

Os sistemas mnemônicos do século XVI: antecipações da subjetividade moderna?¹

Sidnei José Cazeto*

RESUMO. A proliferação de sistemas mnemônicos no século XVI suscita, de imediato, uma questão sobre os seus usos, principalmente pelo fato de sabermos que não se ofereciam, propriamente, como tônicos de auxílio para memórias fracas. Mas então qual a razão do interesse que despertavam? Para que serviam?

O artigo apresenta e compara dois sistemas mnemônicos construídos no século XVI: o Teatro da Memória, de Giulio Camillo e o Palácio da Memória, de Mateo Ricci. Discutindo as suas finalidades e as técnicas empregadas em cada um, ele procura mostrar a concepção de *mens* que parece se depreender deles, e em que medida rendem tributo ao passado (antigo e medieval) e/ou anunciam o futuro (moderno). Haveria germes da subjetividade moderna, a ainda um século de seu nascimento, já detectáveis nessas arquiteturas da memória? De qualquer modo, elas parecem ter contribuído para o surgimento de um novo desenho do espírito humano.

Palavras-chave: sistemas mnemônicos, subjetividade moderna, psicologia histórica, memória, renascimento.

Introdução

Há um contraste espetacular, mostra-nos Figueiredo (1992), entre o universo concebido por Giordano Bruno (1548-1600) e a técnica mnemônica inventada por ele: seu universo é sem centro, sem limites, infinito; já sua técnica da memória liga-se a imagens agrupadas de modo circular, em círculos concêntricos, que orbitam em torno de um eixo fixo, cujos raios ficam ao alcance de um golpe do olhar. Ora, como compreender isso que parece uma contradição de princípios na obra de Bruno – de um lado, uma concepção moderna de universo, e, de outro, uma organização da memória que lembra o mundo aristotélico-tomista? Por que, tendo tido a coragem de defender idéias incomodamente inovadoras na astronomia (que inclusive o conduziram à fogueira), teria preferido o modelo da cosmologia medieval para criar a sua mnemotécnica?

As transformações do Renascimento estavam então no seu apogeu, de modo que, com o desenvolvimento da navegação, o contato mais freqüente com outros e estranhos povos, o crescimento das cidades ligadas ao comércio internacional, o homem europeu via-se, muito mais freqüentemente que antes, diante de uma multiplicidade de línguas, hábitos, costumes e culturas que não se deixava organizar pelas velhas categorias sociais disponíveis. Em consequência, conviviam-se com diferenças que remetiam ao território do não classificado, ambíguo, fronteiro. Figueiredo (ibidem) atenta para vários textos da época em que

¹ Versão modificada do capítulo "Arquiteturas da memória" da dissertação de mestrado, *Da posseção divina à segunda natureza do homem* – uma contribuição à genealogia do inconsciente, apresentada ao Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP em 1993.

* Professor Assistente do Departamento de Psicologia do Desenvolvimento e doutorando em Psicologia Clínica pela PUC-SP.

o limite entre dois campos era relativizado: *O elogio da loucura*, de Erasmo (lucidez/loucura), a obra de Rabelais (cultura popular/cultura erudita), a poesia de São João da Cruz (sagrado/profano).

Há, na música do período, um exemplo do que poderia ser interpretado como um esforço de reunião de elementos heterogêneos: o contraponto. Em contraste com a sensibilidade comedida e o uníssono do cantochão medieval, o contraponto reunia muitas vozes (2, 3, ... 20), às vezes mais do que nosso ouvido poderia distinguir. Uma versão dessa polifonia foram as *ensaladas*, um gênero musical espanhol cujo texto era montado a partir de trechos de diversas poesias em que, apesar de existir uma trama central, muitas citações independentes eram feitas: textos cômicos, dramáticos, irônicos, versos em línguas diferentes, tudo usado de forma a compor uma peça burlesca, mas de algum modo harmônica. Enfim, se o contraponto parecia uma rebelião contra a disciplina (auditiva) monástica, é possível que fosse também uma tentativa nova de organização de toda aquela experiência de dispersão.

Ora, também as técnicas mnemônicas proliferaram neste século. E também elas pareciam em busca de organizar, de algum modo, o vasto material da experiência e do conhecimento, que se apresentava mais como retalhos de diferentes padrões do que como estampa uniforme. Mas com uma diferença importante: neste caso, a memória pessoal era reivindicada como o ponto de reunião deste mundo aberto e infinito. Se as experiências individuais apresentavam-se cada vez menos redutíveis umas às outras, a sua memorização poderia ser o lastro necessário para dar à existência uma significação que o reflexo no coletivo não mais assegurava:

Se as experiências não são sumariáveis, é preciso conservá-las tais como se dão, e esta conservação, mais que uma necessidade meramente cognitiva, é uma necessidade existencial: é preciso dar permanência, estabilidade e sentido aos objetos da experiência. É por isso que não foram os iletrados e provincianos, mas algumas das mais elevadas e cosmopolitas mentes da época, que se dedicaram à arte da memória – eram os que mais se expunham à variação. (Figueiredo, 1992:40)

O sistema mnemônico de Giordano Bruno seria, portanto, conservador. E quem só considerasse as vertentes “iluministas” do Renascimento poderia mesmo acusá-lo de reacionário, pois a mnemotécnica de Bruno é impregnada de magia. De um modo muito geral, a idéia do sistema era imprimir na memória “imagens arquetípicas ou magicamente ativadas”; com isso, “o mago esperava adquirir conhecimento universal e também poderes, obtendo, graças à organização mágica da imaginação, uma personalidade magicamente poderosa, afinada, por assim dizer, com as forças do cosmos” (Yates, 1987a:217-8). Ora, uma das condições básicas para este fim era a ordenação, e conseqüente unificação, dos elementos díspares envolvidos.

