

A Arte da Memória



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade
MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente
EDWIGES MARIA MORATO

ALEXANDRE DA SILVA SIMÕES – CARLOS RAUL ETULAIN
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO – DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN
IARA BELELI – IARA LIS SCHIAVINATTO – MARCO AURÉLIO CREMASCO
PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

Coleção Espaços da Memória

Comissão editorial
MÁRCIO SELIGMANN-SILVA (COORDENADOR)
CRISTINA MENEGUELLO – ISABEL CAPELOA GIL
PAULO DE SOUSA AGUIAR DE MEDEIROS – ROBERTO VECCHI
CARLOS RAUL ETULIAN (REPRESENTANTE DO CONSELHO)

Frances A. Yates

A ARTE DA MEMÓRIA

TRADUÇÃO

Flavia Bancher

EDITORIA UNICAMP

Y27a Yátes, Frances Amelia
A arte da memória / Frances A. Yates ; trad. de Flavia Bancher.
– Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.

Tradução de: *The Art of Memory*.

1. Arte – Filosofia. 2. Mnemônica. 3. Memória. 4. Ciências ocultas. 1. Título

CDD 701
153.14
153.12
133

ISBN 978-85-268-0768-6

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte – Filosofia	701
2. Mnemônica	153.14
3. Memória	153.12
4. Ciências ocultas	133

Copyright © by Frances A. Yates. All rights reserved.
Copyright da tradução © 2007 by Editora da Unicamp

Tradução autorizada da edição em idioma inglês publicada por
Routledge, um membro do Taylor & Francis Group.

7ª reimpressão, 2023

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas
neste material são de responsabilidade da autora e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

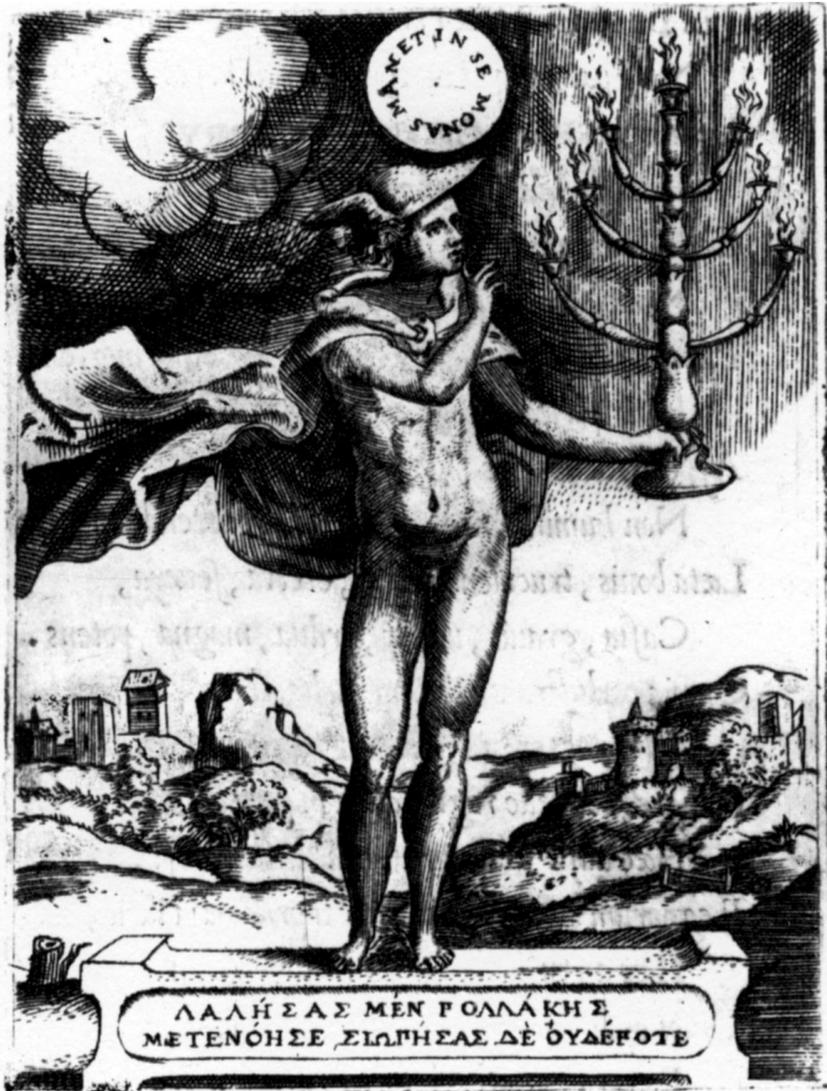
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel.: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

