

A MEMÓRIA, A HISTÓRIA E O MODO MEMORIALÍSTICO DA NARRAÇÃO*

THE MEMORY, THE HISTORY AND THE MEMORIALISTIC WAY OF THE NARRATION

Gianluca Cinnelli**

Na ciência importa o conteúdo, na arte a forma; a ciência oferece o fato e as suas conexões, a arte, no entanto, oferece alma e destinos.
(György Lukács, *L'anima e forme*)

Tanta emolis erat romanam condere gentem
(Virgílio, *Eneide*)

O DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO ENTRE O MITOPOESE E O REALISMO

O discurso autobiográfico, dominante na memorialística, não prescinde da retórica referencial. Todavia, quando se fala de realidade, corre-se o risco, já que implica obrigatoriamente na ideia de algo dado, evidente ao escrutínio sensível da experiência. A realidade pressuposta do texto autobiográfico é só aparentemente um dado adquirido. De fato, o recontar autobiográfico é, “grosso modo, retrospectivo” (D’INTINO, 1997, p. 283): a sua representação da realidade é uma ambígua superposição de vivência e de escrita, que já não permite reemergir a realidade “em si”, como um dato antológico. Pressuposta e assegurada na sua característica, a realidade do discurso autobiográfico é, sempre, uma construção linguística. Para ter coerência, esta realidade é, portanto, a completude de seu horizonte – não realizado no “sentido de seu final” (KERMODE, 1967), posto que o autobiógrafo não pode narrar sua própria morte – torna-se próprio da sua “tendência abrir na compactidade biográfica espirais e

* O ensaio ora apresentado é a tradução para o português do texto “Il discorso autobiografico tra mitopoiesi e realismo”, publicado como capítulo do livro de CINELLI, Gianluca. *Viandante, giungessi a Sparta...*: Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea. Roma: Sapienza Università Editrice, 2016. Cinnelli é A presente tradução foi feita sob a responsabilidade do Prof. Dr. Ricardo Alexandre Santos de Sousa, professor do Departamento de História e do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

** Pesquisador independente em Estudos Italianos e Literatura Comparada; consultor científico da Nuto Revelli Foundation. Doutorou-se na Itália em 2008, na UCC, Ireland, e possui pós-doutorado na Alexander von Humboldt Foundation, na Alemanha. Suas áreas de interesse passam pelas narrativas de guerra, história, literatura e poder, violência e trauma em literatura. O autor tem publicado artigos e livros sobre Nuto Revelli, Primo Levi, Mário Rigoni Stern, Alessandro Manzoni e Joseph Conrad. Atua como editor da *Close Encounters War Journal* (www.closeencountersinwar.org). É autor de obras de ficção e de poesia e, também, publicou duas novelas, uma coleção de contos e seleção de poemas. Email: giancin77@yahoo.it

interstícios para fazer fluir a urdidura, o ‘piso’ da própria vida” (D’INTINO, 1997, p. 289). Por esse motivo “a autobiografia se investe de uma distância sempre móvel entre o narrador e o narrado” (D’INTINO, 1997, p. 292), um campo de forças dinâmico e nunca determinado *a priori* ou de uma vez por todas. A realidade do discurso autobiográfico é, portanto, de um lado o próprio discurso em si, forma e *fabula* (*mythos*); de outro lado, é complexo de vestígios, nunca definitivamente objetiváveis, posto a premissa do recontar. O nome de um autor como fez notar (LEJEUNE, 1986, p. 22-23) garante a permeabilidade entre texto e mundo, ambos cenários da mesma representação, nunca, entretanto, coincidentes, já que o conceito de verificabilidade é substituído pelo de autenticidade.¹

A conquista ao recontar de novos espaços e de uma relativa liberdade na organização formal pressupõe um certo deslocamento do conceito de verificabilidade para o de autenticidade, que pressupõe uma referência a uma verdade íntima pela qual o autor se declara inteiramente responsável. Na ótica autobiográfica, não importa a fidelidade a uma verdade histórica, à qual talvez se aspire [...]. Tudo se torna legítimo: omitir, esquecer, deformar, até mesmo enganar. O nexos referencial, que talvez permaneça, vem, dessa forma, instaurado não mais ao nível da história, mas do discurso, que permanece autêntico, ainda que, de fato [...], não seja “verdadeiro” (D’INTINO, 1997, p. 293).

O pacto formal deve, portanto, ser substituído por um hermenêutico, conseqüentemente, também ético, o que implica na responsabilidade do autor-narrador com uma matéria que só ele conhece e da qual não existe nenhum vestígio, prova ou arquivo, a não ser a sua memória. Isto não significa que a referência autobiográfica seja uma quimera, ainda que essa não seja uma pedra sobre a qual está esculpida a verdade, mas uma argila moldável (NEPPI, 2010, p. 146 -147). Pode se vislumbrar, assim, no modo autobiográfico, a aspiração à unidade, comum também ao modo mítico. Não se trata de um agregado de episódios, mas da constituição de uma visão de mundo, que no caso da autobiografia consiste na concepção unitária de “si” (FRYE, 1971, p. 496).

O objetivo da escrita autobiográfica é dar um significado à vida transcorrida de uma perspectiva que se assume no presente. Normalmente, tal ponto de vista tende a ordenar a massa de recordações e de eventos à luz de uma crise, a partir da qual o autor pode representar a unidade descontínua do vivido (WEINTRAUB, 1975, p. 824 -826): “A verdade autobiográfica dominante é, portanto, a visão do desenho do significado da vida que o autor possui no momento de escrever a própria autobiografia” (WEINTRAUB, 1975, p. 827). James Olney resume este processo mitopoético na noção de “metáfora de si”: “o si se exprime através da metáfora que cria e que projeta, e nós o conhecemos através disso; todavia o si não existe como tal antes de haver criado a própria metáfora” (OLNEY, 1972, p. 34). Esta natureza paradoxal da realidade de “si” pode ser descrita como “formativa” (PAREYSON, 2002, p. 59).²

¹ “Vista a impossibilidade de uma intuição originária do eu, não resta, senão, a paciente operação de recuperação do eu a partir do “em que se atua”, se encarna, se realiza. A partir disto, aquela famosa ‘longa estrada’ na qual um ser histórico, historicamente, se compreende no descobrir-se em jogo entre um ser já dado de seu ser e um “ainda não” do incessante realizar-se” (IANNOTTA, 2005, p. 27).

