

Maria José Craveiro

Universidade Católica Portuguesa

O Sentido da Memória.

Viagens por Espaços da Memória e do Esquecimento

A memória faz o homem, constrói a sua identidade, o seu modo de ser específico. É uma faculdade cognitiva extremamente importante, porque fundamenta toda a nossa aprendizagem. Como processo finito tem interdições fixadas por leis. A memória delimita o que é possível relacionando-se com o impossível. É a memória que armazena as representações mentais do passado. E aqui, por princípio, a preocupação principal é a possibilidade de representação e a natureza dessa representação. A representação está interligada com o tempo e a memória.

James Matthew Barrie, o criador do Peter Pan, escreveu algures que “Deus deu-nos memória para que pudéssemos ter rosas em Dezembro”. A memória é, no seu âmago, o nome para uma relação no tempo, relação essa que permite, através de inúmeros meios, dar-lhe corpo e, em simultâneo, oferecer-lhe a possibilidade ideal de alcançar a sua antítese – o esquecimento.

Contudo, a questão da memória e do esquecimento – no contexto particular do nosso estudo – é também uma questão psicológica, literária, histórica, política, individual e colectiva. Porquê recordar? Porquê esquecer? O que há a recordar e a esquecer?

Na sua introdução a *The Art of Forgetting*, o historiador de arte Adrian Forty diz o seguinte:

The Western tradition of memory since the Renaissance has been founded upon an assumption that material objects, whether natural or artificial, can act as the analogues of human memory. It has been generally taken for granted that memories, formed in the mind, can be transferred to material objects, which can come to

stand for memories and, by virtue of their durability, either prolong or preserve them indefinitely beyond their purely mental existence. Much Western artefact making (and this would include products as diverse as funerary sculpture on the one hand and information technology on the other) has been dedicated to the creation of material substitutes for the fragile world of human memory.¹

Estas considerações sobre a memória, que Forty atribui ao pensamento de Aristóteles (porque, de acordo com Aristóteles, a memória diz respeito ao passado, é sempre acompanhada da noção de tempo; assim, transferindo-se as memórias para os objectos, sejam eles quais forem, preservamo-nos da decadência mental), implicam pois um corolário lógico. E o Adrian Forty continua: “... if objects are made to stand for memory, their decay or destruction (as in the act of iconoclasm) is taken to exemplify forgetting.”² Nesta ordem de ideias, este modelo de memória oferece também um modelo de esquecimento na forma de materialidade terrena desse mesmo objecto de comemoração. Porque, diz o autor referindo-se à arte arquitectónica, na tendência dos monumentos a se reduzirem a pó, eles próprios se tornam leis materiais da decadência mental das imagens que supostamente constituem o processo do esquecimento.

Esta forma de olhar os objectos físicos com incorporação simultânea da memória e de um possível esquecimento é largamente ilustrada numa parábola do psicólogo russo Alexander Romanovich Luria, no seu livro *The Mind of the Mnemonist*.³ A parábola descreve um homem com uma habilidade excepcional para recordar tudo e tudo o que queria. Tirando vantagem da sua extraordinária memória, o indivíduo fez-se um mnemónico profissional e dava espectáculos de tudo o que era capaz de recordar com a máxima precisão: prosa, poesia, gigantescas listas de palavras e de números que lhe eram apresentados pela audiência. Com esta enorme capacidade de tudo recordar, a sua maior dificuldade residia na congestão caótica do seu cérebro, abarrotado de memórias indesejadas. Ele tinha de aprender a esquecer o que já não precisava mais de ter presente.

¹ Adrian Forty and Susanne Kuchler (eds.), *The Art of Forgetting* (Oxford: Berg, 1992), p. 2.

² *Ibidem*, p. 4.

³ Alexander Romanovich Luria, *The Mind of the Mnemonist* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1998).

Experimentando várias técnicas, primeiro tentou pôr as coisas no papel, com a ideia de que, se este método permitia a outras pessoas recordarem o que não podiam esquecer, poderia ajudá-lo a esquecer o que já não queria mais lembrar. Para ele, e seguindo esse raciocínio, pôr no papel seria não ter de recordar. Ao descobrir que escrever simplesmente as coisas não era suficiente para as esquecer, ele resolveu deitar fora os pedaços de papel. Por fim, quando este método falhou, ele procurou então destruir os papéis, queimando-os.