Quando a pessoa se submete às formas celestes, “irá da confusa pluralidade das coisas à sua subjacente unidade”. Pois quando as partes das espécies universais não são consideradas separadamente, mas em relação à sua ordem subjacente – o que há que não possamos compreender, memorizar e fazer? (Yates, 1987a:225)

É preciso esclarecer que a utilização de imagens para a memorização não era nenhuma novidade. Técnicas mnemônicas clássicas baseavam-se precisamente nesse recurso. Eram um auxílio à retórica, cuja arte dependia em grande medida do encadeamento da argumentação, e, portanto, da lembrança, numa certa ordem, de todos os pontos do discurso. Um dos manuais de retórica mais utilizados na Idade Média, principalmente por ser atribuído – equivocadamente – a Cícero, o *Ad herennium*, ensinava:

Devemos, então, montar imagens do tipo capazes de aderir por mais tempo à memória. E assim faremos ao fixar os aspectos mais extraordinários possíveis; ao formar imagens que não sejam nem vagas, nem numerosas, mas que façam alguma coisa; ao atribuir a elas beleza excepcional ou fealdade única; ao revesti-las de coroas ou mantos de púrpura, por exemplo, de modo que o aspecto fique mais distinto para nós; ou ao desfigurá-las de alguma forma, introduzindo uma imagem maculada de sangue ou borrada de lama ou manchada de tinta vermelha, de modo que sua forma fique mais impressionante, ou atribuindo certos efeitos cômicos a nossas imagens, pois isso também garantirá que as lembremos mais rapidamente. (Citado por Spence, 1986:23)

A construção de um ambiente para estas imagens, de modo a organizá-las numa determinada disposição e sequência, também já havia sido proposta por Quintiliano (século I d.C.), que sugeria:

O primeiro pensamento é colocado, por assim dizer, no átrio; o segundo, digamos, no salão de entrada; os demais são dispostos na ordem adequada em torno do *impluvium*, e confiados não simplesmente aos dormitórios e salas de visitas, mas também ao encargo das estátuas e similares. Feito isso, tão logo a memória dos fatos exija ser revivida, todos esses lugares são visitados um a um, e os vários depósitos são interrogados quanto aos objetos sob sua custódia, à medida que a visão de cada um deles rememora os respectivos detalhes. [...] O que eu disse em relação a uma casa pode ser feito igualmente em relação a edifícios públicos, a um longo dia, às encostas de uma cidade ou mesmo a pinturas. Ou podemos até imaginar esses lugares por nós mesmos. (*Oratoria*, citado por Spence, 1986:24)

Esta tradição não garantiu a unanimidade sobre o valor desses recursos. Outras elevadas mentes do século XVI criticaram, ironizaram, condenaram o seu uso e ensino: Agrippa, Rabelais, Erasmo e, no final do século, Bacon (ver Spence, 1986:29-30). Mas afinal, como eram esses polêmicos sistemas? Correspondiam exatamente aos modelos clássicos? Seriam usados da mesma forma e para os mesmos fins? Vamos examinar dois deles: o Palácio da Memória, de Mateo Ricci, e o Teatro da Memória, de Giulio Camillo. São sistemas que contrastam em muitos aspectos, mas talvez principalmente pelo fato de que, enquanto Ricci publicou um livro para ensinar a sua técnica, Camillo ditou, no fim

da vida, uma descrição do Teatro, mas só revelou o “segredo” do seu funcionamento a uma única pessoa, o Rei da França. As fontes de Ricci foram somente, ao que parece, as técnicas clássicas; as de Camillo, no entanto, incluíam o hermetismo e a cabala. Assim, ao esoterismo de Ricci opõe-se o esoterismo de Camillo. Seguiremos o trabalho de Frances Yates (1987b) sobre Giulio Camillo e o de Jonathan D. Spence (1986) sobre Mateo Ricci.