² “Formar, portanto, significa ‘fazer’, mas um tipo de fazer que, enquanto faz, inventa o modo de fazer. Se trata de fazer, sem que o modo de fazer seja predeterminado e imposto, e que baste aplicá-lo para fazer bem”

Haverá circularidade do processo criativo. Se o cômputo do histórico consiste, assim, em selecionar e combinar os fatos para disto derivar um desenho coerente e sensato, é verdade que o autobiógrafo é o “historiador de si mesmo”, que “prosegue para construir a montar os momentos esparsos da sua vida individual e reagrupá-los em um desenho compreensivo” (GUASDORFF, 1980, p. 35). Ainda D’Intino sustenta que o autobiógrafo seja, a seu modo, um historiador “que o faz não com um complicado entrelaçado de eventos, personagens, datas, mas com uma realidade muito mais simples e restrita: a vida de um só homem. Ao menos assim parece. Na realidade este simples objeto, a vida de um homem, é também ele inexaurível, ilimitado, informe” (D’INTINO, 1998, p. 125). No modo autobiográfico da história não é importante o aspecto ontológico da realidade extratextual quanto à perspectiva da qual se narra (D’INTINO, 1998, p. 134), posto que “um texto autobiográfico pode dizer sobre a atual condição de quem escreve, muito mais do que sobre a sua vida transcursa” (D’INTINO, 1998, p. 134).

O modo autobiográfico é uma raiz da memorialística. Na memorialística um evento histórico coletivo – a guerra – vem recontado através da perspectiva autobiográfica. De um lado, há a realidade do evento narrado, atestado por inúmeros vestígios; de outra, a realidade do narrado. A ambivalência da noção de realidade consiste propriamente no fato de que “a condição pela qual qualquer coisa pode ser considerada real é que, no seu próprio tempo, tenha tido os pressupostos necessários pelos quais algo possa, em geral, ser tido como um objeto ou como supostamente possível” (HÜBNER, 1990, p. 196).³ A guerra de Wehrmacht na Rússia é apurada nos vestígios que deixa nos arquivos e na paisagem, e em seu próprio tempo é “uma possibilidade viável”. Os seus testemunhos no pós-guerra não expunham meramente fatos, mas também juízos, opiniões, estados de ânimo, e aspiravam lembrar aquela experiência no presente, subordinando-a a novas relações de força.

O modo memorialístico compartilha com o mítico na intenção de explicar e justificar um estado de coisas chamado “realidade” ou “experiência”, assumindo, portanto, a função social de “racionalizar o *status quo*” (FRYE, 1971, p. 489).⁴ Há uma diferença, entretanto: enquanto o modo mítico “explica não somente porque agimos de determinado modo, mas, porque devemos continuar a agir dessa forma” (FRYE, 1971, p. 489), no modo memorialístico a essa tendência se opõe aquela de contestar o *status quo* e de levantar protesto, alavancando o “si” como princípio de descontinuidade e de ruptura. Se delinea melhor a história ambígua entre o modo mítico e o modo memorialístico: ambas transfiguram a chamada realidade em uma história na qual uma comunidade inteira se espelha para reconhecer-se e afirmar-se na continuidade ou para desconhecer-se e afirmar-se na descontinuidade.

A realidade não produz automaticamente uma história. Também um cronista, em uma transmissão ao vivo [...] pode somente dar uma seleção pessoal do que naquele momento está ocorrendo; e procura repetir aquilo que sucedeu, há imediatamente uma outra seleção, condensação, estruturação. A forma de recontar não é produto da realidade, mas da linguagem, e onde é derivado o seu caráter essencial: a linearidade.

³ Escreve Frank (1994) que o rito, o mito e a ciência respondem, cada um ao seu modo, ao caos para “aproveitar o máximo possível a natural anarquia mediante a formulação de leis” (FRANK, 1994, p. 74).

⁴ “Rationaliser le statu quo: il explique non seulement pourquoi nous agissons ainsi, mais pourquoi nous devons continuer d’agir ainsi.”?

Cada recontar tem um elemento fundamental de *poiesis*: a criação (BURKERT, 1987, p. 8).

Cada autor é produtor (*Produzent*), ou seja, manipulador e transformador (BENJAMIN, 1973): seleciona e combina aspectos do mundo, atravessado de campos de força, tradições, instâncias múltiplas e frequentemente inconsistentes, em um discurso capaz de reportar a incongruência com coerência. Do ponto de vista biográfico, a realidade aparece como um labirinto, que, segundo Kerény, esconderia o mistério como lugar de conhecimento. Tal conquista requer a morte e renascimento (KERÉNYI, 1983, p. 11), que, no discurso autobiográfico, é sempre uma alegoria (CINELLI, 2008; CINELLI, 2010). O modo memorialístico, como o modo mítico, se envolve em eventos conhecidos, que formam uma tradição heterogênea, reconhecível da parte do público:

O trato que [...] caracteriza sem equívoco o modo mítico é o pertencimento a um sistema de contos bem conhecidos do público. Esta competência libera o emissor da necessidade de levar a cabo a história na sua inteireza, permite a narração por vislumbre e, sobretudo, abre vastíssima possibilidade de estabelecer muitas variadas relações com outros contos da mesma matéria presentes na memória dos destinatários (PALMISCIANO, 2007, p. 60).

Assim, reconduz singulares e diversas histórias narradas a um denominador comum, o “conto madre”, conhecido através de suas variações ligadas entre si por elementos comuns e constantes (ARPAIA, 2012, p. 10).

O mito é um conto que pode (e muito frequentemente deve) ser entendido integrando o segmento narrativo proposto com os outros segmentos narrativos (implícitos) que constituem o sistema de contos desse mito. Cada conto mítico coloca-se, portanto, em relação paradigmática com todos os outros contos que completam a matéria tratada no mesmo texto, ainda que cada conto de fadas seja uma unidade em si realizada. As escolhas operadas pelo autor do texto mítico, assim, serão validadas no interior de um sistema de contos, que constituem a tradição desse mito (PALMISCIANO, 2007, p. 57).