Ora o nosso mnemónico utilizou duas técnicas familiares e mais que experimentadas: a primeira, o fabricar um artefacto – neste caso escrever num pedaço de papel –; a segunda – o iconoclasmo –, ou seja, a destruição do objecto. O que é curioso, e voltando a Adrian Forty, é que através das várias tentativas de criar uma consciencialização da memória colectiva, – ou talvez, e também, preencher o vazio que provém da ausência de memória –, é inquestionável que os objectos criados ficarão como memória.

Todavia, o pensamento moderno apresenta-nos um modelo alternativo de memória e esquecimento na teoria dos processos mentais de Sigmund Freud. Este afirmou que, na vida da mente, nada do que já foi formado pode perecer; tudo é de alguma forma preservado e, em circunstâncias adequadas, pode ser mais uma vez trazido à luz. Assim, na vida do indivíduo, esquecer é uma impossibilidade e o esquecimento não existe.⁴

Em vez da memória se perder no desgaste passivo do tempo, como no modelo aristotélico, Freud pensa-a como força activa; em vez de natural e involuntária, Freud salienta que o esquecer é, na maior parte das vezes, intencional e desejado. Esta teoria não só inverte o modelo aristotélico, mas também põe em causa a relação entre memória e objecto que proveio dessa mesma tradição. Para Freud, os artefactos físicos já não podem ser vistos como termos análogos da memória, porque o material mental não está sujeito aos mesmos processos de decadência como os objectos do mundo dos fenómenos. É à conclusão a que chega Adrian Forty ao relacionar a memória com a cidade. Diz-nos o autor:

⁴ Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents* (London: Hoggarth Press, 1996), p. 6.

(...) were a city to truly represent the mind, it would have to contain simultaneously all the structures that had ever been built within it, with many sites occupied at once by the successive buildings of different ages.⁵

Este modelo de memória encontra eco em escritos de autores contemporâneos como Michel de Certeau, para quem a principal característica da memória é vir de outro lado, estar fora de si, movendo continuamente as coisas, e quando cessa de ser capaz desta alteração, quando se fixa em objectos particulares, então está em decadência. Nesta ordem de ideias, os objectos são os inimigos da memória, são aquilo que limita a sua liberdade e a conduz ao esquecimento. Começa então a emergir uma relação altamente complexa entre memória e esquecimento, uma relação tão intensa que é impossível mencionar um termo sem inadvertidamente se referir o outro.

Continuemos com a cidade como exemplo. Dresden, na Alemanha, foi destruída por um raide aéreo em Fevereiro de 1945. A sua reconstrução demorou quarenta anos. Só a igreja barroca do século XVIII, a Frauenkirche, foi por muito tempo deixada em ruínas, dominando o centro da cidade. Por defeito, se não por intenção, transformou-se num dos mais fortes memoriais da II Guerra. Nos anos 80, os cidadãos de Dresden, numa tentativa de apagar a memória do conflito que parecia esmagar a cidade, começaram a reconstrução da igreja. O preenchimento de um espaço, cujo vazio provocou diversas memórias colectivas, acabou por excluir todas excepto uma única dominante. Foi um exemplo de “contra-iconoclasmo”, se quisermos utilizar a terminologia de Forty: refazer algo de modo a esquecer o que a sua ausência significou.

O mesmo aconteceu com a remoção das estátuas de Lenine em Moscovo, de Hussein em Bagdade, ou da colonização portuguesa em África. Estes exemplos levantam questões importantes acerca da natureza artística, literária, histórica e política da memória, e do esquecimento, questões que são particularmente pertinentes e visíveis numa literatura que trata de traumas profundos como, por exemplo, a literatura do Holocausto. Porque a literatura é linguagem que ainda pode mostrar o que é indizível e insuportável, quer através da verdade documental ou autobiográfica, quer evocando o inexpri-

⁵ Adrian Forty, *op. cit.*, p. 6.

mível fazendo uso da metáfora, do símbolo, do absurdo, do humor ou da ironia.

Os mecanismos da memória cultural vão de encontro às experiências traumáticas produzidas pela história dos genocídios, violência totalitária, desde os Gulags estalinistas ao Holocausto nazi e campos de concentração, desde a Revolução Cultural chinesa e processos políticos comunistas do pós-guerra aos desaparecimentos em massa na Argentina e limpeza étnica na ex-Jugoslávia.

Se pensarmos em autores como Primo Levi, Paul Celan, Gabriel García Márquez, Benjamin Wilkomirski (músico suíço, autor de um livro, *Fragments*, de 1995), Elie Wiesel, Nelly Sachs, Susan Sontag, e tantos outros, grande parte das suas obras reflectem uma verdade pessoal, uma história pessoal, recordada a partir de um ponto de vista particular. São memórias subjectivamente constrangedoras – mesmo que sejam inexactas ou metaforicizem a verdade.