O mago solar

A não ser que te tornes igual a Deus,
 não poderás compreender a Deus;
 pois o semelhante
 não é inteligível a não ser para o semelhante.
Corpus hermeticum

Giulio Camillo Delminio, um dos mais famosos nomes no século XVI – era chamado de “o divino Camillo” –, passou grande parte da vida construindo um teatro de madeira, repleto de imagens, financiado inicialmente por Francisco I, Rei da França, depois pelo Marquês del Vasto, um nobre espanhol. Morreu em 1544, com aproximadamente 64 anos, deixando incompleto o seu trabalho. Quando, em 1552, uma coletânea de textos seus foi publicada, Ludovico Dolce escreveu-lhe um prefácio, lamentando sua morte precoce e comparando-o a Pico della Mirandola, que como ele “não tinha completado o seu trabalho nem dado o pleno fruto de seu ‘mais divino que humano intelecto’” [Prefácio. Em Camillo, G. (1552). *Tutte le opere*. Veneza. Citado por Yates, 1987b:135]. Em 1578, numa coletânea de poemas de italianos famosos, o Teatro de Camillo é citado como uma das sete maravilhas do mundo, e o seu autor, anuncia uma nota, foi um sábio versado na cabala e na filosofia dos egípcios, pitagóricos e platonistas. Yates (1987b) esclarece que filosofia dos egípcios, no Renascimento, significava principalmente os textos do *Corpus hermeticum* e o *Asclepius*, atribuídos a Hermes Trismegistus. Pico della Mirandola acrescentou-lhes os mistérios da cabala judaica, e Camillo adaptou essa tradição à arte clássica da memória.

Um certo Viglius Zuichemus, amigo de Erasmo, estava em 1532 em Pádua, e de lá, escrevendo a seu ilustre amigo, embora desculpando-se por incomodá-lo com tolices, não resistiu em contar-lhe o que se falava desse Giulio Camillo:

Eles dizem que esse homem construiu um certo anfiteatro, um trabalho de maravilhosa perícia, no qual qualquer um que fosse admitido como espectador seria capaz de discursar sobre qualquer assunto não menos fluentemente do que Cícero. Eu pensei, inicialmente, que se tratava de um boato, até que me informei mais detalhadamente sobre a coisa com Baptista Egnatio. Dizem que esse arquiteto tinha organizado, em certos lugares, tudo o que pode ser encontrado em Cícero [...]. Certas ordens ou graus de figuras são dispostas [...] com estupenda habilidade e divina perícia. (Citado por Yates, 1987b:130-1)

Viglius foi a Veneza e Camillo permitiu que visse o Teatro. Pela suas cartas ficamos sabendo que a construção era suficientemente grande para conter duas pessoas, mas, ao que parece, não mais do que isso. Entretanto, a obra não foi jamais encontrada. Podemos, porém, ter uma idéia do que era, pois no fim da vida, em Milão, Camillo ditou a seu discípulo Girolamo Muzio, em sete manhãs, uma descrição de seu Teatro. O manuscrito foi publicado só após sua morte, em 1550, em Florença e Veneza, com o título *L'idea del theatro dell'ecelen* (M. Giulio Camillo).

O modelo de teatro de Camillo era o romano, e, segundo Yates, mais precisamente o descrito por Vitruvius. No auditório do teatro vitruviano havia sete divisões radiais ao palco, e os lugares mais baixos, mais próximos do palco, eram reservados às classes superiores. No fundo do palco, o *frons scaenae*, cinco portas decoradas davam acesso e permitiam a saída de cena dos atores. No desenho de Camillo também havia sete colunas radiais, sendo que cada uma delas tinha sete níveis ou fileiras. Em vez de haver portas no palco, elas ficavam no auditório, uma em cada coluna e fileira, num total de 49, repletas de imagens. O espectador, localizado onde seria o palco, ficaria diante de todas elas; nas primeiras fileiras estariam as mais importantes. Cada coluna era dedicada a um planeta, sendo que a central era a do Sol. Segundo Viglius, havia também gavetas sob as imagens, e, nestas, papéis com discursos baseados nas obras de Cícero, que abordavam, assuntos relativos às imagens.

As sete colunas, os sete planetas, seriam os pilares, a base de sustentação do sistema. Para Camillo, eles correspondiam aos sete pilares da Casa da Sabedoria de Salomão:

Salomão, no nono capítulo dos Provérbios, diz que a sabedoria tinha construído uma casa para si, fundando-a sobre sete pilares. Por essas colunas, significando a mais estável eternidade, nós entendemos as sete *sephiroth* do mundo supercelestial, que são as sete dimensões da tessitura dos mundos celestial e inferior, na qual estão contidas as Idéias de todas as coisas de ambos os mundos, celestial e inferior. (*L'idea del theatro*, p. 9, citado por Yates, 1987b:137)

A idéia de três mundos era familiar aos cabalistas: o mundo supercelestial, das *sephiroth*, e também das Idéias platônicas; o mundo médio, celestial, das estrelas, do céu; e o mundo inferior, elemental, da terra. Ora, se as colunas são as *sephiroth*, o sistema está ancorado sobre as causas primeiras, que são também a memória última de todas as coisas. Camillo dirá que estes são os "lugares eternos" de sua memória. Entretanto, não são as *sephiroth* que Camillo dispõe na primeira fileira, e sim os planetas. É que ele julgava que, sendo as mais altas das dimensões universais, as *sephiroth* são também as mais distantes de nosso conhecimento, de modo que os planetas seriam imagens mais expressivas para a nossa memória. O que demonstra a sua preocupação com os princípios da arte clássica da memória, ainda que não se restringisse a eles, pois Camillo pretendia que a construção representasse uma associação *orgâni-*

ca das partes do universo, indicando a sua ordem subjacente. Torna-se assim visível um outro contraste entre os sistemas de Ricci e Camillo: o Palácio, como veremos depois, é uma construção completamente exterior em relação aos objetos que contém; o Teatro, ao contrário, organiza seus conteúdos segundo a lógica que lhes julga própria.

