

HISTÓRIAS SEM FIM

As relações entre história e ficção na retomada dos clássicos pela literatura contemporânea a partir do romance *Aqueles cães malditos de Arquelau*

Mary Kimiko Guimarães Murashima¹

Consideremos a frequência com que a leitura mudou no curso da história – a leitura que Lutero fez de Paulo, a leitura que Marx fez de Hegel, a leitura que Mao fez de Marx. Esses pontos se sobressaem em um processo muito mais profundo, muito mais vasto – o esforço eterno do homem para encontrar significado no mundo que o cerca e no interior de si mesmo. Se pudéssemos compreender como ele tem lido, poderíamos nos aproximar de um entendimento de como ele compreende a vida; e dessa maneira, da maneira histórica, poderíamos até satisfazer parte de nossa própria ânsia de significado (BURKE, 1992: 234).

Resumo: Um estudo da ficção historiográfica e do lugar da interpretação a partir do romance *Aqueles cães malditos de Arquelau*, de Isaias Pessotti, tendo em vista a retomada da obra de arte do passado pela ficção contemporânea, assim como seu traço ambivalente entre o histórico e o ficcional.

Palavras-chave: Clássicos. História. Ficção. Leitura.

Abstract: A study of historiographic fiction and the role of interpretation in *Aqueles cães malditos de Arquelau*, by Isaias Pessotti, considering the seizing of the ancient work of art by contemporary fiction, as well as its ambivalent feature between history and fiction.

Keywords: Classics. Story. Fiction. Reading.

ERA UMA VEZ...

Em 405 a. C., nas Leneanas, festa dionisíaca que se realizava todos os anos na Grécia durante o inverno, Aristófanes levava à cena, pela primeira vez, sua comédia *As rãs* (EURÍPIDES/ARISTÓFANES, 1985). Nessa peça, Dioniso, o deus do teatro, resolve descer ao Hades para resgatar o poeta trágico Eurípides – o "poeta da paixão", como muitos outros séculos depois o haveriam de chamar –, que reivindicava para si, juntamente com um poeta

¹ **Mary Kimiko Guimarães Murashima** é doutora em Letras e mestre em Literatura Comparada pela PUC-RJ. Atualmente, é diretora da área de soluções educacionais do IDE na FGV. Atuou como diretora adjunta do FGV Online, onde também foi responsável pela área de modelagem e gestão de universidades corporativas. É professora associada do Instituto de Letras da UERJ. Foi diretora acadêmica de educação a distância da *Whitney International University System*. Atuou como gerente de produção acadêmica, coordenadora de pós-graduação, coordenadora de produção e *instructional designer* do *FGV Online*. Fez parte da banca de elaboração e correção de provas do exame vestibular da Uerj na área de Linguagem, Códigos e suas Tecnologias, bem como de Língua Portuguesa instrumental e Redação por vários anos. Atua, principalmente, nas seguintes áreas, em que possui artigos e livros publicados: Língua e Literatura Clássicas, Educação, EAD, Produção Textual e Filosofia (E-mail: Mary.Murashima@fgv.br).

rival, Ésquilo, o trono da tragédia. Entretanto, esse título era exigido para Eurípides pelos ladrões, os arrombadores, os parricidas, enfim, por toda uma multidão marginal à qual pouco ou nada importava, certamente, a educação da *pólis*. E assim, como nesse momento da história muito pouco vale a atenienses que se perdem da noção de democracia o sortilégio de versos alados como os de Eurípides, o deus do teatro resgata Ésquilo das regiões infernais, enquanto que a Eurípides é destinado o lugar do esquecimento nas trevas da comédia de Aristófanes, o mesmo que, aliás, lhe coubera em vida: exilado na Macedônia e morto pelos cães do rei Arquelau.

Nesse momento, abalada pela Guerra do Peloponeso, Atenas também sofria com a oligarquia, que sucedeu ao sábio governo de Sólon com um governo de terror, no qual pesavam a inflação, as perseguições políticas, a violência e as lutas externas e internas. Nesse sentido, o quadro literário e religioso também não era diferente em Atenas, e é isso que espelha a peça de Aristófanes.

Por meio do coro, Eurípides é descrito por Aristófanes como o poeta que, com sua língua “afiada, ágil, esquadrinhadora de versos, esticando-se, mordendo o freio da inveja, dissecando as palavras, destruirá com sofismas a faina ingente de uma inspiração” (BRANDÃO, 1992: 125). Desse modo, Aristófanes vincula Eurípides a Sócrates, acusando-o de ateísmo e de introduzir novos deuses na *pólis*, indiretamente associando-o a um novo tempo em que as dores suplantaram as antigas glórias de Atenas, das quais, para Aristófanes, Ésquilo certamente era um fiel representante. De nada, pois, adianta a defesa de Eurípides na peça, que se justifica afirmando ter introduzido na arte o exame e o raciocínio, de modo que, para o futuro, todas as coisas se poderiam compreender melhor, principalmente os assuntos domésticos, que seriam mais bem administrados que antes.

Aristófanes, não se sabe ao certo, como ademais é bem característico do discurso da história, parece ter sido um intérprete da classe rural, um conservador, que haveria de se chocar frontalmente com aquele que foi o introdutor do teatro dialético, o “moderno” Eurípides, que não se constrangeu em levar para o palco os amores licenciosos e as paixões. Mais do que o aspecto moral, incomodou a Aristófanes, provavelmente, o fato de que o teatro, nas formas da tragédia, descesse do Olimpo para as ruas; de que a arte se servisse do campo para a especulação filosófica, ao invés do caminho trilhado até então: o de guardião dos valores transmitidos pela religião oficial, velados pelo Estado, em nome da ordem e da manutenção do *status quo*.

A recondução de Ésquilo à vida e o abandono de Eurípides nos Infernos significam, nesse sentido, não apenas a preferência individual de Aristófanes, mas, sobretudo, a visão de uma determinada época, em relação à arte, em geral, e à literatura, em particular. Esse foi o legado da história: Eurípides foi o menos premiado dos poetas trágicos, chegando inclusive a ser repudiado pelo público; diferente de Sófocles ou de Ésquilo, “o poeta oficial”, que dizia:

O dever do poeta, entretanto, é ocultar o vício, não propagá-lo e trazê-lo à cena. Com efeito, se para as crianças o educador modelo é o professor, para os jovens o são os poetas. Temos o dever imperioso de dizermos somente coisas honestas (BRANDÃO, 1992: 136).