A nossa civilização moderna não renunciou à representação da vida em modo mítico. Se pode dizer, como Gentili (1995, p. 99), que “a noção moderna de imaginário pode ser legitimamente colocada no ponto em que o universo simbólico não é mais representação de uma ordem objetiva do mundo, mas indica uma construção fictícia que exprime uma realidade subjetiva totalmente interiorizada”. Em outras palavras, não cremos mais que os mitos são a explicação verdadeira do mundo, mas nem por isso deixamos de produzi-los. O discurso mítico progrediu de modo oposto ao científico, que divide aquilo que é complexo em partes singulares para analisá-las e compreendê-las. Por outro lado, o discurso mítico agrega singularidades para formar uma unidade: “nesta reunião de toda energia em um único ponto está a condição preliminar para cada pensador mítico e cada figuração mítica (CASSIRER, 1961, p. 47). Por essa razão Hübner (e não somente ele) sustenta que a essência do mito seja o “numinoso”: no mito, “o elemento humano advém de um elemento peculiarmente transcendente, supra histórico, de espécie arquetípica e exemplar. Mas, com isso, se subtrai à causalidade profana e é penetrado intensamente pelo destino histórico, isso é como uma obra de uma estrutura de ordem transcendente ao arbítrio humano”

(HÜBNER, 1990, p. 3920). Se é reduutivo identificar o mito como numinoso, porque existem muitos mitos (não somente modernos) em que a referência ao sacro não subsiste (KIRK, 1973, p. 11), se deve, todavia, reconhecer que o modo mítico da narração produz explicações do mundo das quais não são excluídos o irracional, o possível, o não verificado e não verificável, o falso e o fantástico.

Na história da guerra alemã na Rússia encontra-se uma chave para captar como o modo memorialístico foi capaz de absorver o modo mítico e o autobiográfico da narração em constante tensão com o paradigma epistemológico histórico e a sua forma narrativa.

MODO HISTÓRICO E MODO MÍTICO DA NARRAÇÃO

Cada relato de testemunho se refere a um passado utilizável no presente, segundo uma exigência tão individual quanto social. O fim, o método de pesquisa, crítica e verificabilidade das fontes e a retórica do recontar, distinguem a narração verossímil da histórica. O historiador deseja informar os próprios contemporâneos acerca de alguns acontecimentos do passado, a fim de compreender a relação que liga passado e presente. Ele tem uma ideia dos fatos que podem ter acontecidos no passado, por meio da observação das fontes no seu contexto e da crítica (quem lhe há produzido, quando, onde foram conservadas, em que modo etc.): o seu trabalho consiste em construir as relações verossímeis entre os fatos que vai reconstruindo. Cada dedução deve ser argumentada, nada é deixado ao acaso, nada pode ser vago, simbólico, aproximativo. A verdade do recontar histórico não pode depender de um ato de fé, mas pelo consentimento racional do leitor à argumentação proposta. Se tal método não lega ao recontar histórico a verdade absoluta e definitiva produz, entretanto, um resultado epistemológico aceitável.

No recontar memorialístico as coisas se dão de forma diversa. O seu fim é informar sobre algum evento do passado cuja testemunha participou ou assistiu e que é importante recordar e comunicar pelos mais diversos motivos, inclusive para obter ou fazer justiça a algum delito (BRAVO, 1986, p. 71-72). O testemunho, entretanto, se diferencia daquele do historiador, posto que não funda o próprio discurso nas fontes externas a si, porque o memorialista enxerga a si próprio como fonte ativa do discurso que vai produzindo: o testemunho é uma *auto-fonte*. Sobre aquilo que viu ou fez se pode fazer um tipo de verificação, tal qual o historiador faz com as suas fontes, cercandose de comparações referenciais de outros testemunhos. Mas aquilo que o narrador afirma de si, sem nenhuma verificabilidade, é admissível que se possa crer ou não, mas não pretender prová-lo. Os testemunhos podem falar de si de modo semelhante ao historiador que construiu um argumento a partir de uma fonte falsa ou adulterada.⁵ Da verdade que se pretende expor o testemunho é plenamente responsável, ainda que ocorram falsificações conscientemente, por má fé, ou, sem dar-se conta, por ignorância ou negligência. Ainda quanto é vítima

⁵ “O fato de que uma fonte não seja “objetiva” (mas, nem mesmo um inventário é) não significa que seja inutilizável (GINZBURG, 1976, p. XV). E ainda: “Ao validar as provas históricas deveremos recordar que cada ponto de vista sobre a realidade sempre será extrinsecamente seletivo e parcial, dependendo das conjunções de forças que o condicionam-no, através da possibilidade de acesso à documentação, o quadro geral que uma sociedade tem de si. Para “escovar a história a contrapelo” [...] como exortava-nos Walter Benjamin a fazê-lo, é necessário começar a ler os testemunhos a contrapelo, contra as intenções de quem a produziu” (GINZBURG, 2000, p. 47).

de um impedimento objetivo (um trauma, ou uma censura imposta por alguém), dizer a verdade ou mentir constitui-se o horizonte ético do testemunho, porque a sua credibilidade depende de forma decisiva do seu modo de narrar. Em cada caso, a verdade do testemunho não vai além da esfera do verossímil. Para a narração memorialística a verdade está na consciência que o narrador tem de si, da sua própria identidade e continuidade no tempo e interferência das conjunções de força do mundo com o seu discurso. Para estudar a memorialística deve-se, portanto, esclarecer o reportado entre literatura e história, a propósito do qual reportamos uma célebre página de Auerbach (2000, 1: 22-23):

Quanto é difícil e quanto se requer diligente cultura histórica e filológica para discernir entre uma certa relação história do verdadeiro, do falso e do tendencioso; entretanto, é fácil em gênero distinguir lenda de história. Mesmo quando a lenda não se traduz por elementos maravilhosos, pela repetição de notas motivacionais, pela negligência de circunstâncias, de lugares e de tempo ou outros sinais semelhantes, é na maior parte dos casos reconhecível pela sua estrutura. Essa foi extremamente suave [...]. A história, a qual nós vivemos ou a qual aprendemos dos testemunhos dos que a viveram, corre menos unida, muito mais contraditória e confusa. Sobretudo quando essa maturou os eventos em uma esfera determinada podemos, com a ajuda deles, de alguma forma classificar; e, quantas vezes a classificação que havíamos acreditado haver conquistado torna-se novamente dúbia.

Tanto o recontar mítico quanto o histórico organizam uma representação orgânica do mundo. Enquanto o primeiro o faz com alto grau de estilização, o segundo não esconde a mutabilidade e a imprevisibilidade do mundo. A estrada do realismo passa por esses dois extremos que não se excluem nunca totalmente porque “a escrita da história é coisa tão difícil que a maior parte dos historiadores é forçada a fazer concessões à técnica do lendário” (AUERBACH, 2000, 1: 24) quando se trata de colocar ordem onde não parece existir.