Porque os erros, as distorções são consequências naturais do processo reconstrutivo da memória: as experiências individuais são confusas, muitas vezes são experiências-substitutas que se recordam como pessoais, e as histórias de muitos indivíduos ficam mescladas com a história de uma pessoa ou de um povo. Mas, do ponto de vista pessoal, as nossas memórias parecem reconstruir-se de acordo com teorias do eu: a visão de quem somos e como chegámos até aqui.

Cada memória autobiográfica é, pois, parte de uma narrativa particular que reflecte a visão de nós próprios. Há muitos anos, em 1937, Alfred Adler disse que as nossas primeiras lembranças representam o “estilo de vida” do indivíduo e servem para lhe recordar quem ele é. Adler inverteu o ponto de vista freudiano de que as memórias da infância determinam a personalidade adulta. Ao invés, o adulto é que determina o que vai lembrar da infância.⁶ Mais recentemente, em 1994, Michael Ross veio dizer que as pessoas constróem as suas histórias pessoais à volta de teorias implícitas ao eu, corrigindo essas histórias sempre que os autoconceitos mudam.⁷

⁶ Alfred Adler, “The significance of early recollections” (*International Journal of Individual Psychology*, 3), pp. 283-287.

⁷ *Apud* John F. Kihlstrom, “Memory, Autobiography, History” (*Proteus: A Journal of Ideas*, Vol. 19, nº 2, Fall 2002).

Primo Levi, nascido no seio de uma família de judeus piemonteses, esteve em Auschwitz e sobreviveu, tal como o poeta Paul Celan. Era químico de profissão, talvez por isso útil para os nazis. Libertado pelas tropas soviéticas, regressa a Itália e é só então que começa a escrever a sua obra (“irmão” de Nelly Sachs neste percurso)⁸, uma obra de memória e reflexão não só sobre o Holocausto, mas sobre a forma como o mundo lidou com a catástrofe.

O químico alimentou o escritor, determinou a sua aproximação à realidade e ao modo de a apresentar, aguçou a sua atenção para as palavras e a sua interacção. Raramente a memória pessoal, formação intelectual e biografia literária estão tão intimamente ligadas. Guiado pela razão, Levi acreditou na possibilidade de compreender e comunicar, na condição de sempre distinguir, pesar, comparar. E é assim que, em *The Drowned and the Saved* (1986), publicado em Nova York em 1989, ele reflecte sobre a perversão e destruição operada pelos nazis, e sobre a memória da culpa, não se poupando a si próprio. É a memória da auto-censura. Primo Levi diz no seu livro: “This very book is drenched in memory ... it draws from a suspect source and must be protected against itself.”⁹

Este recordar pessoal vai bem para além da experiência concentracionária. É uma exploração de complexas respostas humanas a um trauma inimaginável. Levi salienta que a tendência maniqueísta de se pensar em termos binários, bom/mau, certo/errado, comanda características importantes do comportamento humano, e, perigosamente, supersimplifica: “(...) one is never in another’s place. Each individual is so complex that there is no point in trying to foresee his behavior, all the more in extreme situations; nor it is possible to foresee one’s own behavior.”¹⁰ E o livro acaba com a seguinte exortação profética: “It happened, therefore it can happen again.”¹¹

⁸ Sobre esta poetisa veja-se Maria José Craveiro, *Exílio e Escrita. A dimensão histórica, mítico-cósmica e mística do exílio na obra de Nelly Sachs* (Lisboa: FCH/UCP, 2000).

⁹ Primo Levi, *The Drowned and the Saved* (transl. Raymond Rosenthal), (New York: Vintage International, 1989), p. 34.

¹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹¹ *Ibidem*, p. 199.

Uma das missões do passado é explicar o presente. Recordar é um acto de comunicação, de informação partilhada e auto-expressão, bem como um acto de salvação de informação. Assim, as nossas memórias do passado são modeladas pelo contexto interpessoal em que foram codificadas, armazenadas e salvas. É o que se chama em psicologia “princípio interpessoal da memória”.

Todavia, o homem apoia-se na memória social. O psicólogo Maurice Halbwachs (1877-1945), discípulo de Bergson e de Durkheim, argumentou que “nós nunca estamos sós”, toda a memória individual é colectiva – a única excepção é a memória dos sonhos.

Há seguramente factos, detalhes que o indivíduo esqueceria se os outros não mantivessem viva para ele a memória. Por outro lado, a sociedade só se mantém se houver entre si uma unidade de pontos de vista e experiências. Por outras palavras, a memória é simultaneamente um facto biológico, uma faculdade do espírito, um exercício de retórica, e uma construção social e cultural.