Os sete astros das colunas eram: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno. As fileiras também tinham um significado simbólico geral que se repetia nas portas do mesmo nível. Desse modo, após a fileira dos planetas, aparecia o segundo nível: *O Banquete*. Trata-se de uma citação de Homero, não de Platão: na *Ilíada* (I, 423-5), Oceano oferece um banquete para todos os deuses. Oceano representa as águas da sabedoria, preexistentes à "matéria-prima"; os deuses são as Idéias, existentes no exemplar divino. Trata-se do primeiro dia da criação, em que os elementos emergem na sua forma simples.

O terceiro nível chama-se *A Caverna*. Trata-se de outra citação de Homero. Na *Odisséia* (XIII, 102-8), as Ninfas tecem em sua caverna, enquanto abelhas entram e saem. O significado desse nível se relaciona com a mistura dos elementos para formar as coisas criadas ou *elementata*. O quarto nível toma de empréstimo uma imagem de Hesíodo, as três *Irmãs Górgonas*, com um só olho. Camillo tem em mente aqui a idéia cabalista das três almas do homem; assim, em cada uma das colunas, apareceria nesse nível as "coisas relativas ao interior do homem de acordo com a natureza de cada planeta" (*L'idea del teatro*, p. 53, citado por Yates, 1987b:140).

No quinto nível, a imagem escolhida é a de *Pasífae e o Touro*, representando a união da alma do homem ao corpo. O amor de Pasífae pelo touro remete à concepção platônica da encarnação como queda, ou pelo menos como uma descida. Em cada uma das colunas, neste nível, são representadas as partes do corpo em conexão com a natureza de cada planeta. As *Sandálias de Mercúrio* estão em todo o sexto nível, e com elas Camillo quer indicar os recursos disponíveis a Mercúrio para realizar o desejo dos deuses. Da mesma forma, esta imagem simbolizaria as operações realizadas naturalmente pelo homem, sem qualquer arte. Todas as artes estariam representadas no sétimo nível, incluindo religião e leis, e sua imagem seria a de *Prometeu*, com uma tocha iluminada, lembrando o mito do roubo do fogo sagrado para tocar os homens com o conhecimento dos deuses.

O Teatro foi pensado como um recurso visual, e sua descrição verbal não consegue produzir o mesmo resultado. De qualquer modo, poderíamos tentar imaginar o movimento do olhar, que, de baixo para cima, descreveria "o universo expandindo-se a partir das Primeiras Causas através dos estágios da criação" (Yates, 1987b:141). A série de Júpiter, por exemplo, que é um planeta associado ao ar, pode dar uma idéia mais definida desse movimento: no nível *Banquete*, Juno, suspensa no ar, representaria o ar como um elemento simples. Na *Caverna* a mesma imagem simboliza o ar como um elemento composto; nas

Sandálias de Mercúrio, a respiração é uma das operações naturais, e, com *Pro-meteu*, o moinho de vento é uma das artes que usam o ar. Todas estas imagens teriam o mesmo aspecto de tranqüilidade característico de Júpiter, assim como seria a agressividade para Marte, a melancolia para Saturno e o amor para Vênus. Neste cenário, o universo poderia ser perscrutado. Segundo Camillo:

Esta elevada e incomparável colocação não somente desempenha a tarefa de conservar para nós as coisas, palavras e artes que lhe confiamos, de tal modo que possamos encontrá-las imediatamente quando delas precisarmos, mas também nos dá a verdadeira sabedoria, por cujas fontes nós chegamos ao conhecimento das coisas – a partir de suas causas, e não de seus efeitos. Isto pode ficar mais claro com a ilustração seguinte. Se nós nos encontrássemos numa vasta floresta e desejássemos ver sua extensão total, não seríamos capazes de fazê-lo da nossa posição pela qual nossa vista estaria limitada a somente uma pequena parte dela, pelas árvores imediatamente circundantes, que nos impediriam de ver além. Mas se próximo a esta floresta houvesse uma escarpa que nos levasse a uma alta colina, saindo da floresta e subindo pela escarpa, começariamos a ver uma grande parte da forma da floresta, e do topo da colina nós poderíamos vê-la inteiramente. A floresta é nosso mundo inferior; a escarpa é os céus; a colina é o mundo supercelestial. E, para entender as coisas do mundo inferior, é necessário ascender às coisas superiores, de onde, olhando para baixo, nós podemos ter um conhecimento mais preciso das coisas inferiores. (*L'idea del teatro*, pp.11-2, citado por Yates, 1987b:143)

