

**SULIVAN ANTONIO BRESSAN**

**O PRESENTE DO PASSADO:  
A HISTÓRIA DE UM ROMANCE HISTÓRICO**

**PORTO ALEGRE**

## CIP - Catalogação na Publicação

Bressan, Sulivan  
O presente do passado: a história de um romance  
histórico / Sulivan Bressan. -- 2016.  
426 f.

Orientador: Maria Luiza Berwanger da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Literatura. 2. Romance histórico. 3. História.  
4. Literatura Comparada. 5. Teoria da Literatura. I.  
Berwanger da Silva, Maria Luiza, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA**

**O PRESENTE DO PASSADO:  
A HISTÓRIA DE UM ROMANCE HISTÓRICO**

**SULIVAN ANTONIO BRESSAN  
ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MARIA LUIZA B. DA SILVA**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,  
apresentada como requisito parcial para a obtenção  
do título de Doutor pelo Programa de Pós-  
graduação em Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2015**

*O passado livresco funda o presente poético*

Tiphaine Samoyault, Intertextualidade.

## AGRADECIMENTOS

À inestimável orientação da Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva.

À Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, por me encorajar a usar meu romance como Tese de Doutorado.

Às Profas. Dras. Lúcia Sá Rebello, Rita Lenira Bittencourt e Maria Elizabeth Bakos, pelos conselhos.

Ao colega e amigo Kleber Schenk, pela revisão precisa.

Ao amigo Jeferson da Silva, pelas conversas sobre história.

E aos amigos e familiares.

## RESUMO

A Tese de doutorado de Sullivan Bressan situa-se está na categoria de Escrita Criativa, dentro da ênfase de Literatura Comparada, do PPG-Let-UFRGS. Procurou-se, nesta tese, elucidar o longo caminho traçado pelo autor, desde a gênese de sua obra até o resultado final: o romance histórico *O presente do passado*. Antes do romance propriamente dito, o autor faz a justificativa de seu trabalho, nela narrando como concebeu e desenvolveu seu trabalho ao longo dos últimos oito anos. Após o romance, o autor faz a análise teórica da obra, com base na obra de Julia Kristeva, Jean Bessière, Paul Ricoeur, Gerard Genette e François Jullien. Os conceitos-chave utilizados nesta análise são “narratividade”, “temporalidade”, “transformação silenciosa”, “transtextualidade” e “transindividualidade”. A quarta parte constitui as conclusões preliminares, nas quais o autor explana a relação do romance com um projeto cultural maior, que inclui a exposição de maquetes das Sete Maravilhas do Mundo Antigo e a realização de palestras sobre este tema. Como anexo, o autor disponibiliza a versão impressa de seu blog, no qual o autor redigiu sobre passatempo que o inspirou a escrever seu romance.

Palavras chave: Narratividade, Temporalidade, Transformação Silenciosa, Transtextualidade e Transindividualidade.

## ABSTRACT

This doctoral thesis, by Sullivan Bressan, is in the Creative Writing category, in the Comparative Literature emphasis, at PPG-Let-UFRGS (Post Graduation Program – Languages Institute – Federal University of Rio Grande do Sul). This thesis aims to elucidate the long path traced by the author from the genesis of his work until its final result: the historical novel *The Present of the Past*. Before the novel itself, the author makes the justification of his work, narrating how he conceived and developed his work over the past eight years. After the novel, the author makes a theoretical analysis of his novel based on the work by Julia Kristeva, Jean Bessière, Paul Ricoeur, Gerard Genette, and François Jullien. The key concepts used in this analysis are "narrativity", "temporality", "silent transformation", "transtextuality", and "transindividuality". The fourth part is the preliminary findings, in which the author explains the relationship of the novel with a larger cultural project, which includes the exposition of models of the Seven Wonders of the Ancient World, and lectures on this topic. As an attachment, the author provides a printed version of his blog, in which the author wrote about the hobby that inspired him to write his novel. Key words: Narrativity, Temporality, Silent Transformation, Transtextuality and Transindividuality.

## SUMÁRIO

JUSTIFICATIVA.....	9
ROMANCE “O PRESENTE DO PASSADO”.....	14
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	374
CONCLUSÕES PRELIMINARES.....	398
ANEXO: VERSÃO IMPRESSA DO BLOG: 7MARAVILHAS- MAQUETE.BLOGSPOT.COM.BR.....	406
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	421

## JUSTIFICATIVA

A ideia de escrever o romance “O presente do passado” – que será o “corpus principal” de minha tese de Doutorado –, surgiu a partir de um *hobby*. Depois de formado em Letras, em 2005, mas ainda sem emprego, decidi dedicar parte de meu tempo à construção de maquetes das sete maravilhas do mundo antigo.