Espaços da Memória

Esta coleção reúne obras que são referência nos estudos da memória. Visando divulgar e aprofundar esse campo de pesquisa, a coleção tem um caráter interdisciplinar e circula entre a teoria literária, a história e o estudo das diferentes artes. Suas obras abrem a perspectiva de uma visada singular sobre a cultura como um diálogo e um embate entre diversos discursos mnemônicos e registros da linguagem.



O Silêncio Hermético

Achilles Bocchius, *Symbolicarum quaestionum... libri quinque*,

Bolonha, 1555. Gravado por G. Bonasone.

Sumário

<i>Ilustrações</i>	8
<i>Prefácio</i>	II
1. As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória	17
2. A Arte da Memória na Grécia: A Memória e a Alma	47
3. A Arte da Memória na Idade Média	73
4. A Memória Medieval e a Formação de um Sistema de Imagens	III
5. Os Tratados sobre a Memória	139
6. A Memória no Renascimento: O Teatro da Memória de Giulio Camillo	171
7. O Teatro de Camillo e o Renascimento Veneziano	205
8. O Llullismo como Arte da Memória	219
9. Giordano Bruno: O Segredo de <i>Sombras</i>	251
10. O Ramismo como Arte da Memória	291
11. Giordano Bruno: O Segredo de <i>Selos</i>	305
12. O Conflito entre as Memórias de Bruno e Ramus	331
13. Giordano Bruno: Últimas Obras sobre a Memória	355
14. A Arte da Memória e os <i>Diálogos Italianos</i> de Bruno	379
15. O Sistema do Teatro da Memória de Robert Fludd	393
16. O Teatro da Memória de Fludd e o Globe Theatre	425
17. A Arte da Memória e o Desenvolvimento do Método Científico	457
<i>Índice Remissivo</i>	483

Ilustrações

Nº	PRANCHAS	PÁGINA
	O Silêncio Hermético Achilles Bocchius, <i>Symbolicarum quaestionum... libri quinque</i> , Bolonha, 1555. Gravado por G. Bonasone.	<i>frontispício</i>
1.	A Sabedoria de Tomás de Aquino Afresco de Andrea da Firenze, Casa do Capítulo de Santa Maria Novella, Florença (foto: Alinari).	106
2.	A Justiça e a Paz (detalhe) Afresco de Ambrogio Lorenzetti, Palazzo Pubblico, Siena (foto: Alinari).	107
3.	a. A Caridade b. A Inveja Afrescos de Giotto, Cappella Arena, Pádua (fotos: Alinari).	128
4.	a. A Temperança e a Prudência b. A Justiça e a Constância Manuscrito italiano do século XIV. Biblioteca Nacional, Viena (ms. 2639). c. A Penitência Manuscrito alemão do século XV. Biblioteca Casanatense, Roma (ms. 1404).	129
5.	a. Sistema de Memória de uma Abadia b. Imagens para serem usadas no Sistema Mnemônico da Abadia Johannes Romberch, <i>Congestorium Artificiose Memoriae</i> , Veneza, 1533.	148 149
6.	a. A Gramática como uma Imagem de Memória b. e c. Alfabetos Visuais usados para as Inscrições sobre a Gramática Johannes Romberch, <i>Congestorium Artificiose Memoriae</i> , Veneza, 1533.	150