Não foi nesse tempo, portanto, que a *pólis* recebeu as transformações que Eurípides introduzira na tragédia grega, e ao conservadorismo, então (ou desde lá) vigente, nada mais restava a não ser a alternativa de um repúdio imperioso.

OUTRAS HISTÓRIAS

Seguidores lentos dos passos da história, encontraremos mais adiante no pensamento grego, entretanto, um olhar mais benevolente sobre o último grande trágico grego. Assim, a distância de algumas décadas deu a Aristóteles a capacidade de discernir que as obras dos dois trágicos – Ésquilo e Eurípides – pertenciam a épocas diferentes e que este último soube se beneficiar dos efeitos da democracia ateniense, antes de seus momentos de crise, sobretudo da atuação de Sócrates sobre a juventude de Atenas. Em sua *Poética*, após observar que as mais belas tragédias são aquelas que, quando bem representadas, são as mais trágicas, classifica Eurípides como o mais trágico de todos os poetas, além de reconhecer, explicitamente, que Eurípides não foge à estrutura trágica quando termina as suas peças em infortúnio e, desse modo, apesar de suas críticas ao *deus ex machina*, que Eurípides introduz na tragédia, é evidente que Aristóteles efetuou uma leitura das peças euripidianas que foi impossível a Aristófanes.

Na trilha ainda da poeira levantada pela história, deparamo-nos com um cenário diferente em um texto intitulado *Commentarium de Tragicis Euripidis Operibus*. Trata-se agora do mesmo personagem – Eurípides –, mas visto pelos olhos de um novo leitor: um personagem misterioso e anônimo, conhecido apenas como Bispo Vermelho, um leitor medieval culto, já que é característica do medievo a estrutura gramatical e sintática do latim

utilizado por ele em suas traduções do trágico grego que já visitáramos em um cenário diferente – a peça de Aristófanes. Contrariando, contudo, os paradigmas de leitura da Idade Média, o Bispo Vermelho torna-se um tradutor apaixonado de Eurípides e, desse modo, afigura-se ele mesmo como o próprio trágico – uma singularidade em meio a seu tempo: um bispo perseguido pela Inquisição por ler e escrever o que não poderia ser lido nem escrito, incapacitado, assim, de exercer sua própria capacidade interpretativa, exilado por seus contemporâneos por adentrar os perigosos territórios da paixão.

Uma história dentro de outra história. Um livro dentro de outro livro. O *Commentarium* do Bispo Vermelho faz parte de uma outra narrativa: a da paixão de um grupo de estudiosos de um instituto de pesquisas italiano – O Instituto Galileu – pelas obras do passado: relíquias que são investigadas durante todo o romance *Aqueles cães malditos de Arquelau*, primeiro romance do brasileiro Isaias Pessoti, publicado em 1993.

HISTÓRIAS QUE PERMANECEM NA HISTÓRIA

Do Eurípides histórico, que pintou com novas cores o panorama da tragédia grega, no século V, ao personagem redescoberto pelos estudantes do Instituto Galileu, através dos escritos do Bispo Vermelho, no romance de Pessoti, existe muito além de dois mil anos de história, há também mais de dois mil anos de histórias, que perpassam a fascinação do presente pelas obras de arte do passado, que, por diferentes caminhos, procuramos encontrar.

A leitura de *Aqueles cães malditos de Arquelau* traz-nos de volta o mesmo tipo de indagação que já suscitara o aparecimento, em 1980, de *O nome da Rosa*, de Umberto Eco ou a ficção historiográfica presente em best-sellers como os de Bernard Cornwell, Ken Follett, Dan Brown, Rick Riordan e tantos outros: por que romances que retomam o passado, e não apenas o passado, mas a obra de arte do passado, obtêm tamanha aceitação nos tempos atuais? Que tipo de identificação encontra o leitor de hoje na ficção que resgata temas clássicos ou do medievo, problematizando o espaço histórico, suas narrativas e fontes?

É, pois, nesse tumultuado tempo nosso de quantificação e aceleração da informação e dos recursos tecnológicos, que tornam cada vez mais possível (e ao mesmo tempo angustiante) o sonho da conquista do futuro pelo presente, que se torna significativa a ampla aceitação do leitor pela temática clássica, pela linguagem refinada e o estilo rebuscado do texto ficcional que se arrasta lentamente, tal qual a história, procurando desvendar, através da

narrativa da decifração de pequenos enigmas, o grande enigma do passado, como ocorre no romance de Isaias Pessoti.

A escritura de Pessoti, nesse sentido, representa o estágio atual de uma série de recuos, visando a uma aproximação maior com a obra de arte do passado, entrecortada por movimentos outros de tentativa de afastamento de nossas origens clássicas, nas quais o passado, pretensamente encarado como uma lição a ser esquecida, sempre permaneceu sendo lembrado, mesmo que por meio da insistente necessidade de esquecê-lo. Movimentos aparentemente opostos que, entretanto, são complementares.

Inúmeras têm sido as tentativas de situar, em um projeto de crítica literária, a questão da permanência da obra de arte clássica, sem que se tivessem podido apresentar argumentos plenamente convincentes.

Lukács menciona Marx, que, depois de analisar a gênese da epopeia homérica, afirmou:

a dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica gregas estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis (LUKÁCS, 1986: 60).

Hans Robert Jauss aborda a mesma questão em suas teses sobre a estética da recepção, contudo, ousando uma nova resposta: se as obras permanecem é porque adquirem novos sentidos, talvez jamais imaginados por seu autor ou pelos leitores de outras épocas, sentidos que vão-se alterando de acordo com o contexto histórico (JAUSS, 1979). Suas ideias sobre um horizonte de expectativa que se constrói a cada época para cada obra – horizonte este inteiramente cambiável – será o ponto de partida, para que examinemos a questão do ponto de vista da interpretação, o que nos conduz, necessariamente, a uma revisitação dos estudos hermenêuticos.

Nesse contexto, discutiremos também outra questão crucial que tange à retomada da obra de arte do passado por Isaias Pessoti: na medida em que segue nitidamente o modelo de *O nome da rosa* (tanto em seu romance de estreia como nos que a ele se seguem), estará o autor abrindo mão da noção de originalidade ou estará ele exercitando novos limites de interação textual, em vista do que talvez se nos apresente como um novo paradigma de escritura literária?

Lembramo-nos aqui das noções barthesianas de texto legível e texto escrevível (BARTHES, 1987), como justificativa-base da nossa via de leitura: os romances de Isaias Pessoti transformam os clássicos de textos legíveis em textos escrevíveis, o que significa que a própria noção de clássico, em confluência com a obra de arte do passado, necessita de esclarecimentos.