O interesse por esse tema surgiu ainda na infância, quando descobri, entre inúmeros livros e revistas velhas pertencentes a um irmão, uma pequena brochura sobre o assunto. O que mais me fascinou durante a leitura foi o fato de que não se sabe exatamente como eram as maravilhas – com exceção, é claro, das pirâmides do Egito. O que temos sobre elas são tentativas de reconstruí-las, baseadas nas descrições (muitas vezes confusas) das maravilhas, feitas pelos autores clássicos.

Assim, já adulto, decidi fazer minhas próprias reconstruções dos monumentos. Como pintores e desenhistas já haviam feito várias versões, ao longo dos anos, decidi reconstruí-los de forma tridimensional, como maquetes. É claro que, para tal, eu deveria pesquisar mais sobre o assunto. E foi durante essa pesquisa que tive a ideia de produzir uma obra literária sobre o tema.

A primeira tentativa foi sobre a forma de poesia. Tencionava criar sete poemas longos, um para cada maravilha. Cheguei a escrever alguns versos, mas desisti. Logo depois, veio a ideia de escrever sobre a história das sete maravilhas: muitas delas tão interessantes quanto a maravilha em si.

Foi assim que, a partir de 2008, quando já frequentava o Mestrado em Letras, pela PUC/RS, comecei a fazer as primeiras anotações sobre um romance que incluiria a história de cada uma das sete maravilhas do mundo antigo. A literatura, assim como a música, sempre foi uma fonte de inspiração para mim – eu diria até mais, pois embora sendo músico há mais tempo do que escritor, nunca tive uma só ideia musical.

Em carta a Louis Schläsler, Beethoven escreveu:

Você há de me perguntar onde consigo minhas ideias. Isso não posso lhe dizer com certeza: elas chegam sem serem chamadas, incitadas por estados de ânimo, que são traduzidas pelo poeta em palavras, mas por mim em tonalidades que ressoam, ficam rugindo e se agitando a minha volta, até que eu e as coloque no papel, em notas musicais (ORGA, 1992, p. 140).

Minha inspiração sempre veio em forma de palavras, histórias e personagens, não de sons.

Assim, a elaboração das maquetes seguiu simultaneamente à do romance, durante os últimos 8 anos. O prazer de escrever uniu-se ao das artes plásticas (esse, aliás, o primeiro talento que despertou em mim, ainda na adolescência, quando fiz meus primeiros retratos a grafite). Muitas das ideias que tive para o desenvolvimento do enredo surgiram desse *hobby*.

O romance, no início, não tinha a forma que terá quando apresentá-lo como minha Tese de Doutorado. Algumas de suas características centrais, como a história pessoal de Telêmaco, só surgiram muito depois – o que é comum, tratando-se de uma narrativa longa.

O livro está dividido em sete partes, uma para cada maravilha. Além disso, há um prólogo e um epílogo. A história começa no tempo presente, com o personagem de Telêmaco, um jornalista que trabalha para a revista Time, de Nova York, em um voo sobre o Mar Mediterrâneo. Ele começa a leitura de um livro que pertencera a seu pai, que morreu quando ele era uma criança.

A partir daí, o leitor fará uma dupla leitura: a leitura do livro que Telêmaco está lendo, “A viagem de Fédon”, assim como a de suas impressões, que permeiam todos os capítulos do livro. Esse livro conta a história fictícia de Fédon, um filósofo sofista grego que, no século III a. C., após a morte da esposa e do filho, resolve realizar um sonho da infância: conhecer as sete maravilhas do mundo antigo.

O narrador do livro é Fabrício Castro, um cavaleiro da Ordem de Malta, criada pelos cristãos, durante as Cruzadas. No prólogo do livro, Castro conta como participou no início do século XVI, da restauração do Castelo de São Pedro, na cidade de Mesy (atual Bodrum, na Turquia, e antiga Halicarnasso). Escavando para encontrar material para a restauração na parte antiga da cidade, os cavaleiros acabam descobrindo as ruínas do famoso Mausoléu de Halicarnasso.

Contra a opinião de muitos de seus membros, o líder da Ordem, com sede em Rodes, ordena a destruição dos resquícios do Mausoléu, para serem utilizados na restauração do castelo. Alguns desses fragmentos são embutidos diretamente na arquitetura do castelo, criando um amálgama arquitetônico que pode ser visto até hoje.

A tentativa de recriar mentalmente o Mausoléu – a partir de seus resquícios, mas principalmente através do “olho da mente” –, faz Fabrício Castro lembrar a história de

Fédon. Segundo o cavaleiro, a história não pode ser lida diretamente na obra original, já perdida, apenas nas citações dela feitas por vários autores da Antiguidade.