Nº	PRANCHAS	PÁGINA
7.	a. O Inferno como Memória Artificial b. O Paraíso como Memória Artificial Cosmas Rossellius, <i>Thesaurus Artificiosae Memoriae</i> , Veneza, 1579.	167
8.	a. Os Lugares do Inferno (detalhe) Afresco de Nardo di Cione: Santa Maria Novella, Florença (foto: Alinari). b. A Alegoria das Três Partes da Prudência Ticiano (proprietário suíço).	168
9.	a. Reconstrução de Palladio do Teatro Romano Vitruvius, <i>De architectura cum comentariis Danielis Barbari</i> , Veneza, 1567 b. O Teatro Olímpico Vicenza, Itália (foto: Alinari).	242
10.	Ramon Llull com as Escadas de sua Arte Miniatura do século XIV, Karlsruhe Library (cod. St Peter 92).	243
11.	Sistema de Memória Giordano Bruno, <i>De umbris idearum (Sombras)</i> , Paris, 1582.	263
12.	a. Imagens dos Decanos de Áries b. Imagens dos Decanos de Touro e Gêmeos Giordano Bruno, <i>De umbris idearum (Sombras)</i> , Nápoles, 1886.	264 265
13.	a, b, c, d, e, f. Imagens que ilustram os Princípios da Arte da Memória Agostino del Riccio, <i>Arte della Memoria Locale</i> , Biblioteca Nacional, Florença (ms. II, I, 13).	394
14.	a. O Céu b. A Roda do Oleiro Selos de Giordano Bruno, <i>Triginta Sigilli etc.</i> , Londres, 1583. c. Sistema de Memória G. Bruno, <i>Figuratio Aristotelici physici auditus</i> , Paris, 1586. d. Sistema de Memória G. Bruno, <i>De Imaginum compositione</i> , Frankfurt, 1591.	395
15.	Primeira página da <i>Ars memoriae</i> Robert Fludd, <i>Utriusque Cosmi... Historia</i> , II, Oppenheim, 1619.	415
16.	O Zodíaco R. Fludd, <i>Ars memoriae</i> .	416
17.	O Teatro R. Fludd, <i>Ars memoriae</i> .	417

Nº	PRANCHAS	PÁGINA
18.	a. Teatro Secundário b. Teatro Secundário R. Fludd, <i>Ars memoriae</i> .	418
19.	Esboço de De Witt do Teatro Swan Biblioteca da Universidade de Utrecht.	437
20.	Esboço do Palco do Globe Theatre baseado em Fludd	438
	FIGURAS	
I.	As Esferas do Universo como Sistema de Memória J. Publicius, <i>Oratoriae artis epitome</i> , 1482.	145
2.	As Esferas do Universo como Sistema de Memória J. Romberch, <i>Congestorium artificiose memoriae</i> , 1533.	155
3.	Imagem Humana em um <i>Locus</i> de Memória J. Romberch, <i>Congestorium artificiose memoriae</i> , 1533.	156
4.	A Escada da Subida e da Descida R. Llull, <i>Liber de ascensu et descensu intellectus</i> , Valência, 1512.	227
5.	Figura “A” R. Llull, <i>Ars brevis</i> (Opera, Strasburgo, 1617).	229
6.	Figura Combinatória R. Llull, <i>Ars brevis</i> .	230
7.	Diagrama em forma de Árvore R. Llull, <i>Arbor scientiae</i> , Lion, 1515.	235
8.	Rodas da Memória G. Bruno, <i>De umbris idearum</i> , 1582.	266
9.	Diagrama da Psicologia das Faculdades Redesenhado de um diagrama de J. Romberch, <i>Congestorium artificiose memoriae</i> .	321
10.	Teatro da Memória ou Repositório J. Willis, <i>Mnemonic</i> , 1618.	419
II.	Globe Theatre: Planta Proposta	445
	O Teatro da Memória de Giulio Camillo	<i>encarte</i> (188-189)

Prefácio

O assunto deste livro será pouco familiar à maioria dos leitores. Apenas algumas pessoas sabem que, entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória que, como as outras artes gregas, foi transmitida a Roma, de onde passou para a tradição européia. Essa arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir “lugares” e “imagens” na memória. Tem sido classificada como “mnemotécnica”, ramo da atividade humana que parece ser pouco considerado nos tempos atuais. Mas, antes da invenção da imprensa, uma memória treinada era de vital importância; e a manipulação de imagens na memória deve sempre implicar, em certa medida, a psique como um todo. Além disso, uma arte que utiliza a arquitetura da época para elaborar seus lugares de memória e, para suas imagens, o repertório figurativo da mesma época terá, como as outras artes, seus períodos clássico, gótico e renascentista. Embora, na Antiguidade e depois, o aspecto mnemotécnico dessa arte esteja sempre presente e forme a base efetiva de sua investigação, sua pesquisa deve incluir outros aspectos além da história de suas técnicas. Mnemosyne, diziam os gregos, é a mãe das Musas: a história da educação dessa capacidade humana fundamental e esquiva lançar-nos-á em águas profundas.