Em 1991, surge *Por que ler os clássicos?*, tentativa de Italo Calvino de explicar o fenômeno. Calvino propõe catorze definições para o que possa ser considerado um clássico e algumas delas relacionam-se diretamente com a nossa proposta de leitura de *Aqueles cães malditos de Arquelau*, de Isaias Pessoti. Em meio a proposições bem-humoradas como “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: *Estou relendo...* e nunca *Estou lendo*”, Calvino traça um amplo painel que poderia ser assim sintetizado: os clássicos são os livros que exercem uma influência particular quando não os esquecemos e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual, sem nunca ter terminado de dizer aquilo que tinham para dizer; são também aqueles que, ao serem lidos, parecem estar sendo relidos e vice-versa, trazendo consigo as marcas das leituras que precederam as nossas e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram; são eles, ainda, obras que provocam e repelem todas as críticas e que se configuram como um equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs; finalmente, clássicos são os textos que tendem a relegar a atualidade à posição de barulho de fundo, sem prescindir do barulho, que persiste como rumor onde predomina a atualidade mais incompatível.

Se um dos objetivos dos leitores de hoje é o de questionar os valores cristalizados de verdade e humanismo, no que concerne à literatura, em direção a um retorno que se possa considerar mais humano, então parece-nos necessário aprofundar essa linha de pensamento e procurar o novo lugar na estante para obras antigas e modernas.

Nosso objetivo, portanto, é tentar percorrer trilhas que falam sobre o passado e o presente, tradição e contemporaneidade, história e ficção, verdade e verossimilhança, ciência e arte, razão e paixão, um trajeto pelo qual, tateantes, ousamos nos equilibrar sobre o fio da leitura e da interpretação.

UMA HISTÓRIA DE MUITAS HISTÓRIAS

As relações entre discurso histórico e ficcional possuem raízes muito antigas. Perseguindo seus rastros até o século IX a. C., deparamo-nos, talvez, com seu precedente mais antigo: Homero, de fato, foi escritor de histórias e da história. Entre deuses e heróis, falou-nos do homem e de suas características fundamentais para o espírito grego – *timé* e *areté*, respectivamente a “honra pessoal” e a “excelência” que elevavam os heróis ao perigoso limite das divindades.

É certo que o povo, o homem comum, não possuía nem uma nem outra dessas qualidades, pois é a aristocracia que encontra em Homero o seu cantor e cultor. Contudo, misturando mito e realidade, Homero exaltou feitos e fez castigar faltas, em uma demonstração clara de que levava a sério seu papel de orientador de toda uma sociedade que nele se espelhava. Assim, nas histórias do *anér* cantado por Homero, ou seja, em seu herói fulgurando na nobreza que lhe era garantida pelo *kállos* – a “beleza” – e pelo *kósmos* – a “ordem” –, encontramos também a história de todos os princípios que orientaram a educação na *pólis* grega: um horizonte de expectativa que se prolongou por muitos e muitos séculos.

A historiografia grega que começa propriamente com Heródoto, também nunca se afastou do contar histórias. Heródoto escrevia para que as façanhas dos homens não se perdessem no tempo e para que se conservasse a memória dos gregos e dos bárbaros. Tucídides, outro historiador grego, escrevia para mostrar as disputas pelo poder, o que considerava traço característico da natureza humana. Políbio, dividido entre gregos e romanos, escrevia para mostrar que toda a história do mundo convergia para o Império Romano. Já a história de Tito Lívio era escrita com o objetivo de descobrir modelos para os romanos e para a pátria. Apesar das diferenças, cada um deles, contudo, da narrativa das mais antigas batalhas em solo grego até a das origens mais remotas do grande Império Romano, nunca desvencilharam a história do contar histórias.

Ainda que a filosofia clássica, em sua tradicional contraposição do *lógos* ao *mythos*, tenha orientado a lógica dos relatos da história, em sua tentativa de expurgar o “irreal” e o “falso” dos discursos da verdade, na constituição da intenção historiográfica, o fato é que ela nunca conseguiu levar a cabo, inteiramente, sua missão. O próprio Platão escreveu mitos e, aliás, alguns dos mais belos da Antiguidade, como podemos admirar no *Górgias* ou no *Fédon*, e sua própria filosofia provém, de certa forma, dos mitos órficos, das religiões de mistério na Grécia antiga, retornando necessariamente a eles.

De qualquer forma, na luta entre *mythos* e *lógos*, a filosofia, desde a época clássica, sempre procurou mostrar que a imaginação ontológica implicada pelo mito ou ainda pela poesia seria sempre inferior à verdade de ordem conceitual, e talvez tenha sido ela a responsável pelos primeiros questionamentos dos limites entre a história e as histórias.

Isso se confirma muito mais tarde, na bifurcação entre arte e engenho, que levou o Renascimento a testemunhar o aparecimento de duas epistemologias não coincidentes: a história-arte e a história-ciência.

O interesse pela história como narrativa de acontecimentos passados, tornados presentes e visíveis pelo olhar sintético de um historiador-observador-fictício, muito próximo do artista, gerou textos em que a determinação de limites entre o histórico e o ficcional é quase impossível, como revelam os escritos de Michelet e Balzac.

Outrossim, motivados pelo interesse na pesquisa das fontes da “verdade histórica”, historiadores como Ranke, no século XIX, caminharam em uma direção oposta, desacreditando a coincidência entre conhecimento e percepção e insistindo que o passado só se dá a conhecer indiretamente: um ponto de vista que só pôde ser concretizado a partir da revolução científica levada a cabo pelo séculos XVI e XVII.

Depois disso, muitos caminhos precisariam ser percorridos para que as “histórias” do passado pudessem, sem peias, voltar a arejar o que havia-se tornado o árido campo da pesquisa histórica.

Retornando ao passado clássico e às origens da problemática filosófica entre *mythos* e *lógos*, podemos perceber, contudo, que, em diferentes escalas, tal oposição reproduz o paralelo entre ficção e história, percepção e conhecimento, compreensão estética e cognitiva, e que a distância dos séculos, como disse Jauss, pode ser determinante para a formação de novas leituras de uma mesma obra, transformando, desse modo, antigas diferenças em novas aproximações.

O QUASE-PASSADO

Contar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Para Aristóteles nisso consistiria o papel da poesia e exatamente aí ela se faria distinta da história, pois não é em metrificicar ou não que seriam diferentes o historiador e o poeta; “a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele” (ARISTÓTELES,

1985: 28).