O romance, então, está sempre dividido entre o passado e o presente. Para cada capítulo da história de Fédon, há um adendo, mostrando a leitura que Telêmaco faz do livro. Além disso, o jornalista refaz a viagem de Fédon e visita os lugares das sete maravilhas do mundo antigo.

A viagem de Fédon se encerra na Babilônia, onde ele conhece, além dos famosos Jardins Suspensos, uma moça chamada Shamat, que lhe cura de uma doença grave. Fédon a conhece no templo de Ishtar, a deusa babilônica do amor. Para se tornar uma sacerdotisa, Shamat precisa submeter-se à prostituição sagrada, ou seja, deitar-se com um homem estrangeiro, para que o dinheiro oferecido por ele seja usado na manutenção do templo. Como Shamat tem o rosto deformado – resultado de ato bárbaro cometido por um bando de soldados mercenários gregos, que a estupraram e a torturaram, alguns anos antes – Shamat tem dificuldade de encontrar alguém que queira deitar-se com ela. Por piedade, Fédon aceita o “negócio”.

Quanto à Telêmaco, sua viagem encerra-se no Iraque atual, devastado pela guerra trazida por seu país. Mas, durante sua estada em Jerusalém, ele salva a vida de uma iraquiana, Sherazade, durante um atentado. A mulher perdeu seu marido, um curdo que vivia no Iraque, durante a ocupação americana. Um *sniper*, ou atirador de elite do exército americano, o confundiu com um civil armado e o matou.

Durante a recuperação, os dois se apaixonam. Sherazade é formada em Ciência Política e já havia lido o livro de Fédon. Telêmaco lhe conta que ainda não acredita nas palavras do pai, de que quem lesse o livro de Fédon veria o mundo com outros olhos. Sherazade o leva então para a cidade de Haifa, em Israel, para que Telêmaco conheça o Mausoléu do fundador de sua religião: o bahaísmo. Esta é a mais nova religião do mundo, fundada por Siyyid 'Ali-Muhammad, conhecido como o “Bab” (o portal), e por Mírzá Husayn-'Alí, conhecido como Bahá'u'lláh (a glória de Deus).

O mausoléu do Bab está no Centro Internacional da fé Bahá'í, no Monte Carmel, em Haifa. Nesse monte, vários jardins superpostos foram construídos, uma reprodução dos famosos Jardins Suspensos de Nabucodonossor. Ao centro do monte, está o mausoléu de Bab, uma estrutura semelhante à do Farol de Alexandria, encimada por uma cúpula. Além disso, há várias outras construções no lugar, todas referentes à fé bahaí. A biblioteca é uma reprodução fiel do Partenon, de Atenas. Outros prédios, como o Centro de Estudos, lembram a Casa Branca de Washington.

Sherazade explica a Telêmaco sobre sua religião. Seus fundadores pregavam a unidade mundial, a igualdade dos sexos, a aproximação da ciência e da religião e o fim da escravidão, do racismo e das classes sociais. Seus fundadores, no século XIX, foram perseguidos pelas autoridades muçulmanas. Telêmaco surpreende-se ao saber que, de uma religião considerada “atrasada” pelo ocidente, surgiu uma ideia tão inovadora ainda no século XIX.

No epílogo do romance, Telêmaco e Sherazade estão casados e residem em Nova York. Durante os anos seguintes a sua viagem, o jornalista percebe muitas coisas que lhe revelam a verdade das palavras de seu pai. Telêmaco encontra várias obras arquitetônicas, tanto no seu país quanto no exterior, que reproduzem as sete maravilhas do mundo antigo.

Assim, esse romance recria a história, pois, enquanto a história se atém aos fatos “históricos”, a ficção, por não ter compromisso com a veracidade dos fatos, pode contar a história de forma mais livre, mas nem por isso menos “verídica”. “Si l’histoire doit être dite, elle ne peut l’être que de manière fantasmée. Cela ne fait pas entendre que l’histoire serait en elle-même une manière de fiction – elle est bien réelle” (BESSIÈRE, 2010, p. 101).

Os personagens de Fédon, Fabrício Castro e Telêmaco são fictícios, mas fazem parte e representam universos históricos reais: a Antiguidade Clássica, o Renascimento e a época atual. A história das sete maravilhas do mundo antigo, bem como da reconstrução do Castelo de São Pedro, em Bodrum, também fazem parte da história.