Meu interesse por esse assunto iniciou-se há quinze anos, quando, cheia de confiança, comecei a tentar compreender os trabalhos de Gior-

dano Bruno sobre a memória. O sistema de memória extraído do *De umbris idearum* (pr. II) foi exposto pela primeira vez em uma conferência no Warburg Institute, em maio de 1952. Dois anos depois, em janeiro de 1955, em uma conferência no mesmo instituto, também foi mostrada a planta do Teatro da Memória de Giulio Camillo (ver encarte). Naquele momento, compreendi que havia alguma ligação histórica entre o Teatro de Camillo, os sistemas de Bruno e Campanella e o de Robert Fludd, todos superficialmente comparados na referida conferência. Encorajada pelo que me parecia um pequeno progresso, comecei a escrever a história da arte da memória a partir de Simônides. Essa fase da pesquisa está refletida em um artigo sobre “A Arte da Memória Ciceroniana”, publicado na Itália, no volume de estudos em homenagem a Bruno Nardi (*Medioevo e Rinascimento*, Florença, 1955).

Depois disso, houve uma longa pausa devido a uma dificuldade. Não conseguia entender o que acontecera com a arte da memória na Idade Média. Por que Alberto Magno e Tomás de Aquino consideravam como obrigação moral e religiosa o uso feito por “Tullius” de lugares e de imagens na memória? O termo “mnemotécnica” parecia inadequado para explicar por que a escolástica recomendava a arte da memória como parte da virtude cardeal da Prudência. Gradualmente começou a desenvolver-se a idéia de que a Idade Média podia considerar como imagens de memória as figuras das virtudes e dos vícios formadas segundo as regras clássicas, ou, como lugares de memória, as divisões do Inferno de Dante. Fiz tentativas para compreender a transformação sofrida pela arte clássica da memória na Idade Média nas conferências sobre “A Arte Clássica da Memória na Idade Média”, ministradas à Oxford Medieval Society, em março de 1958, e sobre “A Retórica e a Arte da Memória”, no Warburg Institute, em dezembro de 1959. Partes dessas conferências foram incorporadas aos capítulos IV e V.

Restava o maior dos problemas, o dos sistemas de memória mágica ou oculta do Renascimento. A invenção da imprensa parecia ter tornado desnecessárias as grandes memórias artificiais góticas. Por que haveria, dentro desse contexto, um interesse renovado pela arte da memória sob

as estranhas formas que ela toma nos sistemas ressurgentes de Camillo, Bruno e Fludd? Voltei ao estudo do Teatro da Memória de Giulio Camillo e percebi que o estímulo ao interesse do Renascimento pela memória oculta era a tradição hermética renascentista. Também se tornou claro que, antes de tratar dos sistemas de memória renascentistas, seria necessário escrever um livro sobre essa tradição. O pano de fundo dos capítulos deste livro que envolvem o período do Renascimento é baseado em meu livro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (London/Chicago, 1964).

Pensei em não incluir aqui o lullismo e tratá-lo separadamente, o que se mostrou impossível. Apesar de o lullismo não derivar da tradição retórica – como a arte clássica da memória – e apesar de seus procedimentos serem bem diferentes, em um de seus aspectos, também é uma arte da memória e, como tal, misturou-se à arte clássica da memória no Renascimento. A interpretação do lullismo no capítulo VIII é baseada em meus artigos “The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull’s Theory of the Elements” e “Ramon Lull and John Scotus Erigena” (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xvii, 1954 e xxiii, 1960).