Camillo cita a passagem do "Pimander", primeiro tratado do *Corpus hermeticum*, em que se dá a criação: o demiurgo modela os Sete Governadores, que envolvem o mundo sensível com seus círculos; daí também os sete pilares do Teatro. A seguir, o homem é criado à imagem de Deus, o que significa, diferentemente do *Gênesis*, ele receber o divino poder da criação. Compreende-se assim a célebre oração em que Pico della Mirandola exalta o homem como artífice de si mesmo, criado com uma natureza indeterminada. Camillo usa desse conhecimento hermético para indicar que a mente do homem, como diz Yates, "é um reflexo direto da *mens* divina e tem dentro de si todos os poderes dos Sete Governadores" (p. 146). Uma vez encarnado, é claro, seu acesso a esses poderes não se dá automaticamente. *Mas através da experiência religiosa hermética, ele pode recuperar sua natureza divina, conhecendo a "divina luz e vida interior de sua própria mens"* (p. 146).

Existiria, portanto, um núcleo de divindade no interior do homem, o que daria a esse ambiente interior dimensões inéditas. Note-se porém que não se trata de um alargamento da alma pelo fato de ela "incluir" Deus; inversamente, agora é o próprio Deus que parece humanizado: o homem seria como que um tipo de deus. Camillo cita a famosa passagem do *Asclepius* sobre o homem:

Oh, Asclepius, que grande milagre é o homem, um ser digno de reverência e honra. Pois ele entra na natureza de um deus como se ele próprio fosse um deus; ele é familiar à raça dos demônios, sabendo-se da mesma origem. Ele despreza aquela parte de sua natureza que é somente humana, pois ele tem posto sua esperança na divindade da outra parte. (*Corpus hermeticum*, XII; *L'idea del teatro*, p. 51, citado por Yates, 1987b:147)

Ora, *porque o homem é divino*, então ele pode aspirar a uma tarefa só possível para a *mens* divina: *recordar* o universo a partir de suas causas primeiras. Compreende-se também como o microcosmos pode conter e entender o macrocosmos: sua potencialidade é divina. Mas o que é preciso ressaltar aqui é que a *mens* divina é equiparada com a memória, uma memória absoluta. Onde também se vê que a proposição de uma técnica mnemônica não encontrava sua motivação no diagnóstico de alguma espécie de fraqueza mental do homem. Não era vendida, por assim dizer, como algum tônico para corrigir uma debilidade natural. Ao contrário – e isso fica nítido nos sistemas de Bruno e Camillo –, só fazia sentido à medida em que se atribuía ao homem poderes superiores.

Quando Camillo fala das três Irmãs Górgonas no Teatro, como vimos, ele tem em mente a concepção cabalística das três almas do homem: *Nessamah*, a mais elevada; *Ruach*, a média; e *Nephes*, a mais baixa. Sua ênfase recai sobre *Nessamah*, uma vez que quer caracterizar o interior do homem como divino. Para apoiar seu ponto de vista, recorre a um ecletismo digno das *ensaladas*, tão ao gosto do século XVI:

[...] Nós temos três almas, das quais a mais próxima de Deus é chamada por Mercurius Trismegistus e Platão *mens*, por Moisés de espírito da vida, por Santo Agostinho a mais alta parte, por Davi luz, quando ele diz “Em tua luz nós poderemos ver a luz”, e Pitágoras concorda com Davi nesse célebre preceito, “Nenhum homem pode falar de Deus sem luz”. Tal luz é chamada por Aristóteles de *intellectus agens*, e este é o único olho pelo qual todas as três Irmãs Górgonas vêm, de acordo com os teólogos simbólicos. E Mercurius diz que se nós nos unirmos a esta *mens* nós podemos entender, através do raio de Deus, que tem em si todas as coisas, presente, passado, futuro, todas as coisas, eu digo, que há no céu e na terra. (*Tutte le opere*, pp. 42-3, citado por Yates, 1987b:149-50)

Mas como ascender a *Nessamah*? Ou, coisa equivalente, como o sistema de Camillo poderia levar-nos a esse entendimento divino? A tese de Yates é que a inspiração mágica de Camillo veio de Ficino, que em sua *De vita coelitus comparanda* descreve maneiras de “extrair a vida dos astros, de capturar as correntes astrais, vertendo-as de cima para baixo e usando-as para a vida e saúde” (p. 151). Uma destas maneiras é o uso de talismãs. O talismã é um objeto com uma imagem gravada, a que se atribui poderes mágicos por ter sido feito segundo determinadas regras e procedimentos. Duas fontes bibliográficas informaram o Renascimento acerca do conhecimento sobre talismãs: o *Picatrix*, especificamente sobre magia talismânica, e o *Asclepius*, que descreve a religião mágica do Egito.