Aristóteles diferencia história e ficção do ponto de vista dos acontecimentos e da sua representação. Entretanto, segundo Paul Ricoeur, o maior interesse da poética aristotélica consiste no fato de que o estagirita, sem o ter percebido, ao lidar com o enredo, também acerceu-se de uma experiência temporal, o que, definitivamente, coloca em questão os limites por ele apresentados entre história e ficção.

Para Paul Ricoeur, ficção e história aproximam-se no sentido de histórias tecidas de enredo e tempo: metáforas do vivido na dimensão sempre presente do por viver. Em *A metáfora viva*, Paul Ricoeur redefiniu o sentido de metáfora como uma “predicação impertinente” (RICOEUR, 1983: 289). Para o autor a metáfora é a base de toda a ruína do sentido literário – imagem adjetiva sempre fora da coisa adjetivada, mas continuamente revertendo a ela – e, nesse sentido, associa-se profundamente à noção aristotélica de mimesis, enquanto ato de transfusão poética da realidade.

Ricoeur acrescenta ainda que o enredo é a principal forma de transfusão poética da realidade e, portanto, da mimesis, na medida em que, como definira Aristóteles, ele é capaz de integrar fatos dispersos na totalidade de uma história, ligando fatos heterogêneos em um só conjunto e ainda sintetizando a dimensão episódica dos fatos com a dimensão da história como um todo. É dessa função mediadora do enredo entre as partes e o todo da história que Ricoeur destaca o vetor temporal da narrativa.

A dimensão episódica é sempre cronológica, porque se refere à sucessão dos acontecimentos, que têm princípio, meio e fim. Contudo, a dimensão do todo da obra que a abarca, alçada à generalidade de um tema, não é cronológica, ela mesma constitui uma totalidade temporal que supera a sucessão dos acontecimentos. Ou seja: os episódios são regidos por princípios de “sucessão temporal”, mas a história em que se insere essa dimensão episódica é regida por uma “totalidade temporal”, ambos sendo mediados pelo enredo que possui uma função “integradora”.

Tanto na primeira, como na segunda perspectiva, podemos perceber que “tudo o que se conta acontece no tempo, toma tempo, desenvolve-se temporalmente, e o que se desenvolve no tempo pode ser narrado” (RICOEUR, 1994: 15) e é nesse sentido que o autor desenvolve a ideia de reciprocidade entre narratividade e temporalidade.

Para Paul Ricoeur, a unidade da narrativa é o discurso e não a frase, no sentido linguístico do termo, na medida em que o discurso se reveste de uma temporalidade que é incomum às frases: ele é acontecimento que não existe fora do tempo, fruto da interação de

um sujeito interlocutor com um outro receptor, combinando sentido e referência.

É interrompendo esse ato de interlocução e abalando o nexos referencial do discurso por meio da mimesis, que a narrativa literária adquiriria uma significação autônoma e abalaria o senso do real. Desse modo, os textos literários proporcionariam, segundo o autor, o conhecimento de si mesmos e do mundo, por meio do mundo da obra, acercando-se definitivamente da história:

Contando histórias, os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, marcam com enredos e desenlaces o curso muito complicado das ações reais. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros (RICOEUR, 1994: 16).

É interessante notar que, para o autor, contamos histórias para tornar suportável para nós mesmos a complexidade e a inteligibilidade temporais dissociadas da ordem de nossas próprias ações, ou como diria Paul Veyne: “a história é um romance verdadeiro que tem o homem como ator” (VEYNE, 1987: 10).

Por meio da mimesis, que é *imitatio*, no sentido de pré-compreensão da ação e armação simbólica da cultura, insere-se na obra o mundo histórico, que é continuamente percebido e atualizado a cada nova leitura da obra.

Narrador e leitor aproximar-se-iam, assim, na medida em que para eles o irreal e o passado se equivalem, o que nos conduz a um paradoxo: ou a experiência fictícia do tempo é a experiência de um tempo fictício, vale dizer, irreal, ou a ficção tem o poder de articular a experiência real do tempo, experiência passada, e aí especificamente residiria o paradoxo, fruto da confluência entre espaço ficcional e histórico, porque o ficcional lida com o fingido ou o inventado.

É nesse paradoxo que reside a imagem *sui generis* da ficção e seu alcance redescritivo da experiência fictícia do tempo, segundo Paul Ricoeur. Se a metáfora, enquanto predica o impertinente, cria imagens que renovam semanticamente a linguagem, o conceito de mimesis se amplia, não apenas como *imitatio*, mas como *poiesis*. Suspendendo a referência do real, enquanto *poiesis*, a mimesis, contudo, ainda é *imitatio*, e é por meio dela que se libera uma força referencial de segundo grau. A *poiesis* neutraliza os enunciados descritivos da linguagem ordinária, mas essa é apenas a condição negativa, para que a leitura libere a função “dissimulada” do discurso, que é o poder da metáfora de redescrição do real:

Desse modo, impõe-se concluir que a irrealidade do que chamamos ficção é uma forma de redescrição do real – tomando-se porém essa palavra não mais no sentido da realidade empírica (NUNES, 1988: 24).

A história, sobre a qual pesa a limitação do tempo cronológico, discursa o passado real, e a ficção divide com ela essa experiência por meio do enredo que lhe atribui uma “irrealidade” *sui generis* e a introduz em um “quase-passado”.

O QUASE-ENREDO

O tempo, de fato, talvez seja a chave para a compreensão das relações entre história e ficção: fragmentos de tempo e memória à procura da sabedoria tecida na experiência viva da existência.

É da angústia que advém da inteligibilidade do tempo que surgem as ideias de Santo Agostinho, segundo as quais a alma possui *intentio* (“desejo de temporalidade”) que abrange três tempos: presente, passado e futuro, por meio de um movimento de “extensão” do espírito – *distentio* – que deles se aproxima, respectivamente através da atenção, da memória e da expectativa:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é permitido empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três (S. AGOSTINHO, 1992: 284).

Com respeito à temporalidade só se pode falar, portanto, em “intenção”, porque o tempo é essa matéria que continuamente nos escapa: o que já foi, o que passa e o que ainda não existe; enquanto que a “distensão” só pode ocorrer a partir do presente, porque não pode haver memória nem expectativa, se sobre elas não dirigirmos uma atenção específica que parte do agora. Assim, esses três tempos se condensam em um único momento: o presente do passado, o presente do futuro e o presente do presente, que concentra a alma em um só ponto, por onde o tempo passa e pode ser medido em um movimento de atenção sobre a atenção. É desse presente que sempre está – *nunc stans* – que surge o paradoxo agostiniano entre tempo e eternidade, pois, para o escolástico, que mais senão o divino tempo da eternidade seria esse presente imutável?