Em inglês, não há livro moderno sobre a história da arte da memória; e, em outras línguas, há somente poucos livros e artigos a esse respeito. Quando comecei meu trabalho, meus principais recursos foram algumas antigas monografias em alemão e estudos posteriores, também em alemão, de H. Hajdu, 1936, e L. Volkmann, 1937 (referências completas, p. 139). Em 1960, foi publicada a *Clavis universalis*, de Paolo Rossi. Esse livro italiano é um estudo histórico sério sobre a arte da memória e contém numerosas fontes de pesquisa, além de análises sobre o Teatro de Camillo, sobre os trabalhos de Giordano Bruno, de Ramon Llull e muito mais. O livro me foi precioso, particularmente para o século xvii, apesar de seu ponto de vista ser bem diferente do meu. Consultei também os numerosos artigos de Rossi e um de Cesare Vasoli (referências pp. 139, 231, 232, 245). Outros livros que me ajudaram muito foram: a edição de H. Caplan do *Ad Herennium* (1954); *Logic and Rhetoric in England, 1500–1700*

(1956), de W. S. Howell; *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (1958), de W. J. Ong; *English Friars and Antiquity* (1960), de Beryl Smalley.

Apesar de utilizar grande parte de trabalhos anteriores, este livro é, em sua forma atual, um trabalho novo, inteiramente reescrito e ampliado em novas direções nos últimos dois anos. Muitos dos pontos obscuros foram elucidados, particularmente as relações da arte da memória com o lullismo e o ramismo e o surgimento do “método”. Além disso, o que talvez seja uma das partes mais estimulantes do livro apenas recentemente obteve destaque. Trata-se da descoberta de que o sistema de memória do Teatro de Fludd pode nos esclarecer algo a respeito do Globe Theatre de Shakespeare. A arquitetura imaginária da arte da memória preservou a lembrança de uma construção real, mas há muito tempo desaparecida.

Assim como o meu *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, este livro pretende situar Bruno em um contexto histórico, mas também ser um levantamento de toda uma tradição. Ele procura esclarecer, por meio da história da memória, a natureza do impacto que Bruno pode ter exercido na Inglaterra elisabetana. Tentei abrir um caminho em meio a um vasto campo de estudos, mas em cada etapa o quadro traçado precisa ser complementado ou corrigido por outros estudos. Este é um campo de pesquisa rico e imenso, que exige a colaboração de especialistas de várias disciplinas.

Agora que o Livro da Memória foi finalmente concluído, a lembrança de Gertrud Bing parece-me mais presente do que nunca. Naqueles dias, ela lia e discutia meus rascunhos, observando meu progresso – ou a ausência dele –, o que às vezes era encorajador e outras vezes não, sempre me estimulando com seu grande interesse e senso crítico. Ela sentia que os problemas da imagem mental, da dramatização das imagens, da apreensão da realidade por meio de imagens – problemas sempre presentes na história da arte da memória – eram próximos daqueles de Aby Warburg, que somente conheci por meio dela. Se este livro é aquilo que ela esperava, jamais poderei saber. Ela não chegou a ver nem mesmo os três primeiros capítulos, que lhe estavam para ser entregues quando

ficou doente. Dedico esta obra a sua memória, com profunda gratidão por sua amizade.

Como sempre, tenho uma dívida profunda com meus colegas e amigos do Warburg Institute e da Universidade de Londres. O diretor E. H. Gombrich sempre demonstrou um interesse estimulante por meus trabalhos, e devo muito a seus conselhos. Acredito ter sido ele quem primeiro colocou em minhas mãos *L'Idea del Teatro*, de Giulio Camillo. Foram muitas as valiosas conversas com D. P. Walker, cujo profundo conhecimento de certos aspectos do Renascimento sempre me ajudou. Ele leu os primeiros rascunhos e também o manuscrito do livro, conferindo cuidadosamente algumas de minhas traduções. Tive inúmeras conversas com J. Trapp sobre a tradição retórica, e ele se revelou uma mina de informação bibliográfica. Alguns problemas iconográficos foram submetidos a L. Ettliger.

Todos os bibliotecários foram infinitamente pacientes com meus esforços em encontrar as obras. E a equipe do acervo de imagens demonstrou a mesma compreensão comigo.

Sou grata ao companheirismo de J. Hillgarth e R. Pring-Mill nos estudos sobre Llull. E a Elspeth Jaffé, conhecedor das artes da memória, pelas conversas que tivemos.

Minha irmã, R. W. Yates, leu os capítulos à medida que eram redigidos. Suas reações a eles foram um guia inestimável e suas dicas inteligentes ajudaram-me nas revisões. Com seu bom humor infalível, de inúmeras maneiras prestou assistência incansável. Ela contribuiu, sobretudo, para os projetos e esboços, traçou a planta do Teatro de Camillo e o esboço do Globe Theatre baseado em Fludd. A planta sugerida para o Globe é, em grande medida, trabalho seu. Partilhamos, durante semanas memoráveis de colaboração, do mesmo entusiasmo em reconstruir o Globe a partir de Fludd. Este livro tem com ela um de seus maiores débitos.