Na narração memorialística o modo mítico e o modo histórico de narrar convergem (HEEHS, 1994, p. 2). Tradições históricas inteiras são inventadas mediante um “processo de formalização e ritualização caracterizado pela referência ao passado” (HOBSBAWM, 2000, p. 4), que não somente readapta matérias antigas (crenças, símbolos, lendas, notícias históricas etc.) para fins atuais, mas “estende o antigo vocabulário simbólico além dos seus limites estabelecidos” (HOBSBAWM, 2000, p. 7), gerando valores e noções histórica e mítica ao mesmo tempo, aquilo que é particular e válido para todos que participam de uma mesma cultura e sociedade. Dessa forma, o modo mítico de narrar “funda” e legitima uma ordem social”, formando também uma “justificação teleológica da vida, seja para o indivíduo ou para grupos” (FRANK, 1994, p. 96). É a síntese de experiências históricas dentro de uma moldura que lhes dá sentido e garante a validade universal e a duração (FRANK, 1994, p. 97). Nesse sentido o mito é um “paradigma” para uma interpretação geral e sistemática do mundo” (FRANK, 1994, p. 96):

Isso não deve ser concebido em primeira vista como uma narração estabelecida, mas como uma forma de percepção de um homem na sua linguagem e do mundo que tal linguagem desvenda, em cada possibilidade e em todas as épocas históricas. O mito não é um texto fixo, mas uma forma primária de

percepção, da qual nós – mesmo com toda a tecnicidade e cientificação do mundo – ainda restamos humanos e não podemos disto escapar (VIETTA, 2006, p. 20- 21).

O modo mítico não representa uma fuga pelo irreal, pois que o seu plano de ação é o modo concreto (KEMPER, 1989, p. 8). A sua fusão parece, ao contrário, ser aquela de um protesto contra o “absolutismo da realidade (BLUMENBERG, 1986, p. 22): “O mito se encontra quando se sente a necessidade de dialogar com a história, quando as certezas são choques de agitações, quando, enfim, se se anuncia a opressão por um grande perigo” (BERTAZZOLLI, 2009, p. 6). O modo mítico deve ser feito com o recurso do senso: “criar mitos significa formar símbolos que estejam presentes na linguagem comum, desenvolver o imaginário coletivo que construa significado ao nosso ser” (BERTAZZOLLI, 2009, p. 6), já que esta é tendência principal do mito:

Representar narrativamente o mundo no momento em que se ocupa de explicá-lo. Sem esses dois aspectos não há mito: este último é a tentativa de esclarecer o universo através de recontar, coisas que a explicação, absorvida no evento descrito, não seja mais discutível. Essa se torna um objeto de fé, já que a fé resiste. [...] A origem da atividade mitopoética nasce da necessidade de crer e de ser acreditado (FERUCCI, 1986, p. 514).

O modo mítico de recontar organiza uma realidade disforme e lhe confere orientação, indicando-lhe uma origem e um término, pressupondo uma causa e uma necessidade, a justifica, a explica, mostrando e selecionando os aspectos particulares mais significativos que permitam traçar, como por constelações, linhas a formar um desenho.

O historiador Georges Lefebvre afirmava que a tarefa do historiador é “aquela de conectar, reunir os fatos que ele coletou de forma a compor um conjunto que satisfaça a inteligência, ou seja, deve encontrar entre esses fatos o reportar que permita uma certa mediação, de explicá-los. A história é, portanto, uma síntese” (LEFEBVRE, 1976, p. 45). Tal síntese é um recontar:

A conclusão da historiografia é que a história não é de forma alguma uma imagem estável e imóvel, morta enfim, mas ao contrário é o produto, constantemente progressivo, da atividade de inteligência, uma visão, uma imagem, constantemente móvel e viva porque essa é participante da mobilidade, característica essencial, fundamental da vida (LEFEBVRE, 1976, p. 46).

O modelo dessa concepção de história é a *Scienza nuova* de Giambattista Vico, segundo o qual a filosofia, que “contempla a razão de onde vem a ciência da verdade”, deve combinar-se com a filologia, que “observa a autoridade do arbítrio humano, de onde vem a consciência do certo” (VICO, 1963, 1: p. 109). Segundo a concepção de Vico, a metáfora é a forma de suporte da mitopoese e da representação, porque a mente humana é naturalmente levada ao diletantismo da uniformidade” (VICO, 1963, 1: p. 125). Por isso a narração é a forma por meio da qual a mente humana vislumbra a unidade daquilo que é múltiplice, a variação do que é semelhante e o progresso da forma. A lição de Vico se encontra no ponto de viragem “narrativista” de Lawrence Stone (1979, p. 3-4), retomado por Ginzburg (2000, p. 47) e De Luna (2004), que entendem o método histórico como um narrar fundado sobre a prova porque, segundo De Luna (2004, p. 48), “o histórico da contemporaneidade [...] cria as fontes, cria os fatos

históricos”, fazendo da própria subjetividade “um componente fundamental do estatuto científico da própria disciplina, sujeito, portanto, às suas regras, à sua verificabilidade e aos seus procedimentos”. Para Ginzburg, a narração histórica é votada a produzir uma visão ao mesmo tempo da realidade, pois “as demandas do historiador são colocadas sempre, diretamente ou indiretamente, em formas (sublinhe-se o plural) narrativas” (GINZBURG, 2000, p. 123). O conhecimento do passado não prescinde da forma narrativa (NORMAN, 1991, p. 121): se “cada história é uma “estória”. Portanto, a historiografia é descrição (de fatos), evocação (de uma era que já não está presente) e expressão (em forma narrativa), e nenhum desses elementos exclui os outros (BERMEJO BARRERA, 2005). A interpretação é aquilo que o modo histórico da narração compartilha com o modo mítico, através da transfiguração de lugares, personagens e eventos em monumentos (ALINGS, 1996, p. 15) ou em verdadeiras mitologias (HEEHS, 1994, p. 3).⁶

Willian McNeill escreve, parafraseando Vico, que “mito e história são parentes próximos na medida em que ambos explicam o modo pelo qual as coisas se tornaram o que são” (MCNEIL, 1986, p. 1) e que a caracterizar a historiografia está o “deixar coisas fora, ou seja, relegando-as ao status de rumores de fundo que só merecem ser desprezados” (MCNEIL, 1986, p. 2). Semelhantemente, para Finley, o reportar histórico-mítico diz respeito também ao ponto de origem que estabelece o que é histórico:

O passado é uma massa intratável, incompreensível, de datas não enumeradas e não enumeráveis. Isso pode se tornar inteligível somente se se operar uma seleção com base em um ou mais focos[...] Uma demanda primária é, portanto, necessária: Quais “coisas” merecem ou requerem ser consideradas a fim de estabelecer, como “realmente” aconteceu? Muito antes de que alguém sonhasse a história, o mito já respondia. Era essa a sua função ou ao menos uma de suas funções: aquela de tornar o passado inteligível através da seleção, do enfoque sobre poucos aspectos de tal modo a adquirir o caráter de permanência, de relevância e um significado geral (FINLEY, 1965, p. 283).