Divino ou não, o paradoxo agostiniano funciona como “discordância na concordância”, ao contrário da noção aristotélica de enredo narrativo que, “compondo a harmonia de formas contrárias”, como diz Paul Ricoeur, é princípio de “concordância na discordância”; o que nos mostra que, da mesma forma que Aristóteles sem o saber, ocupando-se do enredo, lidou com uma experiência do tempo, Santo Agostinho, “ao investigar o tempo no curso de uma narrativa autobiográfica, sem aperceber-se disso, descreveu como um enredo a experiência do tempo vivido” (NUNES, 1988: 19).

Segundo Barthes, através de uma perspectiva semiológica da linguística do discurso – que não coincide com o limite das frases, como afirma Ricoeur –, podemos perceber que não existe isocronia entre o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada no discurso histórico. Nesse sentido, a história uma vez mais também se aproxima do romance, como já afirmara Veyne, porque, na enunciação, o historiador seleciona, simplifica e analisa, podendo resumir o enunciado de um século em uma página. A esse tempo do próprio discurso Barthes chamou “tempo-papel”. Quanto mais nos aproximamos do tempo do historiador-escritor, mais a história se torna lenta sob a pressão da enunciação que preenche o tempo-papel, porque, na medida em que sabe o que ainda não foi contado, o historiador associa-se à palavra do poeta e à do adivinho, sendo capaz de dobrar o desenrolar crônico dos acontecimentos, manipulando o tempo próprio de sua fala.

É nesse sentido que a história pode ser reconhecida como um romance de fatos reais. Na perspectiva de Ricoeur, da mesma forma que a ficção lida, por meio da experiência de enredo, com um “quase-passado”, cabe à história o mesmo paradoxo, experimentado na vivência do tempo: o de lidar com um “quase-enredo”:

Narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo. A narrativa ficcional pode fazê-lo alterando o tempo cronológico por intermédio das variações imaginativas que a estrutura autorreflexiva de seu discurso lhe possibilita, dada a diferença entre o plano do enunciado e o plano da enunciação. A narrativa histórica desenrola-o por força da mimesis, em que implica a elaboração do tempo histórico, ligando o tempo natural ao cronológico (NUNES, 1988: 34).

Ao modelo positivista, que determina a explicação histórica como uma explicação objetiva, Ricoeur contrapõe a explicação histórica que é narrativa, delimitada pelo cunho da descrição histórica, que é sempre retrospectiva e, portanto, presa à estrutura narrativa da frase. Do estado de ciência, a história passa, pois, ao da criação literária, ou seja: à concepção de escrita que não pode dissociar o conhecimento histórico da ideia de que o relato dos

acontecimentos, em uma sequência ordenada, constitui um enredo.

Tal apreciação da história se concretiza, finalmente, por meio dos exercícios da Escola dos Anais, em direção a uma Nova História, na qual a sequência de acontecimentos dá lugar à sequência narrativa que expõe o fato social total, o perfil dramático de personagens por trás dos eventos históricos, o traçado da narrativa por trás das estruturas, enfim, toda uma série de procedimentos que redimensionam a experiência histórica de especificação, explicação e compreensão das causas como o “quase enredo” ricoeuriano:

As estruturas sociais e econômicas, os tipos de mentalidades, só são fatos historiográficos, religados a sociedades particulares – a povos e nações – que assumem o caráter de quase-personagens como objetos transacionais para a ação dos indivíduos que delas participam. O quase, já encontrado qualificando o passado da ficção, que se associa ao uso do pretérito, mantém agora a diferença da cientificidade que separa da Ficção a História, como investigação do passado das sociedades humanas (NUNES, 1988: 28).

REALIDADE HISTÓRICA E IRREALIDADE FICCIONAL

Segundo Barthes, o estatuto do discurso histórico é eminentemente assertivo, verificativo – “o fato histórico está ligado linguisticamente a um privilégio de ser: conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso” (BARTHES, 1987: 126). Contudo, para Ricoeur, essa linha que demarca a separação entre a narrativa histórica e a ficcional, no sentido aristotélico, anula-se diante da natureza do passado reconstruído, realidade que não existe mais. Desse ponto de vista, a “realidade histórica” torna-se tão *sui generis* como a “irrealidade ficcional”, pois os documentos que se servem de base para a descrição do passado e que, a princípio, afiguram-se como dados empíricos, só se dão a conhecer por inferências e só são conhecidos fora de toda a comprovação empírica:

Não se pode conhecer o que já foi, através de documentos, senão solicitando da imaginação os seus recursos tropológicos. Mediante esses recursos, o historiador conhece reconstruindo, mas a sua reconstrução é uma figuração. Desse modo, reaparece na verdade histórica o elemento ficcional (NUNES, 1988: 33).

A distância temporal que separa sujeito e objeto, pressupondo entre eles uma alteridade da qual não se pode desvencilhar o discurso histórico é o correspondente da distância entre diferentes percepções que, segundo Jauss, a historiografia literária precisa

superar em direção à reconstrução de um horizonte de expectativa passado: não a partir do ponto de vista dos leitores dessa época, o que é impossível, mas também sem seguir as normas de uma compreensão modernizante.

Desse modo, parece-nos que a ideia necessária da fusão entre diferentes horizontes de expectativa é a porta de entrada para uma nova aproximação entre crítica literária e pesquisa historiográfica, a partir dos elementos que história e ficção possuem em comum.

Na refiguração do tempo, narrativa histórica e ficcional interagem sem se confundirem. A leitura historiciza a ficção da mesma forma que ficcionaliza a história, o que também nos conduz à contestação de limites entre conhecimento e percepção: a recriação do passado, avaliada como figuração, pressupõe que não pode haver “conhecimento” histórico fora da esfera da “percepção” do passado, do mesmo modo que a “percepção” estética, na experiência literária, pressupõe um retorno à vida, por meio do “conhecimento” prático da existência; valores que só podem ser avaliados a partir de uma dinâmica da leitura.

A HISTÓRIA EM RUÍNAS OU A MORTE NA ESCRITA DA HISTÓRIA

Walter Benjamin foi outro autor que, tratando o tempo e a história como fatores fundamentais não só para a compreensão do presente, mas para a própria redenção da humanidade, também abriu espaço nessa interseção para o discurso ficcional.