Neste contexto, recorro a uma obra recente de Susan Sontag, de 2003, *Regarding the Pain of Others*, que mostra o efeito que as palavras e as imagens do sofrimento dos outros provoca na nossa memória pessoal e colectiva. Este trabalho não só alerta para os usos e significados das imagens, mas também para a natureza da guerra, os limites da simpatia, as obrigações da consciência, e, sobretudo, a função da memória.

Evocando uma longa história da representação da dor dos outros, desde o quadro *Os Desastres da Guerra* (1810), de Goya, a excertos de textos de autores como Virginia Woolf, passando por documentos fotográficos da Guerra Civil americana, linchamentos na África do Sul, as duas guerras mundiais, a Guerra Civil espanhola, campos de concentração nazis, e imagens contemporâneas da Bósnia, Serra Leoa, Ruanda, Israel e Palestina, e o 11 de Setembro, a autora deseja levar-nos a pensar sobre o que acontece quando o sofrimento é observado em terceira mão. Porque, afinal, Sontag recorda-nos, nós só vemos o que o fotógrafo quer que vejamos.

O trabalho de Susan Sontag tem como finalidade ajudar-nos a manter viva a memória. Quando se olha uma fotografia ou uma imagem, podemos interrogar sobre o quanto ficou de fora e não foi mostrado. Como diz Sontag: “The photographs are a means of making ‘real’ (or ‘more real’), in

memory, matters that are privileged and the merely safe might prefer to ignore.”¹²

Não ignoremos então o poeta Paul Celan, que viveu – ou antes – sobreviveu através do que ele pôs no papel, a sua poesia. Poeta judeu nascido na região de Bukovina, que cedo se tornaria o local errado no tempo errado. A história de Celan é a história de um passado que determinou o presente – o presente dos poemas – e a sua poesia ficou confinada a um domínio – a língua. Celan insistiu, mais de uma vez, nos seus escritos teóricos sobre a poesia, que esta era um processo, um traço que se segue, ou, reduzida à sua fórmula mais precisa, uma busca da realidade: “*Wircklichkeit ist nicht, Wircklichkeit will/ gesucht und gewonnen sein*”.¹³

Nesta frase formula-se a condição primeira que caracteriza e define a poesia como processo de conhecimento fundamental. Como tal, temos de compreender a poesia de Celan no quadro do poema. Contudo, a maioria dos seus versos não se separa de uma realidade concreta. As pressões da História ficaram gravadas na sua linguagem poética. O passado veio até ao presente, trazido pela memória do horror de um sobrevivente que quis contar “o que aconteceu”, *das was geschah*. Tendo sofrido a prisão e o exílio, Paul Celan fez das suas palavras a memória de um povo, do seu povo (à semelhança de Nelly Sachs).

A língua alemã conduziu-o ao hebraico que, nos seus poemas, além de uma ligação cultural muito forte, provoca também como que um tempo suspenso pela expressão de uma solidariedade real e, ao mesmo tempo, quase impossível. Palavras como *Aschrei*, *Havdalah*, *Tekiah*, *Kaddish*, *Yiskor*, *Ziv* (ou *kumi ori*, como no poema que a seguir se apresenta, escrito em 3 de Dezembro de 1967) serão compreendidas apenas por um pequeno grupo de leitores.¹⁴ Paul Celan adoptou as ideias de Martin Buber, Gershom Scholem e Walter Benjamim sobre o poder divino da palavra que nomeia.

¹² Susan, Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2003), p. 6.

¹³ *In Almanaque* da Livraria Flinker (Paris: 1958).

¹⁴ *Aschrei*, título de um poema de Celan, significa em hebraico “feliz” e é título e abertura de uma oração da manhã e da tarde tirada dos Salmos; *Havdalah*, título de um poema dedicado a sua mãe, significa “diferença”, mas na realidade faz alusão ao ritual de sábado à tarde, separando o Sabbat da semana de trabalho; *Tekiah*, trata-

DU SEI WIE DU, immer.

Stant vp Jherosalem inde
Erheyff dich

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

Inde wirt
Erleuchtet

Knüpfte es neu, in der Gehugnis,

Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene,
kumi
ori.¹⁵

Kumi ori (“levanta-te, ilumina”), esta expressão pertence a um hino tradicional do Shabbat *Lekha dodi*, que exorta a *Shekhinah* e o seu povo a deixar o exílio: “Acorda, acorda! Porque a tua luz chegou. Levanta-te, ilumina!” *Kumi ori*...