O mito e a história não coincidem, e seria uma grave regressão até mesmo desejá-lo, mas as raízes de ambos é a mesma (como da ciência em geral), ou seja, o princípio organizativo e explicativo de algo. Se, para o pensador científico, o fenômeno observado com método é o ponto de partida para explicar o mundo através da análise e da teoria, para o pensador mítico o fundamento é “*l’arché*”, não como concebeu Hübner, isso é, como “sucessão de eventos [...], reclusa exclusivamente no seu conteúdo” (HÜBNER, 1990, p. 153), mas como princípio de ordem e de unidade em que o mito tende a uma espécie de nostalgia da origens”, ao qual não é dado retornar com a razão, mas que todavia deve ser pressuposta como princípio necessário (ELIADE, 1970).

O MODO MEMORIALÍSTICO

A memorialística nasce em resposta à necessidade de conferir senso à experiência vivida, necessidade que pode ser satisfeita no âmbito de uma comunidade restrita, como a família e as associações combatentes, ou ainda dentro de uma comunidade ideal, por exemplo uma sociedade

⁶ Se pensarmos também em Nora (1984), na sua versão importada de Isnenghi (1997).

reformada sobre bases de experiências compartilhadas de guerra.⁷ A memorialística de guerra é a história da participação no conflito, o qual significa, para cada uma das testemunhas, o momento da sua existência. Por meio do recontar, as testemunhas elaboram o sentido do passado, colocando-se, ainda que implicitamente, algumas questões: por que se combateu? Por que se venceu ou perdeu? É possível reencontrar a inocência após ter se corrompido? É possível transportar a consciência de tal corrupção para a sociedade civil? No meu modo de ver, a questão da origem do modo narrativo está na consciência do veterano que a violência corrompe e é necessário uma mediação entre a experiência da violência vivida e da violência recordada, de modo que a comunidade civil à qual o veterano retorna não seja ameaçada. A narração representa esta mediação.

Da violência, o veterano se sente culpado, não no sentido de assumir responsabilidades específicas que não necessariamente tem, mas de haver participado de um evento no qual a humanidade foi sobrepujada pela crueldade. A culpa representa a consciência de uma fratura, de uma crise⁸, seguida de uma ausência de orientação por critérios precedentes. Dela deriva o desejo de reviver o passado, a desmontá-lo e recompô-lo em uma forma que parece reconstituir a unidade perdida. A culpa, em si mesmo, não consiste em acusar e nem em julgar, mas em resguardar as escolhas, reconhecer a própria trajetória no mundo e assumir a responsabilidade por isso (KIERKEGAARD, 2001, p. 15 e 99). Compreender a questão da culpa pressupõe, como escreve Sergio Givone (2003), uma inversão do pensamento: o que é pode não ser, ou ser de outra forma, da qual o indivíduo é chamado a ser responsável, a colocar-se à prova e a resolver-se na escolha. Nesta exposição ao erro consiste a culpa como estado original (GIVONE, 2003, p. xviii), que Ricoeur chama “falibilidade”, na verdade, a “debilidade constitutiva que faz com que o mal exista (RICOEUR, 1960, p. 11).⁹

As testemunhas da guerra na Rússia não foram necessariamente responsáveis pelos excessos, pelos crimes, pelo massacre dos inocentes; no entanto, participam desse sentimento de culpa. Alguns escolhem o silêncio, outros celebram uma imagem heroica e consoladora de si, como bons soldados patriotas; outros, ainda, admitem os crimes, mas os atribuem a Hitler, aos nazistas, à SS, aos aliados romenos e coisas do tipo. Este processo, que Sartre chamava de má fé, consiste na liberdade de autonegação (SARTRE, 2002, p. 82-85), de mascarar ou mistificar seu próprio reportar com o mundo:

Aquilo que acontece comigo, acontece por obra minha e não poderei afligir-me, revoltar-me ou resignar-me. De outra parte, tudo aquilo que me ocorre é meu: assim, é preciso entender que somos sempre autores daquilo que nos acontece enquanto homens, porque isso que ocorre aos homens, por obras de outros homens ou de si mesmo, só poderia ser humano (SARTRE, 2002, p. 615).

⁷ Aquela que Anderson (2006) denomina “comunidade imaginada”, que é a origem dos nacionalismos (o verdadeiro mito moderno da nação). Um exemplo é a “comunidade das trincheiras” (*Schlützengrabengemeinschaft*) da Alemanha dos anos vinte, bem presente no imaginário dos memorialistas da campanha da Rússia.

⁸ Do grego *Krinein*, separar, escolher, da qual derivam as palavras “crítica” e “crista”, ou, ainda, a bacia hidrográfica que divide dois territórios.

⁹ “La faiblesse constitutionnelle qui fait que le mal est possible”

