

ADSO E A MEMÓRIA: A ESCRITA DO OUTRO COMO DESCONFIGURAÇÃO DE SI

Lilian Monteiro de Castro (UnB)¹

Resumo: No romance *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, o relato do narrador, o velho abade Adso de Melk, evoca dois diferentes modos de mnemotécnica, ou a arte da memória: o medieval e o clássico. E compreendendo, conforme preconiza De Man, que narrar-se é desfigurar-se: é desconstruir a imagem do “eu” e reconfigurá-la pela linguagem, transformando-se num outro, observa-se como o jovem Adso, já desfeito pelo tempo, existe apenas no tecido da memória do velho e prudente narrador, e só se tornará presente pelo seu relato, [re]engendrado na trama urdida por memória pessoal, coletiva e histórica. Moldado em escrita, ruína de si mesmo, Adso faz-se personagem e desconfigurando o eu do narrador.

Palavras-chave: Intertextualidade; Memória; Mnemotécnica; Relato.

Em 1980, o filósofo e linguista italiano Umberto Eco, publicou o romance *O Nome da Rosa*, sua primeira obra ficcional, que imediatamente tornou-se um *best seller*, surpreendendo o próprio autor com o alcance e heterogeneidade de sua recepção. Segundo o próprio autor, todo romance tem um leitor ideal, e o seu precisaria ser acima de tudo, um cúmplice. Mas esse leitor modelo, não existe *a priori*, precisa ser malogrado, apanhado em uma armadilha, pactuando, daí em diante, com o autor.

Ao leitor pronto a evocar o que lia, seduzido por processos cuja a soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguiu, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer quando solicitado: “Não me recorde e não quero recordar”.

Qual a opção de quem, ciente dessa recusa, não quer renunciar ao ato de narrar, porque o considera indispensável ou exultante? Não podendo contar com memórias que recordem, dóceis, o mundo implícito nos seus romances, passa, numa manobra temerária e tensa de imprevistos, a operar, com ser admitido, no centro mesmo da recusa. Troca a situação de depoente fidedigno – e mais ou menos disfarçado – por outra, menos honrosa e mais arriscada, de falsa testemunha declarada. A modificação do texto deixa de ser ulterior à sua existência e opera-se desde a nascente. (LINS, 2005, pp. 70-71)

Uma narrativa de investigação, situada numa abadia, no ocaso do Medievo, que tem por álibi de verossimilhança um suposto manuscrito. Escrito “originalmente” por Adso de Melk, um monge beneditino que viveu no século XIV, e que chegando o fim de sua vida, decide narrar um episódio há muito ocorrido, uma autobiografia forjada. Mas a

¹ Graduada em História (UEG), Mestranda em Teoria Literária e Literaturas (UnB) sob a orientação da Prof^a Dr^a Fabricia Wallace Rodrigues. Contato: lilianmonteirodecastro@gmail.com.

forjadura de uma autobiografia não a tornaria o discurso de “si” menos autobiográfico? Não segundo Paul de Man (1984), para quem a autobiografia não é um gênero: é mais uma figura de leitura do que uma figura de retórica, onde o autor – real ou fictício – declara ser ele mesmo o objeto de entendimento de seu próprio texto. O autor, como mestre do logro, usa os artifícios da linguagem para recriar a si mesmo, enquanto também recria o mundo: uma ilusão referencial ou “efeito de real”.

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar, solicitado pelo texto (uma hipótese?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença, e parece dizer a cada um de nós: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício”

O fenômeno, atual, talvez constitua, em última análise e sob nova configuração, o regresso da narrativa à sua origem e à sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade? (LINS, 2005, p. 71)

Os trechos acima, bem poderiam ser parte da fortuna crítica de *O Nome da Rosa*, se não tivessem sido publicados quatro anos antes, em outra obra ficcional, do outro lado do Atlântico: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, publicado originalmente em 1976. Coincidência? Jamais! Intertextualidade. Mesmo que não se tenham lido mutuamente, é notório que os dois autores partilham de um mesmo imaginário literário, comungando memórias não vividas, mas reminiscentes da própria experiência literária, desobrigadas de uma referencialidade externa.

Os textos literários circulam, atingem diferentes leitores, em diferentes lugares e tempos, criando um imaginário coletivo, um sistema social simbólico em que as memórias, ruínas dessas leituras (títulos, autores, intrigas e personagens), como que pegadas numa teia, se disponibilizam à reapropriação por autores e leitores, para a ressignificação de outros textos: uma matriz genética, pois não há texto sem filiação. E mesmo que a genealogia dos textos seja insituável, “eles são *autorizados* por mutações precedentes da escrita” (BARTHES, 2005, p. 23), pois “os livros sempre falam de outros livros e cada história conta uma história já contada. Homero sabia disso” (ECO, 2015, p. 536).