Benjamin combateu o conceito de história como relato de fatos que acontecem de forma linear e progressiva: “em vez da ligação extensiva das obras entre si, ele enfatizava a importância da ligação intensiva de umas obras com as outras” (KOTHE, 1976: 99). De fato, Walter Benjamin intuiu o passado como elemento de revitalização, aquele passado que, contendo as nossas fontes e as nossas origens, faz-se presente no nosso dia a dia como algo mutável, que oferece sempre novas possibilidades de interpretação.

Para Benjamin as obras de arte são ruínas de um passado que poderia ter sido, mas que não se realizou; um passado, contudo, que contém em si mesmo a promessa de uma felicidade futura, pois somente através do conhecimento passado é possível encontrar, no tempo em que vivemos, a brecha para a realização do que será.

Para Ricoeur, o fato de a memória individual só poder alcançar o passado histórico a partir das tradições recolhidas dos antepassados, ou seja, de um tempo dos mortos, é o que torna possível a passagem do tempo individual para um “tempo público”, no qual o passado, o

presente e o futuro se vinculam aos antecessores, aos contemporâneos e aos pósteros.

Desse modo, as ideias de Benjamin e Ricoeur aproximam-se na constatação do lugar da morte na escrita da história: um lugar em que a cadeia das gerações forma, acima da mortalidade dos indivíduos, a continuidade da espécie e o “sujeito imorredouro” da história, o que também está muito próximo da teoria do “juízo dos tempos”, exposta por Jauss em suas teses (JAUSS, 1994).

Por meio dessa vertente simbólica da relação entre antecessores e sucessores, estabelece-se a ideia tanto da comunidade de mortos que deixaram no presente as marcas do seu passado, como a de uma humanidade futura inesgotável, ambas demarcando as possibilidades de uma prática de investigação histórica.

A leitura da obra de arte do passado, que viaja através da memória coletiva da humanidade e contém em si mesma o juízo dos séculos, do qual falara Jauss, assemelha-se, portanto, na economia da morte na escrita da história, à busca de uma experiência perdida, seguindo o fio da memória evocada por Benjamin.

Em “O narrador”, Benjamin criticou a substituição da arte de narrar – herança de dois diferentes grupos de contadores de histórias na história: o camponês sedentário e o marinheiro – pela mera transmissão de informações que dará origem, em tempos modernos, a um contato ligeiro e superficial com tudo aquilo que teríamos de ser capazes de introjetar em nome de um verdadeiro humanismo. É que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1987: 198). A melancolia benjaminiana advém da constatação da perda do que Ricoeur aponta como uma característica fundamental do discurso da ficção e da história: a narratividade. É como se, juntamente com a arte de narrar, tivesse desaparecido boa parte da arte de viver.

Voltar-se para o passado é, então, essencial, não só pelo fato de ele constituir o presente, pois a Benjamin não importa basicamente como o presente “reconstrói” o passado, mas porque o presente, não concretizando o futuro, é capaz, contudo, de lamentar a felicidade perdida no passado. Sua realização poderia não trazer a felicidade almejada, mas sua frustração dá a dimensão da felicidade possível (KOTHE, 1976: 42).

Se o passado é citável, se é nele que vamos buscar as referências do presente e para o presente, então, passado e presente se equivalem, desde que saibamos ir buscar as energias de um para viver com vitalidade o outro. Estaríamos, então, discutindo, sob o signo da morte, o que talvez se explicasse melhor no sentido da transformação.

O SÍMBOLO E A ALEGORIA

Segundo as ideias desenvolvidas por Benjamin em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, a modernidade se torna testemunha de um artifício que a Antiguidade só conheceu em escala muito limitada: a possibilidade de reprodução de uma obra de arte, um processo, que, inicialmente, restringia-se à imitação da obra do mestre por seus discípulos, na tentativa de dar continuidade à essência permanente, orientada pelo gênio condutor da arte. Em tempos modernos, contudo, a capacidade de reprodutibilidade em alta escala das obras de arte, introduzida pela instrumentalidade tecnológica, acaba por transferir, inelutavelmente, o sentido da *imitatio* dos antigos tempos, porque, na medida em que a arte não é apenas resultado de inspiração divina, ela torna-se apta à reprodução que, em sua própria natureza, é dessacralizadora de uma essência ideal.

A reprodutibilidade rompe, segundo Benjamin, com o valor simbólico da arte na Antiguidade clássica, na medida em que o símbolo guarda uma relação implícita com o divino, em sua origem teológica, demarcando a “aura” característica das obras do passado.

A “aura” seria, portanto, a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987: 198); ela aponta para a origem religiosa da arte e para seu culto como objeto de devoção, perpetuado através dos tempos em monumentos restritos à segurança secular dos templos-museus.

Em seus estudos sobre o drama barroco alemão, Walter Benjamin desenvolveu a ideia de que só a alegoria em sua estaticidade convencional, pode espelhar a rigidez da História como fora pressentida pelo barroco, na medida em que ela guarda o sentido etimológico de “dizer o outro”, sendo sempre o indício de uma perda.

No desdobramento da leitura de Benjamin sobre o drama barroco alemão, a alegoria é o elemento básico do próprio texto ficcional, na medida em que nele cada significado se transforma em significante de novos significados. Dessa forma, cada elemento do texto é o outro de si mesmo, cada um deles é uma alegoria. Entretanto, na leitura de Benjamin, a estética do símbolo usurpou o papel transgressor da alegoria barroca, na medida em que ele não é apenas uma coisa que representa outra, mas, revestindo-se de um valor teológico, acaba por apontar para um mundo transcendental, do qual ele é apenas uma representação.

No símbolo, o próprio conceito é mostrado no mundo corpóreo e assim podemos vê-lo em imagem, direta ou indiretamente. O simbólico passa, portanto, a ser marcado pelo momentâneo que falta ao alegórico, no qual ocorre uma progressão lenta de uma série de

momentos. O Romantismo introduziu essa diferenciação não conhecida na Antiguidade entre símbolo e alegoria, segundo a qual o símbolo é o universal presente no particular, enquanto a alegoria é o particular que aponta para o universal (HANSEN, 1986: 6).

Através do símbolo, “a história só adquire sentido em função de algo fora dela, o que leva a uma visão ideológica” (KOTHE, 1976: 112), que silencia o “outro” alegórico, no seu papel de censurado na história:

Aquele "outro" acaba sendo o reprimido da História; o símbolo, nesta concepção, não permitiria que isso fosse expresso. Nunca, porém, na História, esse “outro” pode ser expresso exceto como “outro” (KOTHE, 1976: 35-36).