Neste sentido, Sartre conduzia um tipo de “desmistificação” da moral, negando a ideia consolatória de que na história existem fatos necessários ou “inumanos”. Uma testemunha poderia não dever responder sobre uma ação porque não era da sua competência, mas não pode eximir-se de tomá-la como uma possibilidade própria: “Na guerra não há vítimas inocentes”, escrevia Sartre citando Rolland, adicionando que “se tem a guerra que merece” (SARTRE, 2002, p. 616). A guerra como máxima expressão de violência aciona a disputa trágica (LUKÁCS, 1991, p. 98), e se o trágico se estingue como uma tempestade com o desaparecimento de suas causas, todavia deixa para trás de si uma trilha de rancores e de violência. Os veteranos que, como sobreviventes, tornam-se testemunhas, realizam, por meio do recontar, a separação simbólica do indivíduo presente, fazendo retornar à comunidade civil, daquele passado, o guerreiro contaminado pela violência. Essa expiação simbólica assinala “a passagem da violência recíproca e destruidora da unanimidade fundadora” (GIRARD, 2005, p. 126) porque “o herói não pode tornar-se benéfico sem deixar de ser maléfico e vice-versa” (GIRARD, 2005, p. 126). Como um bode expiatório, o veterano de guerra é ao mesmo tempo portador do mal e o meio de saná-lo, um ser dúbio e monstruoso (GIRARD, 2005, p. 350): é o homem comum, pai de família, cidadão pacífico e, ao mesmo tempo, assassino e destruidor. As duas identidades coexistem no recontar da memória, que em um senso metafórico sacrifica o eu guerreiro em um ato que refunda a sociedade porque “o herói magnetiza sobre a sua personalidade uma violência que afeta toda a comunidade, uma violência maléfica e contagiosa que a sua morte ou o seu triunfo transformam em ordem e segurança” (GIRARD, 2005, p. 127). Um ritual semelhante acontece como refuncionalização do recontar individual na memória pública porque “o rito não permanece vivo senão canalizado em uma determinada direção, conflitos políticos e sociais reais” (GIRARD, 2005, p. 157).

A culpa, com o seu ciclo de queda e ascensão é um arquétipo narrativo fundamental da civilidade ocidental, que se coloca no centro de gravidade do modo memorialístico, no qual atua como paradigma ou, nos termos da *Historik*, de Reinhard Koselleck, como “estrutura”, o que é uma forma conceitual e descritiva que lega dos fatos uma continuidade narrativa na qual o evento “produz como consequência mais ou menos do que é contido nas suas circunstâncias precedentes: aquilo que, de tempos em tempos, é uma surpreendente novidade” (KOSELLECK, 1989, p.151). Os eventos narrados na memorialística são compreensíveis seja no interior de uma estrutura histórica linear-causal (a guerra imperialista moderna) quanto de uma estrutura arquetípica circular-simbólica (a ascensão, queda e ressurreição do guerreiro). A estrutura arquetípica pode ser decomposta na sua forma em diversas fases reconduzíveis ao modo romântico, trágico e irônico, aos quais correspondem, respectivamente, os temas de viagem, de exploração, de conquista, de satisfação e de repouso; da crise e da queda; da derrota, da decadência, da inversão de papéis. Enfim, a esses modos narrativos correspondem os símbolos: a primavera e o verão, o bosque, a estrada reta, o sol, as armas, o fogo, os cavalos e os animais nobres (romântico); o outono, a neve, as ruínas, os labirintos, o hospital, o pântano, os insetos, os cadáveres (trágico); o inverno, o subterrâneo, a sucata, o cemitério, a doença, o limiar, a velhice, a loucura (irônico).

A categoria do irônico (também chamada satírica) merece um destaque explicativo, porque a ascensão que lhe dá Frye não implica o cômico: o irônico é o modo por meio do qual se tenta “dar forma ao mundo mutável, ambíguo e complexo da experiência não idealizada” (FRYE, 1996, p. 298). Diversamente do romântico e do trágico, nos quais a estilização e a idealização de característica de temas e de entrelaçamentos enrijecem a imagem da realidade em atmosfera onírica e solene, no irônico se assiste ao “desaparecimento do heroico” (FRYE, 1996, p. 305) porque domina a tentativa de colocar em evidência a humanidade do personagem em contraste com a idealização: no modo irônico, o narrador “vislumbra a tragédia de baixo, ou seja da perspectiva realística e moralizante do mundo da experiência. Isso acentua o caráter de humanidade dos heróis, reduz ao mínimo o senso da fatalidade inevitável da tragédia, fornece explicações sociais e psicológicas da catástrofe” (FRYE, 1996, p. 317). Enfim, o modo irônico substitui a idealidade pelo pessimismo e a resignação: “A diferença entre este mundo e o verdadeiro inferno está no fato de que, ao nível da experiência humana, o sofrimento tem seu término com a morte” (FRYE, 1996, p. 318). O modo irônico não nega o romântico, mas revela a sua inadequação com respeito à realidade, mina sua fixidez idealizada em favor da observação desencantada e cruel.

Tanto o modo romântico e onírico quanto o irônico são materiais: no primeiro, governam a heroica da coragem, da força, da generosidade e da magnanimidade; no segundo, as virtudes práticas da paciência, da astúcia, da prudência e da frugalidade. Todavia, essas virtudes não são compreendidas no momento das suas afirmações satisfeitas e felizes, tal qual caracterizaria o modo do cômico: os personagens são juntamente envolvidos em eventos maiores do que eles próprios e que os sobrecarrega e lhes frustam; portanto, também as suas virtudes resultam diminutas e relativizadas. O mundo da testemunha é sempre ligado ao verossímil (FRYE, 1996, 69), ao registro baixo mimético, porque como narrador ele não pode erguer-se da terra onde vive a aventura e a experiência que reconta, e assim o seu ponto de vista é sempre e irremediavelmente limitado à realidade que o circunda, e muitas vezes termina por ser inferior também àquela do leitor.

O arquétipo da culpa fornece ao modo memorialístico a sua estrutura circular: para uma primeira fase romântica de conquista, segue a derrota e, assim, a queda, da qual inicia-se o verdadeiro exame de consciência, que do ponto de vista narrativo constitui a “crise” autobiográfica. A partir esta crise, as testemunhas começam a escrever, para interrogarem-se sobre aquilo que Karl Jaspers definiu, em 1946, como culpa metafísica:

Existe uma solidariedade entre homens e homens que os torna imediatamente corresponsáveis por cada injustiça no mundo, em particular dos crimes que aconteceram no seu tempo de existência ou dos quais se teve ciência. Quando não se fez o que poderia para os impedir, tornamo-nos também culpados. Se não coloquei a minha vida em risco para evitar o assassinato de outros, ou ao menos não me posicionei de um lado, me sinto culpado de um modo que não é concebido nem juridicamente, nem politicamente, nem moralmente. Que eu ainda viva quando tudo isso ocorreu, pesa como uma irremediável culpa sobre mim (JASPERS, 1996, p. 11).