O prisma de Ficino sobre estas técnicas enfatizou-lhes o uso subjetivo e imaginativo. Condicionando a imaginação através de imagens apropriadas, a mente se tornaria receptiva às influências celestiais desejadas. Nesse caso, o talismã seria a imagem interiorizada. Sendo a imagem precisa, ela faria a conexão entre o divino do homem e os divinos poderes do cosmos. Além disso, uni-

ficaria os conteúdos da memória, assim como era capaz de unificar o mundo das aparências externas. Yates conclui:

As imagens do Teatro de Camillo pareciam ter algo desse poder, capacitando o "espectador" a ler de uma só vez, através da "inspeção das imagens", a totalidade dos conteúdos do universo. O "segredo", ou um dos segredos do Teatro é, creio eu, que as imagens planetárias básicas devem ser talismãs, ou ter a virtude talismânica, e que o poder astral delas supostamente deve percorrer as imagens subsidiárias – um poder de Júpiter, por exemplo, percorrendo todas as imagens através da série de Júpiter, ou um poder do Sol através da série do Sol. (1987b:155)

O Sol, aliás, parecia ter uma função de peso em todo esse ritual mágico. Nada menos do que a série central do Teatro, era-lhe atribuído o papel de transmissor-chefe da vida celestial. Camillo dizia-se possuidor de uma virtude solar, e como evidência disso contava uma história, uma certa passagem de sua vida em que, estando um dia com amigos vendo animais selvagens, um leão escapou, e veio na direção do lugar em que estavam. Todos correram, menos Giulio, que parecia não ser muito habilidoso para se deslocar rapidamente. Mas o leão, em vez de atacá-lo, o rodeou e acariciou, voltando depois para o seu lugar. A explicação que corria para o fenômeno era que Camillo tinha a proteção do "planeta" Sol.

Para o hermetismo, o Sol tinha importância evidente, mas o curioso é que, ao acompanhar o raciocínio de Yates, essa importância fecundou idéias que não tinham nada de mágicas. Copérnico, ao apresentar a sua hipótese heliocêntrica, teria citado as palavras de Trismegistus sobre o Sol no *Asclepius*; Giordano Bruno, em Oxford, relacionou a teoria de Copérnico com o *De vita coelitus comparanda*, de Ficino; o mesmo Bruno defendeu a idéia do movimento da terra a partir de noções de que a terra é viva, o que é indicado por Camillo com a imagem de Argus no nível da *Caverna* na série do Sol.

Deveríamos, portanto, considerar as "luzes" racionais do Renascimento ao lado de suas sombras mágicas, ocultistas. Afinal, mesmo o missionário jesuíta Mateo Ricci, ao atravessar os mares turbulentos do cabo da Boa Esperança, em 1578, lançou pela murada do navio *talismãs* feito de cera das velas pascais, além de conservar uma pequenina cruz feita da madeira da verdadeira cruz em que Cristo fora crucificado. Visitemos, então, o Palácio de Ricci.

Os ideogramas da lembrança

*Le ciel nouveau et la terra nouvelle ne sont pas en dehors de l'homme,
ils sont à l'intérieur de lui.*

Nicolas Berdiaeff, sobre Portedge

Mateo Ricci nasceu na cidade italiana de Macerata em 1552, tornando-se noviço jesuíta em Roma dezenove anos depois. Concluída sua formação básica

foi para a Índia e Macau, entrando como missionário na China em 1583. Conseguiu adquirir uma fluência no chinês suficiente para escrever várias obras nessa língua, dentre as quais um livrinho sobre a arte da memória. Com ele, esperava interessar os chineses por sua cultura, habilidades e, conseqüentemente, religião. De fato, sua excelente memória permitiu-lhe cometer algumas proezas: certa vez teria repetido uma lista de quatrocentos ou quinhentos ideogramas chineses, na ordem inversa, depois de uma só vista d'olhos. Diziam que era capaz de decorar e recitar os clássicos chineses a partir de apenas uma leitura.

O objetivo oficial do seu sistema mnemônico era armazenar os “milhares de conceitos que constituem a soma do nosso conhecimento humano” (Spence, 1986:20). Ricci acreditava também que seria um recurso de grande valor para os filhos da aristocracia chinesa nos exames superiores, cujos resultados abriam – ou fechavam – carreiras de prestígio no Estado imperial chinês. A proposta de Ricci dependia, entretanto, do aprendizado de uma técnica nada simples nem fácil. Um dos jovens chineses, filho de um político importante, que lera o livro de Ricci, teria comentado com os amigos que o interessado em dominar aquele sistema deveria ter uma “memória notavelmente aguda” (Spence, 1986:22). E Ricci, numa carta, teria indicado a disposição restrita dos chineses em aprender as suas regras, mesmo por parte dos interessados.