-se do primeiro toque do shofar, de um apelo à renovação, durante a cerimónia de Ano Novo; *Kaddish*, que significa “sagrado” em aramaico, é a oração dos defuntos, e uma glorificação a Deus que os vivos recitam; *Yiskor*, que significa “que Deus se recorde” em hebraico, é o título de uma comemoração dos mortos; *Ziv*, um termo mais bem esotérico que os anteriores, leva-nos Celan até às fontes cabalísticas analisadas por Gershom Scholem, que descreve a *Shekhinah* como a presença de Deus entre os sofredores e exilados de Israel. Diz Scholem que esta presença “se pode revelar por uma luminosidade sobrenatural, de tal modo que é apelidada de *Ziv* da *Shekhinah*”. Gershom Scholem, “Zur Entwicklungsgeschichte der kabbalistischer Konzeption der Shekhinah”, (*Eranos-Jahrbuch* (1952), Band 21, Zurich, Rhein, 1953), p. 53.

¹⁵ Paul Celan, *Gesammelte Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), p. 194. (“TU SEJAS COMO TU, sempre.// Levanta-te Jerusalém/ e eleva-te// Mesmo aquele que cortou a ligação para ti,/ e seja/ iluminado// Ligou-a de novo, na memoração,// bâtegas de lama engoli, dentro da torre,// Palavra, orla de escuridão,/ levanta-te/ ilumina.//”). [Minha tradução]

Numa língua alemã iluminada pelas trevas nazis, Celan procura o remédio da verdade original (*Du sei wie du, immer*) contra a perda de identidade. Na obscuridade do seu hermetismo poético, o poeta erra pelo mundo das trevas onde a língua é testemunha desse afastamento intelectual (*Sprache, Finster-Lisene*). Na lógica do esquecimento essencial que envolve o homem, ele separou-se da memória, da experiência dos campos de concentração, apesar de todas as evidências contrárias. Não lhe é dada a hipótese de regresso e a fidelidade ao seu mal pessoal é-lhe interdita. Só lhe resta Jerusalém e os escritos culturalmente canônicos e dogmáticos de um passado religioso que ele, afinal, também partilha com o seu povo: o capítulo 60 do Livro de Isaías (*kumi ori*), o *surge illuminare* da Vulgata de São Jerónimo na versão de Meister Eckart.¹⁶

A memória fica, pois, cativa de uma antiga tradição espiritual colectiva. O poeta reconhece-se como elo na vida da antiga Palavra. O “tu”, em vez de uma introdução ao divino, não é mais do que o outro, este mesmo outro que se dirige a um “eu”, o mesmo do poema.

O poema apresentado, à semelhança de tantos outros, é um testemunho da posição de Celan face a uma memória colectiva comum. Porque a literatura é memória cultural, não só permeada de valores estético-artísticos e espirituais, mas também expressão humana que, aliada à sua natureza específica (ficcional, poética) se liga às redes da cultura, sociedade, suas instituições, linguagens, ideologias e lutas.

De luta trata o livro *Amor em Tempo de Cólera* do colombiano Gabriel Garcia Marques. Trata de relações familiares e experiências pessoais tão penosas como a situação política na Colômbia. Diz o autor no Prefácio a esta obra, mostrando a importância da experiência da vida e da memória: “A vida não é o que cada um vive, mas aquilo que cada um recorda, e a forma como recorda de modo a poder contá-la.”

Já Daniel Defoe em *Robinson Crusoe*, Charles Dickens, em *A Christmas Carol*, alertaram para a consciência e memória social, no intuito de melhorar a vida dos mais pobres, desfavorecidos ou diferentes.

À mistura de memória implícita e de memória voluntária denominamos experiência; é a ela que apelamos, quase diariamente, para resolvermos as

¹⁶ *Surge illuminare quia venit lumen tuum et gloria Domini super te orta est.*
(Levanta-te e ilumina, porque vem a tua luz e a glória do Senhor nasce sobre ti.)

situações com que nos vemos confrontados. Bergson descreve assim duas memórias complementares, que fazem com que nos adaptemos às mais diversas situações. É o que caracteriza o homem de acção, “a prontidão com que se socorre, numa dada situação, de todas as recordações que lhe são inerentes”.¹⁷

Diz Bergson: “Creio que a nossa vida passada está lá, conservada nos mínimos detalhes. Nós nada esquecemos e tudo o que nós percebemos, pensámos, desejámos depois do primeiro despertar da nossa consciência, persiste indefinidamente.”¹⁸ Semelhante declaração faz Baudelaire: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans.” O seu cérebro transforma-se num cemitério, numa pirâmide, numa cave imensa “qui contient plus de morts que la fosse commune (...), vieux boudoir plein de roses fanés”. Este poeta do *locus horrendus* considera que a memória não tem limites. Em *Le Palimpseste*, falando do palimpsesto divino que é a nossa incomensurável memória, ele afirma: “(...) tous les échos de la mémoire, si on pouvait les réveiller simultanément, formeraient un concert.” O palimpsesto da memória é indestrutível. Nada se perde.