Se nada é mais angustiante do que a consciência de não poder cancelar o que já aconteceu (PAREYSON, 2006, p. 330), a memória se torna o campo de luta entre o sentimento da culpa e o desejo da sua expiação. Quando as testemunhas “se tornam conscientes de si como indivíduos determinados [...] elas assumem tudo sob a sua responsabilidade” (KIERKEGAARD, 2001, p. 96). A memorialística da campanha da Rússia revela uma estrutura arquetípica escondida: a culpa como dever de prestar conta a si mesmo da própria liberdade. As testemunhas afrontam o conflito trágico recorrendo a estratégias narrativas diversas, sendo que a mais controversa delas consiste no representar o guerreiro derrotado como uma vítima sacrificada. À luz dessa correlação entre o modo memorialístico e os arquétipos literários, se pode concordar com Palmisciano (2007, p. 61): “o mito pode exprimir-se em uma pluralidade de modos narrativos e constituem um tipo de ‘super-modo’, cuja característica fundamental é aquela de poder inserir-se em uma rede de relações com o sistema de recontos míticos”.

O memorialístico é um modo literário multiforme, no qual são recolhidas formas heterogêneas que permitem identificar os arquétipos com a consciência de que estes “não passam de textos” (JAMESON 1978, p. 60), ou, melhor dizendo, narrações:

As construções ideais adquirem a sua realidade através de operações de *refundação* histórica e é por meio de uma operação similar que qualquer verificação consequente do gênero literário deve ser concluída. A crítica dos gêneros literários deve, portanto, ser vista como um processo que implica o uso de três termos variáveis: a singularidade da obra, a sequência intertextual na qual é inserida mediante a construção ideal de uma progressão de forma (e de sistemas que se obtêm do encontro desta forma) e, enfim, aquela série de situações concretas históricas nas quais o âmbito singular opera seu estado criado, e que como tal representa uma sorte de sequencias paralelas àquela puramente formal (JAMESON, 1978, p. 64-65).

A grande narração da campanha da Rússia existe na estratificação dos relatos, em constante tensão com a história, a qual disputa a fronteira entre o certo e o provável. Ao centro desta narração encontra-se o indivíduo, que através da experiência da queda descobre “a si mesmo como sua tarefa” (KIERKEGAARD, 2001, p. 106-107). O retorno de reduções silenciadoras de 1945 corresponde ao zumbido da escritura. Os veteranos deixaram de ser narradores oralmente e tornaram-se cronistas, aproximando-se de dois recortes, o da história e o da épica (ADORNO, 2007, p. 11)¹⁰, tratando não de explicar o passado, mas de dar-lhe uma interpretação “que não se ocupa da exata concatenação de determinados eventos, mas do modo como esses se inserem no grande e inescrutável desenho de mundo” (BENJAMIM, 2004, p. 260).

As testemunhas retornavam de um lugar abaixo, que representava um outro lugar por excelência, o qual conferia a eles um poder de fala: sobreviventes do além, onde haviam deixado uma parte de si, assim narrando, revelavam algo. Naquilo, a função moderna da testemunha não é diversa daquela (também ritual) do poeta antigo:

¹⁰ Também os estudiosos de poesia oral. Zumthor (2001, p. 134) escreve que “a história fornece ao poeta épico um quadro dúctil, importante não tanto pelas informações que oferece quanto mais ainda pela emoção que suscitará”.

Qual é, portanto, a função da memória? Essa não reconstrói o tempo, nem o abole. Abatendo a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o da vida após a morte, para a qual tudo que deixou a luz do sol retorna. Para o passado, cria uma “evocação” comparável àquela que o ritual homérico da *Ékkesis* efetua para os mortos: a invocação pelos vivos e a aparição por um breve momento, de um defunto; retornado do mundo infernal, comparável também à viagem que vem mimetizada em certas consultas oraculares: a descida de um vivo no país dos mortos para aprender – para ver – aquilo que deseja conhecer (VERNANT, 2006, p. 1001).

A memorialística atrai e rejeita porque consola e assusta. É mesmo permeada de motivos do romance¹¹, que transporta para um nível baixo mimético, representando “o incongruente” e “o inevitável” da vida humana, que ironicamente converte o herói em um *pharmakós* “[nem] inocente, nem culpado. É inocente enquanto aquilo que lhe sobrevem supera em muito a consequência lógica de suas ações [...]. É culpado enquanto participante de uma sociedade culpada ou vive em um mundo onde tais injustiças são parte inevitáveis da existência” (56). A memorialística está na fronteira entre o modo romântico (onírico e simbólico) e aquele realístico (descritivo e causal).

Por esta sua característica a memorialística poderia desempenhar uma função social e política na Alemanha do pós-guerra. O público era avesso não somente à representação da guerra em chave épica e apologética, mas também ao uso dos arquétipos e da frouxa simbologia da qual a propaganda nazista se servia para criar a sua mitologia, na qual se encontravam reabsorvidos também os mitos literários e tradicionais. A memorialística da guerra na Rússia deu novo significado a arquétipos, símbolos, gêneros literários e mitologia para refundar duas nações alemãs. O modo memorialístico funcionou como modo mítico, entrelaçando as próprias raízes com aquelas do modo histórico, nutrindo-se da mesma realidade, refuncionalizando para o uso de uma sociedade profundamente transformada pela catástrofe.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Torino: Einaudi, 2007.

ALINGS, R. *Monument und Nation*. Sas Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal: Zum Verhältnis von Nation und Staat im Deutschen Kaiserreich, 1817-1918. Berlín: De Gruyter, 1996.

ARPAIA, M. L'adattamento di un mito: la storia di Semele in Pindaro, Euripide e F. Hölderlin. *Between*, v. 2, n. 4, p. 1-22, 2012. Acesso em 15 de abril de 2015.

AUERBACH, E. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. v. 2. Torino: Einaudi, 2000.

BERMEJO BARRERA, J. C. On History Considered as Epic Poetry. *History and Theory*, v. 44, n. 2, p. 182-194, 2005.

BENJAMIN, W. *Il narratore: considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*. Torino: Einaudi, 2004.