Para Benjamin, a alegoria é também o outro da História, isto é, a História que poderia ter sido e não foi.

Segundo João Adolfo Hansen, há dois tipos diferentes de alegorias, complementares, mas simetricamente inversas: uma alegoria construtiva ou retórica, que funciona como “expressão” e é a alegoria dos poetas, constituindo uma “maneira de falar”, e uma alegoria interpretativa ou hermenêutica que existe como “interpretação” e é a alegoria dos teólogos, que expressa um “modo de entender”.

Benjamin, segundo Hansen, parte da alegoria expressiva rejeitada pelos românticos, para interpretá-la a partir de sua função histórica. Confere à alegoria, em seu valor histórico, também um sentido teológico, lendo no outro da alegoria o reprimido da história e não conseguindo encontrar sua expressão através dos dominadores.

Nesse sentido é que Benjamin elege uma gravura de Dürer como a alegoria por excelência da história – a Melancolia. Nessa gravura – *Melancolia I* (Figura 1) –, Benjamin, em sua tese de livre-docência, destaca que a personagem central da gravura medita, insistentemente, sobre objetos comuns do dia a dia, espalhados pelo chão, ausentes de qualquer utilidade. Ela própria é alegoria do homem que pensa por imagens espaciais e não por abstrações filosóficas, permanecendo sempre aquém da contemplação superior. É uma personagem saturnina, de humor sombrio, verdadeiro anjo caído e condenado a ficar longe da contemplação angélica. Sentada com o rosto apoiado na mão e o olhar distante, ela reproduz a pose convencional da tristeza e do luto representada pela arte carolínea e pelas miniaturas medievais. Alegoriza o conhecimento finito, mas não se conforma com o próprio destino, porque seu olhar ausente também é irado, ou como afirma Leandro Konder:

o melancólico se abstrai das demandas do dia a dia para sonhar, se entrega aos pesadelos, mas também aos sonhos proféticos. O maior risco que ele corre é resvalar para a acedia, o quinto dos pecados capitais, segundo Dante: a inércia do coração, a apatia (KONDER, 1988: 11).

Em *Melancolia I*, vê-se o gênio humano esmagado de cansaço, com todas as suas conquistas em torno dele porque, apesar de suas grandes asas, nada aprendeu de essencial. Algo muito próximo da angústia dos homens, frente à constatação de que todas as respostas estão presentes, mas também fora de seu alcance.

Segundo Benjamin, em tempos modernos, a morte é cada vez mais expulsa do mundo dos vivos. Entretanto, é no momento da morte que todo o saber acumulado na experiência vivida torna-se transmissível:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1987: 207-208).

A HISTÓRIA INSCRITA NAS HISTÓRIAS DE ISAÍAS PESSOTI

É essa narratividade, que aproxima ficção e história, como afirmou Ricoeur, verdadeira forma benjaminiana de recusa à acedia, que encontraremos na escrita do passado de Isaias Pessoti.

Em seu romance *Aqueles cães malditos de Arquelau*, Pessoti, por meio das “personagens” históricas de Eurípides e de um bispo julgado herege pela Inquisição, retoma as ruínas do passado como alegorias que dão voz ao outro censurado na história. Assim, sua leitura se abre para novas possibilidades de recepção, dando a Eurípides e, depois dele, aos perseguidos pela Inquisição uma chance que não tiveram no passado.

Transformando em enredo fatos históricos, contando uma história, Isaias Pessoti não apenas descreve acontecimentos e personagens da história, como também, perseguindo a linha do tempo e superando a distância que separa diferentes horizontes de expectativa, como admitiram Ricoeur e Jauss, também faz história. A história de Eurípides e do Bispo Vermelho

revisitada por Pessoti é predicação impertinente que caracteriza a linguagem ficcional, atribuindo-lhe valor histórico: uma história escovada a contrapelo, como também afirmou Benjamin, em oposição aos registros do passado que tudo afirmaram, sem levantar dúvidas, tornando aquelas personagens figuras incompreendidas em seu próprio tempo.

Em suas teses sobre o drama barroco alemão, Benjamin mostrou que a Idade Média revelou a fragilidade da história e do homem impelidos para uma redenção de caráter soteriológico. Entretanto, mostrou ainda que, no depois da história, a humanidade mergulhou inteiramente na desesperança de sua condição terrena e que “se existe redenção ela está mais no abismo desse destino fatal que na realização de um plano divino” (BENJAMIN, 1984: 104).

No traçado da teologia negativa de Benjamin, em suas ideias de remissão do passado, do passado que “traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1984: 223), certamente encontramos lugar para os escritos de Pessoti.

A retomada da história efetuada por Pessoti representa a ressurreição da memória coletiva, na medida em que se associa ao resgate dos sofrimentos da história e do homem, que se encontra na origem do modo alegórico da arte moderna, como soube reconhecer Benjamin.

Eurípides e o Bispo Vermelho, nesse sentido, são testemunhas da tradição dos oprimidos da qual nos fala Benjamin em suas teses e nisso consiste o fundo teológico que aproxima esse judeu marxista que viveu a melancolia reflexiva, fugindo da acedia, do historiador Isaias Pessoti: só a humanidade redimida pode apropriar-se do seu passado, somente através da redenção dos escombros e ruínas testemunhados no presente o passado se torna citável.

Tal qual o *Angelus Novus*, de Paul Klee, diante das ruínas do passado que se elevam em cadeia assustadoramente até os céus, Benjamin se sentiu arrastado por uma tempestade que o impelia irresistivelmente para o futuro. O mesmo vento ainda parece soprar, impelindo-nos à continuidade dos rumos da história. Entretanto, parece-nos que Pessoti realiza o que Benjamin gostaria de ter feito: resistir à tempestade e deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. O inferno de um e outro é as coisas continuarem como estão, e é nesse inferno que se encontram as ruínas do céu, como afirma Marília Martins: “ruínas que o alegorista recolhe, lentamente, reconstruindo a memória, fazendo da memória uma instância de produção de imagens” (MARTINS, 1992: 105).

Benjaminianamente, Pessoti-historiador pergunta-se a respeito do valor de todo o nosso patrimônio cultural, na medida em que a experiência não mais o vincula a nós, e seu

olhar se volta para as realizações de Eurípides e do Bispo Vermelho no passado, diante da saturação das imagens do mundo, nas quais se encontra a imagem saturada da história tradicional e da arte moderna.