À mesure que l’être humain avance dans la vie, le roman qui, jeune homme, l’éblouissait, la légende qui, enfant, le séduisait, se fanent et s’obscurcissent d’eux-mêmes. Mais les profondes tragédies de l’enfance, – bras d’enfants arrachés à tout jamais du cou de leurs mères, lèvres d’enfants séparées à jamais des baisers de leurs soeurs, – vivent toujours cachées, sous les autres légendes du palimpseste. La passion et la maladie n’ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes.¹⁹

Desde a infância à adolescência estamos sempre a receber novas percepções que se transformam em memórias mas que seleccionamos intencionalmente. Agatha Christie, no início da sua *Autobiografia*, profere: “Que comanda a escolha das nossas recordações? A vida é como uma

¹⁷ Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Éssai sur la relation du corps à l’esprit* (Paris: PUF, 1939), p. 168.

¹⁸ *Ibidem*, *Oeuvres* (Paris: PUF, 1960), p. 886.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, vol. I (Paris: Gallimard, Pléiade, 1976), pp. 505-506.

sessão de cinema. Clique! Eis-me, criança, a comer o bolo de aniversário. Clique! Dois anos se passaram e estou sentada ao colo de minha avó (...). Dois momentos apenas e entre eles longos intervalos, de meses ou mesmo de anos. (...) As nossas recordações representam estes momentos, insignificantes que possam parecer, mas que caracterizam o nosso eu profundo e nós próprios, como o mais real de nós.”²⁰

Quando o leitor se debruça sobre a poesia de Vitorino Nemésio em busca daquela “chave que melhor possa abrir-nos as portas da poética intimidade”,²¹ é imediatamente confrontado com múltiplas e diversificadas reminiscências da infância, da ilha, da família, que percorrem toda a sua obra. Nas imagens e alusões a um tempo recuado, recuperado pela memória, encontram-se também valores simbólicos de um espaço particular – a ilha da infância – apontando uma forma peculiar de ver o mundo, a vida e o ser. Veja-se o poema *O Menino Desenha*:

O menino faz o galo, a torre, a casa e o judeu,
Que mostra aos outros meninos.
Mas a casa é que tem as pernas e o galo é que abre as janelas,
A torre é que usa as barbas e o judeu tem os sinos
Por não ter nada de seu.
Oh meu rico menino, que fazes as coisas belas!

O poeta reconhece, na criança, esse talento para captar, instintivamente, a beleza poética das coisas que o adulto não percebe nessa peculiar leitura do mundo. A memória e a saudade são as forças motrizes da poesia de Nemésio, pilares de construção de um mundo forçosamente idealizado e frontalmente oposto ao mundo real, que o sujeito poético rejeita e com o qual não se identifica. Por isso ele deseja ser o poeta “feito graça e memória”, pois é “na memória que outra vida hiberna”.²²

²⁰ Agatha Christie, *An Autobiography* (Berkeley: Berkeley Publishing Group, 1977), p. 11.

²¹ Vitorino Nemésio, “Prefácio: Da Poesia”, in *Obras Completas*, Vol. II, *Poesia* (pref., org. e fixação de texto de Fátima Freitas Morna), (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989), p. 704.

²² *Ibidem*, *O Bicho Harmonioso*, I, p. 130.

No entanto, a consciência do tempo reaparece constantemente e o esquecimento surge então como ameaça que pesa sobre a própria essência do ser e da poesia:

Coisas do Oeste

Esquecimento não! Muito menos lembrança!
Sozinho estava aqui no meu jardim de temas,
Já tão sincero e bom como se fosse criança:
Quem me veio tirar as minhas coisas, dê-mas!²³

A recusa do esquecimento ocorre paralelamente à recusa da lembrança, porque sujeitas a se esbaterem. O menino é uma criação falsa de um autor que apenas guarda em si a saudade de um tempo perdido, só parcialmente recuperável pela memória.