O outro

“Conceda-me o Senhor a graça de ser testemunha transparente dos acontecimentos que tiveram lugar na abadia da qual é bem e piedoso se cale também afinal o nome, ao

findar o ano do Senhor de 1327” (ECO, 2015, p. 49), inicia Dom Adso de Melk, já idoso, apresentando-se como o narrador do romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Contudo, seu “transparente testemunho”, já se inicia com uma omissão, por “bem e piedade”. Prudência? Afinal, a memória havia se tornado para os cristãos do baixo Medievo, uma das partes daquela virtude cardeal. A memória ajudaria o cristão devoto a agir prudentemente e manter-se em seu caminho para a salvação. A rememoração de Adso é um ato confessional, justificando-se por pecados de outrora. Pecados que já não são seus, mas de um outro Adso, muito mais jovem e agora um *phantasma*.

A proximidade da morte impele o velho narrador a salvar-se assim como a seu antigo mestre, frei Guilherme de Baskerville de outro tipo de danação: o esquecimento, pois foi “com ele testemunha de acontecimentos dignos de serem consignados, para memória daqueles que virão” (ECO, 2015, p. 52), inscrevendo-se numa narrativa fantástica, deliberadamente destinada a um leitor, a quem se dirige diretamente:

Não te prometi um desenho completo, porém um elenco de fatos (estes sim) miríficos e terríveis.

[...] É hora que, como fizemos então, se aproxime dela [da abadia] a minha narrativa, e possa minha mão não tremer quando começar a contar o que aconteceu em seguida. (ECO, 2015, p. 56)

Vita nuova. Para o “velho amanuense de um texto nunca escrito” (ECO, 2015, p.310), um monge escrevente, a *vita nuova* seria “a descoberta de uma nova prática de escrita. [...] que a prática da escrita rompa com as práticas intelectuais antecedentes; que a escrita se destaque da *gestão* do movimento passado” (BARTHES, 2005, p. 10). A exemplo do poeta italiano Dante Alighieri, é a experiência do luto que marca a metade da vida, o ponto de virada, o afloramento de um “eu” puramente literário. Mas no que concerne ao velho monge, é o luto por si mesmo, é a morte que se avizinha que origina a sua *recherche*², buscando prolongar a memória de si pela narrativa, eternizar-se pelo texto enquanto espera pela eternidade divina, “o abismo sem fundo da divindade silenciosa e deserta” (ECO, 2015, p. 49).

Narrar-se, é desfigurar-se: é desconstruir a imagem do “eu” e reconfigurá-la pela linguagem, transformando-se num outro. O jovem Adso, já desfeito pelo tempo, existe

² Uso o termo apenas como analogia à reminiscência, pois segundo o próprio autor, em *Confissões de um Jovem Romancista*, “um monge do século XIV não escreve como Joyce nem se lembra dos eventos como Proust”.

apenas no tecido da memória do velho e prudente narrador, e só se tornará presente pelo seu relato “enriquecido de outras narrativas que ouvi depois – se é que a minha memória estará em condições de reatar os fios de tantos e tão confusos portentos” (ECO, 2015, p. 50), [re]engendrado na trama urdida por memória pessoal, coletiva e histórica. Moldado em escrita, mas ainda assim ruína de si mesmo, Adso faz-se personagem, “o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1996, p. 37):

Eis como era a situação quando eu – então noviço beneditino do mosteiro de Melk – fui tirado da tranquilidade do claustro por meu pai, que se batia no séquito de Ludovico, não o último de seus barões, e que achou do bom alvitre levar-me consigo para que conhecesse as maravilhas da Itália e estivesse presente quando o imperador fosse coroado em Roma. (ECO, 2015, p. 51)

Narrador e personagem, presente e passado têm como ponto de intersecção a memória, onde quem rememora duplica-se, num jogo de espelhos. O “eu” do narrador desconfigura-se para dar lugar à refiguração do “eu” que é narrado, construído pelas escolhas feitas por quem narra a si mesmo.