Sou profundamente grata à equipe da Biblioteca de Londres, que utilizei regularmente. E nem precisava dizer que o mesmo vale para o pessoal da biblioteca do British Museum. Também devo muito aos bibliotecários da Bodleian Library, da Biblioteca da Universidade de

Cambridge, da Biblioteca da Emmanuel College de Cambridge e das seguintes bibliotecas do exterior: Biblioteca Nazionale (Florença), Biblioteca Ambrosiana (Milão), Bibliothèque Nationale (Paris), Biblioteca Vaticana (Roma, Cidade do Vaticano), e Biblioteca Marciana (Veneza).

Agradeço a gentil permissão para reproduzir iluminuras e pinturas que obtive dos diretores da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da Badische Landesbibliothek (Karlsruhe), da Österreichische Nationalbibliothek (Viena), da Biblioteca Casanatense (Roma) e, também, aos proprietários suíços da pintura de Ticiano.

FRANCES A. YATES

Warburg Institute,
University of London

*As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória*¹

Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem em louvor a Castor e Pólux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade da soma combinada pelo panegírico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado a metade do poema. Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam tão deformados que os parentes que vieram reconhecê-los para cumprir os funerais não conseguiram identificá-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pôde indicar aos parentes quais eram os seus mortos. Castor e

1. As traduções inglesas das três fontes latinas utilizadas são as da edição Loeb de clássicos: o *Ad Herennium* é traduzido por H. Caplan; o *De oratore* por E. W. Sutton e H. Rackham; a *Institutio oratoria* de Quintiliano, por H. E. Butler. Ao citar essas traduções, algumas vezes as modifco na direção da literalidade, particularmente, repetindo a terminologia real da mnemônica em vez de empregar perifrases dos termos. O melhor relato que conheço da arte da memória na Antiguidade é o de H. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schriftum des Mittelalters*, Viena, 1936. Propus um breve resumo dele em meu artigo “The Ciceronian Art of Memory”, em *Medioevo e Rinascimento, Studi in onore di Bruno Nardi*, Florença, 1955, II, pp. 871 e ss. Em seu conjunto, o assunto foi curiosamente desconsiderado.

Pólux, os jovens invisíveis que haviam chamado Simônides, haviam pago generosamente sua parte do panegírico, tirando-o do banquete pouco antes do desabamento. E essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória, da qual se diz ser o inventor. Ao notar que fora devido a sua memória dos lugares onde os convidados se haviam sentado que pudera identificar os corpos, ele compreendeu que a disposição ordenada é essencial a uma boa memória.

Ele inferiu que pessoas que desejam treinar essa faculdade (da memória) precisam selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas imagens nesses lugares, de modo que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas denotem as próprias coisas; e devemos empregar os lugares e as imagens assim como uma tábua de cera sobre a qual são inscritas letras².

Esta história exemplar de como Simônides inventou a arte da memória é contada por Cícero em seu *De oratore*, quando discute a memória como uma das cinco partes da retórica; a história introduz uma breve descrição do sistema mnemônico de lugares e imagens (*loci e imagines*) utilizado pelos retores romanos. Ao lado da de Cícero, duas outras descrições da mnemônica clássica chegaram até nós, ambas em tratados de retórica em que a memória é discutida como uma parte desta. A primeira encontra-se no anônimo *Ad C. Herennium libri IV*, a outra está na obra *Institutio oratoria*, de Quintiliano.

O estudioso da história da arte clássica da memória deve sempre lembrar que essa arte pertencia à retórica, como uma técnica que permitia ao orador aprimorar sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável. E foi como parte da arte da retórica que a arte da memória viajou pela tradição européia, sem ter sido jamais esquecida – pelo menos até tempos recentes –, e que os antigos, guias infalíveis de todas as atividades humanas, traçaram regras e preceitos para aprimorar a memória.