¹¹ “O romance é o núcleo estrutural de toda ficção: sendo derivado diretamente do recontar popular, se aproxima mais do que qualquer outro aspecto da literatura no sentido da ficção, considerada como um todo como um épico da criatura, visão que o homem tem da vida como busca” (FRYE, 1978, p. 30)

- BENJAMIN, W. "L'autore come produttore". Id., In., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino: Einaudi, 1973, p. 199-217.
- BLUMRNBERG, H. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt; Main: Suhrkamp, 1986.
- BRAVO, A. Raccontare e ascoltare: la memoria dei sopravvissuti. In: CEREJA, F.; MANTELLI B. (org.). *La deportazione dei campi di sterminio nazisti. Studi e testimonianze*; Milão: Franco Angeli, 1986, p. 69-81.
- BURKERT, W. *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*. Bari-Roma: Laterza, 1987.
- CASSIRER, E. *Linguaggio e mito: contributo al problema dei nomi degli dei*. Milão: ISaggiatore, 1961.
- CINELLI, G. L'autobiografia come deslocamento. Motivi allegorici ne La chiave a stella di Primo Levi. *Quaderni d'Italianistica*, v. 31. n. 1, p. 173-196, 2010,
- CINELLI, G.. La memoria, la trácia e la funzione del narratore in Ritorno sul Don di Mario Rigoni Stern. *Quaderni d'Italianistica*, v. 29, n. 1, p. 165-182, 2008.
- DE LUNA, G. *La passione e la ragione*. Milão: Bruno Mondadori, 2004.
- D'INTINO, F. I paradossi dell'autobiografia. In. CAPUTO, R.; MONACO, M. (org.) *Scrivere la propria vita: l'autobiografia come problema critico e teorico*: a cura di. Roma: Bulzoni, 1997, p. 275-313.
- D'INTINO, F. *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*. Roma: Bulzoni, 1998.
- FINLEY, M. I. Myth, Memory. *History and Theory*, v. 4, n. 3, p. 281-302, 1965.
- FRANK, M. *Il dio a venire: lezioni sulla Nuova Mitologia*. Torino: Einaudi, 1994.
- FRYE, N. *Anatomia dela critica: teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*. Torino: Einaudi, 1996.
- FRYE, N. *La scrittura secolare: studio sulla struttura del "romance"*. Bolonha: Il Mulino, 1978.
- FRYE, N. "Littérature et mythe". Poétique. *Revue de Theorie et d'analyse littéraires*, v.8, 1971, p.489-514.
- GENTILI, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Bari-Roma: Laterza, 1995.
- GINZBURG, C. *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*. Milão: Feltrinelli, 2006.
- GINZBURG, C. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*. Milão: Feltrinelli, 2000.
- GIRARD, R. *La violenza e il sacro*. Milão: Adelphi, 2005.
- GIVONE. S. *Storia del nula*. Bari-Roma: Laterza, 2003.
- GUSDORFF, G. Conditions and Limits of Autobiography. In: OLNEY, J. (Ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton Univerty Press. 1980, p. 28-48.
- HEEHS, P. Myth, History, and Theory. *History and Theory*, v. 33, n. 1, p. 1-19, 1994.
- HOBSBAWM, E. Introduction: Inventing Traditions. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T (org.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 1-14.

- HÜBNER, Kurt. *La verità del mito*. Milão: Feltrinelli, 1990.
- IANNOTTA, Daniela. "L'Alterit` nel cuore dello stesso". In. Sé come un altro, Milão:Jaka Book, 2005.
- ISNENGGHI, M. *I luoghi dela memoria: strutture ed eventi dell'Italia unita*. Bari-Roma: Laterza, 1997.
- JAMESON, F. *Lenarrazioni magiche: Il "romance" come genere letterario*. Cosença: Lerici, 1978.
- JASPERS, K. *La questione dela colpa: sulla responsabilit  politica dela Germania*. Milão: Cortina, 1996.
- KERÉNYI, K. *Gli dei e gli eroi dela Grecia*. v. 2. Milão: Garzanti, 1984.
- KERÉNYI, K. [1966] *Nel labirinto*. Tourino: Boringhieri, 1983
- KERMODE. F. *The Sense of an Ending: studies in the Theory or fiction*. Nova Iorque: Oxford Univesity Press, 1967.
- KIERKEGAARD, S. *Aut-aut: estetica ed etica nella formazione dela personalit *. Milão: Mondadori, 2001.
- KIRK, G. S. *Myth: It's Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. London; Berkeley; Los Angeles: Cambridge University Press, 1973.
- KOSELLECK, R. Darstellung, Ereignis und Struktur. In: KOSELLECK, R. *Vergangene Zukunft: Sur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt; Main: Suhrkamp, 1989, p. 144-157.
- LEFBVRE, G. La sintesi in storia. In: LEFBVRE, G. *Riflessioni sulla storia*. Roma: Editori Riuniti, 1976, p. 43-52.
- LEJEUNE, P. *Il patto autobiografico*. Bolonha: Il Mulino, 1986.
- LUKÁCS, G. *L'anima e le forme*. Milão: SE, 1991.
- MCNEILL, W. Mythistory, or Truth, Myth, History, and Historians. *The American Historical Review*, v. 91, n. 1, p. 1-10, 1986.
- NEPPI, E. L'autobografia come spia. *Levi agravia*, v. 12, p. 145-152, 2010.
- NORA, P. Les lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1984.
- NORMAN, A. Telling it like it was: Historical Narratives on their Own Terms. *History and Theory*, v. 30, n. 2, p. 119-135, 1991.
- OLNEY, J. *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- PALMISCIANO, R. Elementi popolari nella poesia corale. Il modo narrativo nel Ditirambo XVII di Bacchilide. *Seminari romani di cultura greca*, v. 10, n. 1, p. 41-67, 2007.
- PAREYSON, L. *Estetica: teoria dela formativit *. Milão: Bompiani, 2002.
- PAREYSON, L. *Ontologia dela libert  : il male e la sofferenza*. Torino: Einaudi, 2006.
- RICOEUR, P. *Finitude et culpabilit *. Livre 1: L'homme faillible. Paris: Aubier, 1960.

SARTRE, J.-P. *L'essere e il nulla*. Milão: Il sadiatore, 2020.

STONE, L. The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History. *Past and Present*, v. 85, p. 3-24, 1979.

VERNANT, J.- P. *Mito e pensiero presso i greci*: studi di psicologia storica. Torino: Einaudi, 2006.

VICO, G. *La scienza nuova*. v. 2. Milão: Rizzoli, 1963.

VIETTA, S. Mythos in der Morderne – Möglichkeiten und Grenzen. In: VIETTA, S. *Moderne und Mythos*. Munique: Fink, 2006, p. 11-23.

WEINTRAUB, K. Autobiography and Historical Conciousness. *Critical Enquiry*, v. 1, n. 4, p. 821-848, 1975.

ZUMTHOR, P. *La presenza dela voce*: introduzione ala poesia orale. Bolonha: Il Mulino, 2001.

Data de submissão: 15/10/2021

Data de aprovação: 31/01/2022