O jardim de veredas que se bifurcam

Lembrar-se do caminho para a salvação podia não ser fácil num mundo cheio de tentações, mas o cristão medieval podia contar com a mnemotécnica, a arte da memória, nascida como arte auxiliar da retórica e apropriada pela tradição medieval das fontes clássicas recém redescobertas. As imagens pintadas e esculpidas nas paredes das construções góticas e a sistematização de sua organização espacial, deveriam evocar à memória do crente seu caminho, afastando-o dos vícios e ensinando-o temer a danação, mantendo-o no caminho das virtudes, que o levaria ao paraíso. O que condiz à impressão que a primeira vista da abadia provoca no jovem Adso:

Era uma construção octogonal, que à distância parecia um tetrágono (figura perfeitíssima que exprime a solidez e a intocabilidade da Cidade de Deus) (...). Três fileiras de janelas davam o ritmo trinário de sua sobrelevação, de modo que aquilo que era fisicamente quadrado na terra, era espiritualmente triangular no céu. Ao nos aproximarmos, via-se que a forma quadrangular gerava, em cada um de seus ângulos, um torreão heptagonal, do qual cinco lados se projetavam para fora – quatro, portanto, dos oito lados do octógono maior, gerando quatro heptágonos menores, que no exterior se manifestavam como pentágonos. E não há quem não veja a admirável harmonia de tantos números santos, cada um revelador de um sutilíssimo sentido espiritual. Oito, o número da perfeição de todo tetrágono, quatro, o número dos

evangelhos, cinco, o número das zonas do mundo, sete, o número dos dons do Espírito Santo. (ECO, 2015, pp. 59-60)

“Lembra-te de teu caminho!” Seria o enunciado óbvio de uma construção orientada pela e para a santidade, mas labirinto de paredes e segredos, a “atuação” da abadia será realmente a de uma antagonista, conforme sugere o presságio do jovem monge de “espanto, e uma inquietação sutil” (ECO, 2015, p. 60): “Teme!”, ou melhor ainda, “Decifra-me ou te devoro!”, resistindo em revelar-se, coloca-se “como *quase sujeito* – o que poderia ser uma definição minimal do ator ou do duplo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 67).

Entretanto, o que mais profundamente se engastará à memória de Adso será a imagem do portal da igreja abacial, onde se apresenta um deus entronizado, em majestade, pronto ao julgamento dos vivos e dos mortos.

[...] o mudo discurso da pedra historiada, acessível como era imediatamente à vista e à fantasia de qualquer um (porque *pictura est laicorum literatura*), fulgurou-me o olhar e mergulhou-me numa visão da qual ainda hoje a custo a minha língua consegue dizer. Vi um trono posto no céu e Um assentado no trono. O rosto do Assentado era severo e impassível, os olhos escancarados e dardejantes por sobre uma humanidade terrestre chegada ao fim de suas vicissitudes [...]. A mão esquerda, firme sobre os joelhos, segurava um livro lacrado, a direita estava levantada em atitude não sei se de bendizente ou ameaçadora [...]. (ECO, 2015, p. 79)

Outras imagens serão apresentadas como os eleitos: apóstolos, profetas, mártires e beatos, exemplos da santidade nos quais deveriam se espelhar os cristãos para alcançar a salvação, representação do êxtase religioso.

Em volta do trono, [...] e sob os pés do Assentado, como vistos em transparência sob as águas do mar de cristal, quase a preencher todo o espaço da visão, compostos de acordo com a estrutura triangular do tímpano, elevando-se de uma base de sete em sete, depois de três em três e em seguida de dois em dois, ao lado do trono, estavam vinte e quatro anciãos [...] voltados para o Assentado de quem cantavam louvores [...]. Corpos e membros habitados pelo Espírito, iluminados pelas revelações, transtornados os rostos pelo estupor, exaltados os olhares pelo entusiasmo, inflamadas as faces pelo amor, dilatadas as pupilas pela beatitude [...]. (ECO, 2015, p. 80)

E finalmente, os condenados. Pecadores viciosos que se afastaram do caminho, entregues aos demônios para a expiação de suas culpas.

[...] outras visões horríveis de se ver, e justificadas naquele lugar apenas por sua força parabólica e alegórica ou pelo ensinamento moral que transmitiam: e vi uma fêmea luxuriosa nua e descarnada, roída por imundos sapos, sugadas por serpentes, acasalada com um sátiro de ventre inchado e pernas de grifo coberta de híspidos pelos, a goela obscena que urrava a própria danação, e vi um avaro, na rigidez da morte sobre o seu leito suntuosamente colunado, já presa imbele de uma coorte de demônios dos quais um lhe arrancava da boca estertorante a alma em forma de infante (infelizmente nunca mais nascituro para a vida eterna), e vi um orgulhoso nas costas de quem um demônio se instalava, fincando-lhe as garras nos olhos, enquanto outros dois gulosos se dilaceravam num corpo a corpo repugnante [...], e todos os animais do bestiário de Satanás [...]. (ECO, 2015, pp. 82-83).