São recordações como estas que constituem o nosso património pessoal da memória de trabalho, da vida quotidiana, da cultura. Na passagem dos anos constituem-se em reservatórios de conhecimentos: profissionais, artísticos, literários e outros. O reconhecimento, fundado sobre a recordação, favorece não apenas a aquisição de novas lembranças na medida em que facilita a percepção e a memória, mas também ajuda à compreensão e ao sentimento estético. Quantas vezes a primeira audição de uma obra musical não provoca nem compreensão nem emoção estética completas. Só depois de ouvir a peça várias vezes ela nos parecerá verdadeiramente bela.

Marcel Proust, em *À la recherche du temps perdu*, descreve este domínio do reconhecimento aplicando-o às flores:

(...) la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui se semblent pas de vrais fleurs (...) et les bleuets, les aubépines, les pommiers qu'il m'arrive quand je voyage de rencontrer encore dans les champs, parce qu'ils sont situés à la même profondeur au niveau de mon passé, sont immédiatement en communication avec mon coeur.²⁴

²³ *Ibidem*, I, p. 178.

²⁴ Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, I (Paris: Gallimard, 1999), p. 182.

Como vemos, na descoberta de novas paisagens entronca o reflexo das outras que conhecemos anteriormente. O papel da memória visual é bem conhecido, mas as lembranças chegam à nossa consciência através de todos os sentidos.

O escritor João Aguiar relewa a memória de Macau em *Os Comedores de Pérolas* e *O Dragão de Fumo*, duas obras complementares, uma vez que a personagem central, Adriano, é a mesma: um jornalista que se desloca a Macau em dois momentos distintos. No romance *O Dragão de Fumo*, Adriano parte de Lisboa para Macau de avião. Ao sair do aeroporto, Adriano “respira fundo para tentar captar o cheiro de Macau que lhe ficou na memória. Tem uma secreta pena porque o Verão passou e já não é agredido pela estufa, trinta e muitos graus de calor e quase cem por cento de humidade. Um pouco de masoquismo, um pouco de recordações de uma outra vida que lhe parece horrivelmente longínqua.”²⁵ Uma das grandes decepções que o espera é a modernização do Terminal Marítimo: “A memória da sua primeira chegada a Macau está ligada ao velho terminal, desaparecido na febre de melhoramentos que assolou o Território nos últimos dez anos.”²⁶

O que percebemos do mundo exterior através dos nossos sentidos transforma-se no nosso cérebro em sensações e impressões, que vão constituir as nossas lembranças, e modificar, reorganizar as que já possuímos. São a base da nossa personalidade, da nossa imaginação, do nosso espírito criador.

Mas, quando o conteúdo da recordação se atenua, pouco a pouco a memória vai perdendo os seus contornos e cores, para se fundir no horizonte brumoso onde emergem algumas abertas. A primeira forma que toma o esquecimento é o esbater da acuidade da percepção original. É esta transformação que descreve o poeta, dramaturgo e romancista uruguaio, de pais franceses, Jules Supervielle, em *Oublieuse Mémoire*:

Pâle soleil d’oubli, lune de la mémoire,
Que draines-tu au fond de tes sourdes contrées?
Est-ce donc là ce peu que tu donnes à boire,
Ces gouttes d’eau, le vin que je te confiait?

²⁵ João Aguiar, *O Dragão de Fumo* (Porto: Edições Asa, 1998), pp. 161-162.

²⁶ *Ibidem*, p. 262.

Mais avec tant d'oubli comment faire une rose,
Avec tant de départs comment faire un retour,
Mille oiseaux qui s'enfuient n'en font un qui se pose
Et tant d'obscurité simule mal le jour.

Que vas-tu faire encore de ce beau jour d'été
Toi qui me changes tout quand tu ne l'as gâté?
Soit, ne me les rends point tels que je te les donne
Cet air si précieux, ni ces chères personnes.²⁷

Para o poeta, esta diminuição progressiva, mais ou menos rápida, da intensidade das lembranças – a intensidade do espaço ilimitado do mar e da pampa – leva à dificuldade em situar, de forma precisa, a recordação no tempo: o esquecimento intercala-se com a memória, “como uma bruma espessa sobre o oceano, e que suprime os pontos de orientação das coisas”.²⁸

A realidade do nosso eu está na continuidade do que fomos e do que nos vamos tornando. Sem a memória, sem a presença da ausência, a consciência seria um caos, um eterno começo. Sem a memória, o eu integral não subsiste. Veja-se a destruição progressiva da personalidade nos doentes com Alzheimer. Até a sensação do presente deixa de existir e tudo se transforma em reflexo instantâneo.