A experiência da história, na obra de Pessoti, é um movimento de distensão do tempo presente sobre si mesmo – presente do presente –, mobilizando a memória para a recriação na narrativa, das personagens históricas de Eurípides e dos perseguidos pela Inquisição – presente do passado –, na sequência do qual a eternidade não é uma expectativa ansiosamente esperada, para que a humanidade possa resignar-se em um tempo futuro, porque o futuro, da mesma forma que o presente e o passado, como tempo sempre presente, está ao nosso alcance, inscreve-se na percepção da história que pode ser narrada. Inserindo cortes sincrônicos no antes e no depois da diacronia, como defendeu Jauss em suas teses, o discurso histórico de Isaias Pessoti, responde-nos que esse presente que sempre está não é divino, como pretendia Santo Agostinho, mas histórico, e que não é do além-morte o tempo da eternidade, porque, para a humanidade redimida e que torna o passado citável, a eternidade já aconteceu.

Pessoti-historiador demonstra o que Benjamin previra: o desaparecimento da aura em função da passagem dos tempos; seu museu é um museu sem paredes, de espaços infinitos, nos quais o autor recolhe as ruínas da história, transformando os documentos em monumentos de si mesmos, assumindo a transfiguração do tempo.

Talvez não existisse a ponta de nostalgia da qual Benjamin não consegue se separar na constatação do caráter aurático da obra de arte do passado (apesar de avaliar positivamente as transformações oriundas da reprodutibilidade técnica), se lhe tivesse sido possível ter em mãos esses novos exercícios de história na forma de romance, por meio dos quais Isaias Pessoti, o historiador, recolhe as dores da humanidade como ruína, para contar a eternidade que existe na própria história – pura alegoria da arte que Benjamin soube prever que existiria em sinal dos tempos modernos e que se realiza na dimensão dinâmica dos processos de leitura da história.

Quando volta os olhos para o passado histórico – para Eurípides e a Antiguidade clássica ou para a Idade Média da cultura latina e da Inquisição –, tornando-os nem mais nem menos misteriosos do que o presente em que sua escritura desdobra essas investigações em romance, Isaias Pessoti chama a atenção do leitor de hoje tanto para a invenção formal quanto para a grande tradição artística erudita. Ele evoca um passado dividido entre as conquistas comprometidas com a intuição e com a fé, submetidas ao duplo controle da experiência e da

razão. Problematizando a história através de um discurso ficcional, Pessoti consegue, assim, afrontar as imagens e os discursos saturados pelas densas camadas de acomodação cultural e social ao longo dos tempos, benjaminianamente destruindo auras e construindo alegorias que apontarão para o “outro” na história, o que definitivamente corresponde à proposta de Jauss, acerca da necessidade de reconstituição da pergunta que a tradição constitui para nós; uma pergunta que, talvez, só possa ser respondida se considerarmos, como disse Paul Veyne, que a história não estuda as verdades eternas, o que longe de constituir um paradoxo, só amplia os limites de uma Biblioteca infinita.

O bibliotecário, narrador do conto *A biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges, conta-nos que, no saguão de cada um dos hexágonos da Biblioteca, existe um espelho que duplica as aparências fielmente. Para esse narrador, ao contrário da opinião de muitos, tais espelhos não tentam ocultar com duplicações ilusórias o fato de que a Biblioteca não é infinita. Para ele, suas superfícies polidas representam e prometem o infinito (BORGES, 2007). É em um desses espelhos que vemos refletida a imagem de Eurípides, que se volta para o Bispo Vermelho, que reflete os estudantes do Instituto Galileu e, finalmente, volta-se para o autor do romance *Aqueles cães malditos de Arquelau*. Em um desses espelhos talvez vejamos refletida a imagem de *Aqueles cães malditos de Arquelau*, que se volta para *O manuscrito de Mediavilla*, que reflete *A lua da verdade* – todos os romances já publicados de Isaias Pessoti – e a crítica afiada que percebe nos dois últimos nada além do que foi dito no primeiro. Todavia, esses são apenas os volumes periódicos de uma única história. A Biblioteca é ilimitada e outras imagens serão refletidas por outros espelhos e assinadas pelo mesmo Isaias Pessoti. Todas elas aguardando leitura e interpretação.

Talvez estejamos ainda muito distantes da redenção, como afirmou Walter Benjamin: aquela que nos tornaria capazes de nos apropriarmos do passado, citando-o em cada um dos seus momentos. Redenção da qual se afastaram Aristófanes e a civilização ateniense no destino que legaram a Eurípides, a mesma que inexistiu na perseguição inquisitória ao leitor medieval que ousou ler esse autor trágico, séculos depois, como o poeta da paixão; uma redenção que, ao menos hoje, sabemos necessária, como leitores que percorrem os túneis dessa Biblioteca de muitos e muitos espelhos: nada menos do que representações e promessas do infinito.

cui soli patuit scibile quidquid erat, propter ejus de ratione humana scientia.
Ita dicam de Euripide summo magistro de hominum natura, cui soli patuit

scibile quidquid erat de humanis affectionibus, ei qui sicut veritatem similiter ac tenaciter tametsi alia perquisivit et protexit tamquam eques affectus quidam.² (PESSOTTI, 1993: 96).

² Tradução do autor: *para quem tornou-se claro como o sol todo o (universo do) sabível, por causa de seu conhecimento sobre a razão humana. Direi o mesmo de Eurípides, o supremo mestre da natureza dos homens, para quem se fez claro como o sol todo o saber sobre as paixões humanas, a ele que, nelas, também procurou tenazmente a verdade, ainda que por outros caminhos, como se fosse um cavaleiro da paixão* (PESSOTTI, 1993: 96).

Referências

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 2ª ed. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BARTHES, R. O discurso da história. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. 3ª ed. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, J. L. A biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- BRANDÃO, J. de S. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 2ª ed. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *O ciclope, As rãs, As vespas*. Trad. de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1985.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. [Temas, 36].
- _____. A estética da recepção: colocações gerais. Trad. de Luiz Costa Lima. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1986.
- KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- KOTHE, F. R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MARTINS, M. Uma teologia do inferno: comentários sobre a dialética de Walter Benjamin. In: MURICY, K. (Org.). *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RIO, Especial Walter Benjamin, n. 6. Rio de Janeiro: PUC-RJ, agosto de 1992.

NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PESSOTI, I. *O manuscrito de Mediavilla*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A lua da verdade*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. *Aqueles cães malditos de Arquelaou*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. *A metáfora viva*. Trad. de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, 1983.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 11^a ed. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1992. [Pensamento Humano].

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1987. [Lugar da História, 20].