Ameaças difíceis de esquecer, os tormentos infernais prometidos aos que percorrem caminhos tortuosos, coroam a representação do *Apocalipse*. A esse tipo de representação imagética, ornamentos comumente encontrados nos portais, colunas, capitéis e até mesmo nas paredes internas das construções góticas, é atribuído o nome de “imagem dantesca” – pois teria o poeta Dante Alighieri utilizado essas representações do caminho da danação à salvação para estruturar *A Divina Comédia*³ - e seu propósito, nas palavras do próprio narrador seria alegorizar os ensinamentos religiosos e “acessível como era à vista e à fantasia de qualquer um”, produzir um discurso intrinsecamente atrelado à moral religiosa vigente. Segundo Georges Didi-Huberman, toda imagem, por minimal que seja:

[...] é uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e uma energética. Sob esse aspecto ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um *pano* –, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” – face ao que nela nos deixa, em realidade despojados. (DIDI-HUBERMEAN, 2010, p. 95)

Sim, despojado é a descrição perfeita: a alma posta a nu para o julgamento de uma imagem, ao mesmo tempo em que ela se funde à memória em caráter exemplar, está presente e vigia.

Foi então que compreendi que de outra coisa não falava a visão, senão do que estava acontecendo na abadia e tínhamos colhido dos lábios reticentes do Abade – e quantas vezes nos dias seguintes eu não tornei a contemplar o portal, certo de estar vivendo o mesmo acontecimento que ele narrava. E compreendi que subíramos ali para ser testemunhas de uma grande e celestial carnificina. (ECO, 2015, p. 83)

³ Segundo Frances A. Yates, em *A Arte da Memória*, o modelo de representação imagética seria muito anterior ao poeta, assim, Dante não poderia tê-lo inventado.

O jovem Adso é um beneditino do século XIV, situado num tempo de incertezas políticas, ideológicas e filosóficas e os acontecimentos que testemunha na abadia lhe infundirão ainda mais temor, pois todos os indícios levam a crer no fim dos tempos. O *Apocalipse* alegorizado no portal e evocado pelas circunstâncias das mortes dos monges, pode servir também como metáfora para o fim de uma era; a luz divina buscada pelo homem medieval, logo será comparada às trevas da ignorância, opondo claramente fé e ciência. Guilherme evidencia que a opinião de sua ordem, os franciscanos, sobre a guarda do conhecimento diverge severamente dos beneditinos:

Pode-se pecar por loquacidade ou por excesso de reticência. Eu não queria dizer que é necessário esconder as fontes da ciência. Isso me parece antes um grande mal. Quero dizer que, tratando-se de arcanos dos quais pode nascer tanto o bem como o mal, o sábio tem o direito e o dever de usar uma linguagem obscura, compreensível somente a seus pares. O caminho da ciência é difícil e é difícil distinguir nele o bem do mal. E frequentemente os sábios dos novos tempos são apenas anões nos ombros dos gigantes”. (ECO, 2015, p. 126)

“Anões nos ombros dos gigantes”. Outra metáfora recorrente. As palavras postas na fala de Guilherme é uma alusão ao Renascimento, atribuídas originalmente a Bernard de Chartre, remete à retomada das fontes clássicas, censuradas e encerradas às bibliotecas religiosas até o século XII. Guilherme se mostrará versado em muitas delas. Gregos, latinos e até mesmo árabes, ainda presentes na Península Ibérica, serão citados ou “falarão por sua boca”, como no trecho acima citado. Repete a Adso – diversas vezes ao longo da narrativa – o conselho que lhe fora dado por Roger Bacon: “a conquista do saber passa pelo conhecimento das línguas” (ECO, 2015, p. 199).