José Cardoso Pires escreveu um livro entre a memória perdida e a memória recuperada, num relato da sua viagem até às portas da casa da morte e uma reconstituição fiel do seu lento regresso à vida, até essa “manhã de grande claridade” quando constatou “o sentido de presença”. *De Profundis, Valsa Lenta* é uma quase falsa não-ficção que nos conta, deste lado, como se vive no limiar de um estado-coisa, ou como se vive – se quisermos outra metáfora – entre as sombras, até se reencontrar a memória do tempo.²⁹

O autor, numa nota final, chama ao seu relato “Memória duma Desmemória”. É, diz ele, “uma comunicação de circunstância. Um apontamento pessoal”. Diz: “Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já é

²⁷ Jules Supervielle in *Choix de Poèmes* (Paris: Gallimard, 1968).

²⁸ Marcel Proust, *op. cit.*, IV, p. 173.

²⁹ José Cardoso Pires, *De Profundis, Valsa Lenta* (Lisboa: D. Quixote, 1997).

passado morto.” A memória “é indispensável para que o tempo (...) possa ser medido com sentido”. E mais adiante continua: “Se o sonho é já por si uma memória, sem memória poderá o indivíduo sonhar?”

No Prefácio da primeira edição desta obra, o Professor João Lobo Antunes diz o seguinte: “A perda da memória, implicando uma perda das relações afectivas e uma libertação relativamente às determinações temporais, traz consigo a leveza, a inovação, a ausência de densidade e de angústia”. Se o esquecimento é devastador, por outro lado, como insinua Lobo Antunes, por vezes também é benéfico e mesmo indispensável.

Faz-nos recordar Montaigne, que se queixava de uma total falta de memória, mas encontrava-lhe virtudes: estava protegido da ambição política. As opiniões e invenções dos outros não embaraçavam o seu julgamento e o seu espírito, porque, segundo ele, o que a memória armazenava eram invenções. Mentir pressupunha uma excelente memória para não fornecer informações contraditórias. Montaigne insiste assim na importância do esquecimento, sem o qual a vida se torna impossível.

O esquecimento é, pois e também, útil e necessário. Se recordar é uma doença, esquecer pode ser a cura. Para o filósofo inglês do século XVII Thomas Hobbes, o esquecimento era a base de um estado justo, e a amnésia a pedra angular do contrato social. Ainda sobre amnésia e memória colectiva, no livro de George Orwell, *Nineteen Eighty Four*, escrito em 1948 e publicado em 1949, a personagem Winston Smith, funcionário do Ministério da Verdade, alterava os jornais e outros documentos de acordo com as declarações do Big Brother e do Partido, e destruía as antigas versões deitando-as para o “buraco da memória”. Na visão orwelliana, o controlo político era exercido através do controlo da informação, incluindo o controlo da memória: “Who controls the past, controls the future. Who controls the present, controls the past.”³⁰

Em síntese, compreender a memória requer ir para além do estudo do indivíduo. É também um projecto social e cultural em que todos devem tomar parte, porque ela não é terreno exclusivo dos psicólogos.

Nos textos apresentados procurámos apresentar esse fio condutor que dá significado à vida. Tentámos responder às perguntas iniciais: porquê

³⁰ George Orwell, *Nineteen Eighty Four* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1949), p. 79.

recordar? Porquê esquecer? O que há a recordar e a esquecer? A unidade da memória reside na intencionalidade de aquisição, de transformação, de recuperação das nossas lembranças e do esquecimento. E se a memória é, em grande parte, intencional a todos os níveis do seu funcionamento, é também um espaço de liberdade, porque agir intencionalmente é agir livremente.

É podermos orientar a nossa vida pelos valores que recebemos, na recusa de tudo o que nos afasta do nosso rumo, como o mito de Peter Pan e da Ilha do Nunca retomado por Vitorino Nemésio:

Há o país da espera e dos sinais,
Se feitos, apagados na neblina,
E a terra de tudo e muito mais,
Onde a minha alma é quase uma menina
Sentada no jardim de nunca, a triste!
Se vale a pena em flor, essa ainda rego.
Tudo o mais – nem me agrava, nem existe:
Árida distração, lânguido apego.³¹

Este trabalho interior, esta evolução secreta das lembranças, a percepção de que, um dia, as pusemos na nossa memória, ou elas mesmo se impuseram, tudo isto faz parte de um processo infinito e eterno. E a melhor prova é a imaginação dos poetas:

Memória

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

³¹ Vitorino Nemésio, Poema 24, in *Eu, Comovido a Oeste*, op. cit., I, p. 248.

As coisas tangíveis
tornam-se sensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas
muito mais que lindas,
essas ficarão.³²

³² Carlos Drummond de Andrade, *Antologia Poética* (Lisboa: D. Quixote, 2001), pp. 226-227.