enquanto escrita, já que não existe fora do objeto onde se expressa, e sim enquanto registro num dado material (papiro, pergaminho, papel, pedra, vinil, disco magnético, película fotográfica, arquivo digital), capaz de receber e conservar a inscrição de um texto.

A equação, de certo modo, inverte-se: se, originalmente, a narrativa sustentava a memória por oferecer-lhe um espaço de manifestação, agora é o papel – ou seus precursores e sucessores – que lhe afiança a legitimidade. Valida-se tão-somente o que está depositado na forma escrita, registrado em alguma entidade material, constituindo este em documento que abona o fato narrado. Acontecimentos não traduzidos pela escrita e transformados em documento não são considerados evidências, como se não tivessem existido. Nasce a História enquanto gênero do discurso fundado na coleta e arranjo desses documentos, adonando-se da memória de um indivíduo, de um grupo ou de uma coletividade, e passando a responder por ela.

A história da História acompanha esse processo: Heródoto, a quem se atribui a paternidade do gênero, narrou episódios que ouviu, conhecimento obtido a partir de suas viagens pelo mundo civilizado de seu tempo. Tucídides, que o sucede, antecipa outra metodologia; ainda que não tenha podido evitar a transcrição de falas, como o famoso discurso de Péricles, na Atenas do século V a.C., vai em busca de fontes mais confiáveis e acredita sobretudo em seu próprio testemunho, supondo, assim, chegar a um resultado mais próximo dos acontecimentos efetivamente ocorridos.

É na Idade Média, porém, que a História sela definitivamente seu compromisso com a escrita. Conforme adverte Benjamin, no já citado ensaio sobre o narrador, aquele gênero não possui precedentes fora da escrita. Suas primeiras manifestações – os anais e as crônicas – adotaram, desde o começo, a escrita como veículo, assegurando, com isso, maior confiabilidade e distanciamento em relação aos sujeitos que constituem matéria de narração.

A história enquanto narração transforma-se em sinônimo da memória, compondo com a escrita, e seus suportes, uma aliança tão completa, que se converte em exemplo para as demais manifestações verbais. Não por outra razão Walter Benjamin assinala que, na crônica histórica, e não no conto, está a origem do romance, dado o caráter de manifestação exclusivamente da escrita, compartilhado pelos dois gêneros.

Essa é, porém, outra trajetória, em que a voz não tem mais lugar.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Doctrine of the Similar*. *New German Critique*, University of Wisconsin-Milwaukee, v. 17, p. 65-69, Spring 1979.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 168.
- _____. *Iluminacionaes 1*. Madrid: Taurus, 1971.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. On language as such and on the language of man. In: *Select Writings*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. v. 1.
- _____. *One-way street and other writings*. London: NLB, 1979. p. 163.
- _____. Sobre alguns motivos em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 40.
- CALVINO, Italo. As odisséias na Odisséia. In: _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DUPONT, Florence. *L'invention de la littérature*. De l'ivresse grecque au text latin. Paris: La Découverte, 1998.
- HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. 2. ed. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
- JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas*. A memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- PLATÃO. Fedro. In: _____. *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966. v. 1.
- RABINBACH, Anton. Introduction to Walter Benjamin's 'Doctrine of the Similar'. *New German Critique*. University of Wisconsin-Milwaukee, v. 17, p. 60-64, Spring 1979.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1972.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.
- WEINRICH, Harald. *Lete. Arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A 'literatura' medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.