2. Cícero, *De oratore*, II, lxxxvi, pp. 351-4.

Não é difícil apreender os princípios gerais da mnemônica. O primeiro passo era imprimir na memória uma série de *loci*, lugares. O tipo mais comum de sistema mnemônico de lugares utilizado, embora não fosse o único, era o tipo arquitetônico. A melhor descrição do processo é dada por Quintiliano³. Segundo ele, para formar uma série de lugares na memória, deve-se recordar uma construção a mais ampla e variada possível, com o pátio, a sala de estar, os quartos, os salões, sem omitir as estátuas e outros ornamentos que decoram esses espaços. As imagens por meio das quais o discurso será lembrado – como um exemplo delas, Quintiliano diz que se pode utilizar uma âncora ou uma arma – são, então, colocadas pela imaginação em lugares da construção que foram memorizados. Isso feito, tão logo a memória dos fatos precise ser reavivada, percorrem-se todos esses lugares sucessivamente e pede-se a seus guardiões aquilo que foi depositado em cada lugar. Devemos pensar no orador antigo, movendo-se em imaginação, *durante* seu discurso, através de sua edificação construída na memória, extraindo dos lugares memorizados as imagens ali colocadas. O método garante que os pontos sejam lembrados na ordem certa, já que a ordem é fixada pela seqüência dos lugares na tal construção. Os exemplos de Quintiliano da âncora e da arma como imagens sugerem que ele tinha em mente um discurso que tratava, por um lado, de temas navais (âncora) e, por outro, de operações militares (arma).

Não há dúvida de que esse método funcionará para qualquer um que estiver preparado para trabalhar seriamente com tal ginástica mnemônica. Nunca tentei fazer isso pessoalmente, mas me contaram de um professor que costumava divertir seus alunos em festas, pedindo a cada um deles para nomear um objeto; um deles anotava todos os objetos na ordem em que eram nomeados. Mais tarde, o professor causava assombro ao repetir a lista de objetos na ordem correta. Ele realizava sua pequena proeza de memorização ao colocar mentalmente os objetos, à medida que eram citados, no peitoril da janela, sobre a mesa, no cesto de papéis e assim por diante. Então, como aconselhava Quintiliano, retornava a

3. Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, II, pp. 17-22.

esses lugares na ordem estabelecida e deles requisitava o que neles fora depositado. Nunca tinha ouvido falar da mnemônica clássica e descobrir essa técnica quase por si mesmo. Se ele tivesse ampliado seus esforços, associando noções aos objetos de que se lembrava nos lugares fixados, teria causado um espanto ainda maior, dando suas aulas de memória, assim como o orador clássico fazia com os seus discursos.

É importante reconhecer que a arte clássica da memória baseia-se em princípios mnemotécnicos manipuláveis, mas poderia ser enganador menosprezá-la com a etiqueta de “mnemotécnica”. As fontes clássicas parecem descrever técnicas que dependem de impressões visuais de uma intensidade inacreditável. Cícero enfatizava que a invenção da arte da memória por Simônides não radicava apenas na sua descoberta da importância da ordem seqüencial para a memória, mas também na de que o sentido da visão é o mais forte de todos os sentidos.

Simônides (ou quem quer que tenha descoberto a arte da memória) percebeu de modo sagaz que as imagens das coisas que melhor se fixam em nossa mente são aquelas que foram transmitidas pelos sentidos, e que, de todos os sentidos, o mais sutil é o da visão e, conseqüentemente, as percepções recebidas pelos ouvidos ou concebidas pelo pensamento podem ser mais bem retidas se forem também transmitidas a nossas mentes por meio dos olhos⁴.

A palavra “mnemotécnica” dificilmente transmite o que poderia se assemelhar à memória artificial de Cícero ao se mover entre as construções da Roma Antiga, *viendo* os lugares, *viendo* as imagens armazenadas nos lugares, com uma visão interior penetrante, que trazia imediatamente aos seus lábios os pensamentos e as palavras de seu discurso. Eu prefiro usar a expressão “arte da memória” para esse processo.

Nós – modernos que absolutamente não têm memórias – podemos empregar, às vezes, como o referido professor, alguma mnemotécnica particular, que não é de importância primordial em nossa vida privada e profissional. Mas, na Antiguidade, sem imprensa e sem papel no qual tomar

4. *De oratore*, II, lxxxvii, p. 357.