Toda a ênfase das regras do sistema recaía sobre a *ordem* da construção. Ricci aprendera com os clássicos que a garantia da ordem era a maior proteção contra o erro e o engano. Compare-se, sobre isso, um texto de Quintiliano com um seu:

Por conseguinte, por maior que seja o número de coisas a serem lembradas, todas estão ligadas entre si como os bailarinos pelas mãos, e não pode haver engano, visto que elas unem o anterior ao posterior, sem nenhum problema a não ser o trabalho preliminar de consignar os vários pontos à memória. (Quintiliano, *Oratória*, citado por Spence, 1986:24)

Uma vez fixados todos os seus lugares, você pode cruzar a porta e iniciar o passeio. Vire à direita e prossiga. Como ocorre com a prática da caligrafia, onde você segue do início para o fim, ou com o peixe que nada em cardumes ordenados, assim também tudo está arrumado em seu cérebro, e todas as imagens estão prontas para o que quer que você queira lembrar. Se você vai usar muitíssimas [imagens], então os edifícios terão dezenas ou milhares de unidades de extensão; se você quer somente poucas, tome então um único salão de entrada e apenas divida-o pelos seus cantos. (Ricci, *Jifa – tratado sobre as artes mnemônicas*, citado por Spence, 1986:27)

Examinemos então o seu uso prático. Vamos imaginar um exemplo simples e atual, orientado pela compreensão de Spence sobre o manuseio das regras. Por exemplo, se quiséssemos lembrar os nomes das cinco cidades chinesas em que Ricci viveu, entraríamos no nosso edifício e, pelo elevador, chegaríamos até o décimo sexto andar (como o século), saindo do *hall* de distribuição por uma porta leste (oriental, dedicada a Ricci), que nos colocaria diante de várias salas. Uma delas, a sétima (foram sete os locais em que Ricci viveu antes de chegar

à China), teria ideogramas chineses desenhados na porta. Nesta sala estaria a informação desejada. Ao abri-la, teríamos que tapar os ouvidos, tal o barulho que nos invadiria, um zumbido terrivelmente incômodo. Lá dentro, entretanto, haveria um homem com uma expressão amável, surpreendentemente alheado ao barulho. Lembraríamos então que ele é surdo e teríamos imediatamente a frase: Zumbido Notável Não Perturba Surdo, que nos daria, pelas iniciais, a dica das cidades chinesas: Zhaoqing, Nanjing, Nanchang, Pequim, Shaozhou.

Ora, o que salta aos olhos nesta técnica é o grau de elaboração dos conteúdos para o seu armazenamento. A construção das imagens, segundo um padrão impressionante, mas também de forma que sugira uma frase cujas iniciais se referem finalmente ao conteúdo que se quer conservar, tudo isso dentro de uma seqüência ordenada numa construção mnemônica, não é coisa que se consiga em dois minutos. Mas, então, como explicar as exibições virtuosísticas de Ricci? Seria o caso de supor que numa vista d'olhos Ricci fosse capaz de ir criando as imagens necessárias para lembrar o que ia vendo? Pouco provável. Por outro lado, que poder de impacto teria uma técnica trabalhosa, cuja principal arma estaria num paciente procedimento de organização e arquivismo? Conhecidas estas regras, parecem perder a graça. Compreende-se a restrita disposição dos chineses em aprender as suas regras. Talvez o interesse, muito mais relacionado com as suas demonstrações acrobáticas, estivesse no aspecto mágico da *performance*.

De fato, a disposição tanto de chineses quanto de europeus para acreditar em fatos excepcionais e milagrosos, neste século, não era pequena. E talvez fosse mesmo difícil separar a credence mais vulgar da informação correta, mas pouco crível. O que dizer, por exemplo, da informação de Antônio de Souza Macedo, português que afirmava ter visto na Casa da Índia, um entreposto aduaneiro, "dois moços provindos de certa tribo de Cafre, perto do Cabo da Boa Esperança, e que muito o espantaram pelo motivo seguinte: na dita tribo ou nação a fala com que os naturais se comunicavam não era a voz, era um sistema especial de estalidos com a língua"? (Baião, A. Introdução ao *Décadas*, de João de Barros, citado por Figueiredo, 1992:33). Na Roma que Ricci conheceu aos dezesseis anos havia 127 igrejas onde podiam-se encontrar:

... os corpos de São Pedro e São Paulo, as cabeças de São Lucas, o Evangelista, e de São Sebastião, o braço de José de Arimatéia e o rosto de Jesus impresso no tecido de linho outrora em mãos de Verônica. Também estavam guardados a ponta da lança que penetrou o corpo de Cristo, um pedaço da cruz verdadeira, a ponta da flecha que perfurou São Sebastião, a mesa onde foi servida a Última Ceia a Cristo e seus discípulos, uma das trinta moedas de prata pagas pela traição a Cristo, as correntes que prenderam São Paulo, parte dos cinco pães de cevada com que Cristo alimentou a multidão faminta, a toalha com que Cristo lavou os pés de seus apóstolos, as escadas que Cristo subiu até o palácio de Pôncio Pilatos, um dos pregos que cravaram Cristo em sua cruz e dois dos espinhos de sua coroa. (Spence, 1986:252)

A imaginação livre, impregnando um senso de observação cada vez mais apurado e valorizado, diz-nos Figueiredo (1992:34), era característica do período, e uma característica imprescindível à tolerância para com a diferença, esta abundante em um mundo em expansão. De fato, sendo instruído, culto, inteligente, Ricci não era certamente um homem ingênuo, mas tinha fé suficiente para acreditar, por exemplo, que o Santuário da Virgem Maria de Loreto, que tinha a forma de uma casa, tinha sido o local onde a Virgem recebera o anjo da Anunciação e onde criara seu filho, Jesus. A casa teria sido transportada por anjos a Loreto, depois de dois outros lugares, permanecendo por longo tempo abandonada, até que, no século XIII, dezesseis jovens foram alertados para o fato por uma visão. Confirmaram a sua veracidade ao encontrar em Nazaré as fundações da casa da Sagrada Família, cujas medidas correspondiam exatamente às da casa de Loreto. Ricci orgulhava-se disso:

Muitas vezes no passado me vangloriei a esses bárbaros que eu provinha de uma terra para onde Cristo nosso Senhor, a muitos quilômetros de distância, transportara a casa em que ele e sua mãe viveram durante sua vida nesta terra. E eles ficam estupefatos quando lhes falo disso e de outras maravilhas que Deus realizou naquelas terras ocidentais. (*Opere storiche*, p. 245, citado por Spence, 1986:247)

Por outro lado, Ricci percebeu que despertava o interesse dos intelectuais chineses em Nanchang, não só pela técnica mnemônica ou pelos conhecimentos da matemática ocidental, mas também por seus supostos conhecimentos alquímicos, que negava, mas sem sucesso. Como acreditava-se que os jesuítas dominavam o processo de transformação do mercúrio em prata, não obtinham crédito os eventuais desmentidos, pois nesse caso a negação até ajudava a reforçar as suspeitas. Mas e Ricci, quanto podia acreditar nesses processos mágicos? Sabemos que para o homem de sua época era comum supor a articulação destas três habilidades que lhe eram atribuídas: as numerológicas (matemáticas), as da memória, e as da alquimia, que visavam a aquisição de um poder de direcionamento e controle do próprio destino. Spence afirma que seria difícil para Ricci não acreditar nos poderes sobre-humanos que a manipulação das artes mnemônicas prometia no imaginário da época. De fato, talvez o exoterismo de Ricci não fosse assim tão ortodoxo. Afinal, a mística cristã também cultivava os seus mistérios.

Conclusão

Vale a pena notar como a interioridade se modela, neste período, sob a marca da memória. Deus é memória (absoluta), assim como os alicerces da alma o são. Trata-se de uma memória que organiza e unifica a alma, assim como, de modo reflexo, oferece organização e unificação à natureza. Em corolário, observa-se a expansão da alma – seus limites são remetidos ao infinito – o

que parece ocorrer de forma simétrica à expansão do universo. Nela, a presença da divindade interiorizada é visível, mas já se nota também que a largueza que possui não é tão completamente tributária à imensidão de Deus, pois agora o homem se divinizou. A esse respeito, chama a atenção o fato de o Palácio de Ricci ser uma construção sem limites; de um simples salão a cidades inteiras, podia avançar, numa construção paulatina, até o infinito. O mesmo, porém, não se poderia dizer do Teatro de Camillo, uma construção fechada, totalizante. Em contraste, prometia ao espectador o acesso aos abismos do conhecimento, prometia um contato imediato com a divindade. Não seria o caso de supor então que uma certa dessacralização da alma humana estaria na proporção direta do avanço das suas fronteiras? Que o infinito da divindade, agora interiorizada e humanizada, teria sido transferido para a alma?

Há, ainda, um último ponto a considerar. Em que pese o eventual ocultismo de Ricci, assim como os aspectos racionais da obra de Camillo, dar-lhes demasiada ênfase seria inverter os pesos. Camillo pretendia atingir a sabedoria e o poder, e isso através de um recurso que lhe daria acesso às “veias” da natureza; sua construção devia ser o instrumento com o qual tocasse a música do universo, chegando assim ao domínio das coisas mesmas. Ricci desejava montar um armazém geral para milhares de conceitos, mas estava distanciado do objetivo de obter a chave-mestra do cosmos. A construção do Palácio não requiritava, para seu projeto arquitetônico, uma cópia da estrutura da Criação ou da “mente” de Deus. Contentava-se com a posse de conhecimentos humanos, e seria possível dizer, com alguma licença, de fatos mentais. Claro, tornava-se assim muito menos poderosa: não se conectava com a matriz dos seres nem com a origem de todos os elementos; sua lógica não era cosmológica, mas estritamente individual e decidida exclusivamente pelo arbítrio de seu usuário. Dependia de uma certa cadeia, digamos, de idéias, cuja *ordem* estaria na base de toda certeza. *Uma ordem, porém, do espírito, e não das coisas*. É difícil não ver aí um prenúncio do racionalismo moderno, da ligação dos axiomas de Bacon ou da ordem das razões de Descartes. Talvez o embrião de um psiquismo separado e independente do mundo, pela artificialização da memória, tenha sido o legado deste século inesquecível.

Referências bibliográficas

- FIGUEIREDO, L. C. M. *A invenção do psicológico. Quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo, Educ/Escuta, 1992.
- SPENCE, J. *O palácio da memória de Mateo Ricci – A história de uma viagem: da Europa da contra-reforma à China da dinastia Ming*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- YATES, F. A. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo, Círculo do Livro, 1987a.
- _____. *The art of memory*. Chicago, University of Chicago Press, 1987b.