Mas o saber influencia o juízo: fé e heresia, ciência e blasfêmia, a Adso parece que os limites entre elas não se definem razoavelmente: “Mas eu não conseguia perceber a diferença, se é que existia. Parecia-me que a diferença não vinha dos gestos de um e de outro, mas dos olhos com que a igreja julgava um e outro gesto” (ECO, 2015, p. 158). Um conflito que não era muito comum a um monge beneditino, integrante da ordem que funda as regras monásticas e em que o silêncio, o trabalho, a oração e a obediência são pedras angulares, contudo, a prudência chama-lhe de volta ao caminho: “cheguei à conclusão de que meu pai não deveria ter-me mandado pelo mundo, que era mais complicado do que pensava. Estava aprendendo coisas demais” (ECO, 2015, p. 189). E

mesmo em seu encontro com a “moça bela e terrível”, procura converter a experiência carnal em êxtase religioso. Transmutada a moça em caricatura de Beatriz, o desejo cede lugar à adoração.

Eu pensava na moça. A minha carne esquecerera o prazer, intenso, pecaminoso e passageiro (coisa vil) que me tinha dado o conjugar-me com ela; mas minha alma não esquecerera o seu rosto e não conseguia ver perversidade nessa recordação, antes palpitava como se aquele rosto resplandecesse todas as doçuras da criação. (ECO, 2015, p. 310)

Ao jovem monge se apresenta uma bifurcação: o caminho que leva ao humanismo parece se distanciar muito do caminho que leva à salvação. E apesar de Guilherme de Baskerville ter dado “muitos bons conselhos para meus estudos futuros” (ECO, 2015, p. 524), foi o primeiro deles que decidiu seguir: “as ervas que são boas para um velho franciscano não são boas para um jovem beneditino” (ECO, 2015, p. 54).

O imortal

O que restou de Guilherme em Adso, além das memórias, foi o gosto pelos livros e “as lentes que Nicola lhe fabricara [...] (e eu realmente as tenho sobre o nariz, agora, ao escrever estas linhas)” (ECO, 2015, p. 524). Semeados no curso da narrativa, fragmentos de um tempo que se situa entre o futuro do personagem e o passado do narrador, servem como vestígios de uma história não contada.

Eu passara até então uma pequena parte de minha vida num scriptorium, mas em seguida passei uma boa parte e sei quanto sofrimento custa ao escriba, ao rubricador e ao estudioso transcorrer em sua mesa as longas horas do inverno, com os dedos que se contraem sobre o estilo (enquanto que já com uma temperatura normal, após seis horas de escritura, a terrível câimbra apodera-se dos dedos do monge e o polegar dói como se estivesse esmagado). E isso explica por que, frequentemente, encontramos às margens dos manuscritos frases deixadas pelo escriba como testemunhos de sofrimento [...]. Como diz um antigo provérbio, três dedos seguram a pena, mas o corpo inteiro trabalha. E dói. (ECO, 2015, p. 163)

Vestígios que remontam um velho bibliotecário que, sentindo-se culpado por ser testemunha, e em certa medida partícipe de seu incêndio, decide reconstruir “a maior biblioteca da cristandade”,⁴ a partir dos seus despojos.

⁴ O autor se refere assim à biblioteca do Edifício, mas segundo à historiografia, a maior biblioteca da cristandade seria a de Melk, supostamente enriquecida por Adso.

No final de minha paciente recomposição desenhou-se para mim como que uma biblioteca menor, signo daquela maior, desaparecida, uma biblioteca feita de trechos, citações, períodos incompletos, aleijões de livros. (ECO, 2015, p. 526)

Transfigura-se assim em Jorge, torna-se “a própria memória da biblioteca e a alma do scriptorium” (ECO, 2015, p. 163), ansiando somente, no fim de sua vida eternizar-se, por essa vez, mergulhando na treva divina em que “o coração verdadeiramente pio sucumbe bem-aventurado” (ECO, 2015, p. 527).

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fones, 2014.

ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance, vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A Preparação do Romance, vol. II*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre a Literatura e a História da Cultura*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. *Confissões de um Jovem Romancista*. Tradução Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O Nome da Rosa*. Tradução Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Record, 2015.

_____. *Da Árvore ao Labirinto: Estudos Históricos sobre o Signo e a Interpretação*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Record, 2013.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HARTOG, François. *Os Antigos, o Passado e o Presente*. Org. José Otávio Guimarães. Tradução Sônia Lacerda, Marcos Vineu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

HEERS, Jacques. *História Medieval*. Tradução Tereza Aline Pereira de Queiróz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

MAN, Paul de. *Autodiografia como Des-figuração*. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The Rethoric of Romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.V3UmevkrLIU>. Acesso em: 27/06/2016

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. Tradução Wolf Hörke. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Idea: a Evolução do Conceito de Belo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

RICOUER, Paul. *A História, a Memória, o Esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e Narrativa, vol. I*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Tradução Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.