A relação que essas histórias, tanto no plano dos fatos reais quanto dos mitos que os rodeiam, mantêm com o presente se manifesta através da história fictícia de Telêmaco. A ficção atual como mediadora e ressignificadora da história, evidenciando os fatos dessa no tempo presente, tornam real o presente do passado. “Como trabalhar a identidade individual ou nacional – sem conhecer a trajetória de seus ancestrais ou mitos, lendas e narrativas da comunidade em que se está inserido? (BERND, 2013, p. 25).

Essa característica do livro evidencia um de seus aspectos essenciais: a intertextualidade. Como salienta Tiphaine Samoyault:

A reescritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de

transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem (SAMOYAULT, 2008, p.117).

Todas essas relações que o romance estabelece entre o passado e o presente, entre a história e a ficção, evidenciam as palavras de Aristóteles:

O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa (...) a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspeção do que história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular (ARISTOTELES, 1999, p. 47).

Dito isso, passamos à parte nuclear desta tese: o romance em questão. Para a melhor compreensão da análise teórica desta tese, é imprescindível a leitura do romance “O presente do passado”. Por isso, logo após, o leitor poderá apreciar a análise teórica do romance, bem como as conclusões preliminares, onde farei a relação entre o romance e outros de meus propósitos culturais sobre o assunto, como a exposição das maquetes e de palestras.

## PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“Le roman s’attache au rapport du passé e du presente selon une multiplicite”, escreveu Jean Bessière, o que permite afirmar que, dentro da Teoria da Literatura, são várias as abordagens às quais uma obra literária pode ser submetida. Psicanálise, Estética da Recepção, Estudos Culturais, Pós-colonialismo, Crítica Feminista, Formalismo, Estruturalismo, Pós-Estruturalismo, enfim, são muitas as possibilidades para se desvendar o que está por trás da linha de produção dessa “fábrica”.

A presente introdução se propõe a fazer uma abordagem do romance “O presente do passado”, minha tese de doutorado, a partir da Teoria da Literatura. Utilizarei, para isso, a obra de Paul Ricoeur, Julia Kristeva, Gerard Genette e Jean Bessière, principalmente os conceitos de “narratividade”, “temporalidade”, “transformação interior”, “transtextualidade” e “transindividualidade”.

“Narratividade”, segundo o Dicionário de Termos literários, de Carlos Ceia:

está numa relação direta com o receptor, pois é nele que se irá realizar o fenômeno estético da arte em geral, donde se pode considerar que a narratividade ocupa uma posição funcional na narrativa e é o processo pelo qual o receptor constrói ativamente a história a partir da matéria narrativa fornecida pelo meio narrativo (CEIA, in <http://edtl.fcsh.unl.pt/>).

Jean Bessière define a “temporalidade” como a “representação relativista do tempo e da identidade do sujeito”, presentes na narrativa. “A narrativa é um atestado da pluralidade do tempo – porque a narrativa é sempre uma construção do tempo – e igualmente um atestado do tempo global” (Fórum Jean Bessière, 2013).

Segundo Genette, estudar “a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (1995, p. 33).

Sobre as relações intertextuais – ou transtextuais, segundo Genette –, Antoine Compagnon diz: “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação (1996, p 31).

Nossa análise começa pelo conceito do que Ricoeur chama de as três “expansões” do gênero romanesco. A primeira é conhecida por “romance picaresco”, no qual “o romance estende consideravelmente a esfera social na qual se desenvolve a ação

romanesca (...) as aventuras de homens ou de mulheres comuns que se há de retrazar” (1994, p 18).

O segundo é o romance de iniciação, em que “tudo parece girar em torno do vir a ser do personagem central” e em “aprofundar um caráter contando mais e em tirar da riqueza de um caráter a exigência de uma complexidade episódica maior. Nesse sentido, caráter e intriga condicionam-se mutuamente” (ibidem, p. 18-19).

O terceiro tipo, típico do romance contemporâneo, é pautado pelo chamado “fluxo de consciência, onde “o interesse é o inacabamento da personalidade (...) a profusão dos desejos não formulados”, e onde “a noção de intriga parece estar, definitivamente, em maus lençóis” (ibidem).

Embora, como já foi dito, o fluxo de consciência seja uma das marcas do romance contemporâneo, os três tipos podem conviver em harmonia no mesmo romance. Até porque, como bem frisou Agamben, o contemporâneo é não só o moderno, ou seja, aquilo que nunca foi feito, como a “profanação” do passado; e essa profanação pode estar na forma de uma mistura de todas as formas já experimentadas. Walter Benjamin sintetiza com eficácia essa faceta do contemporâneo com sua poética definição: “a moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto do tigre para o passado” (BENJAMIN, 2012, p. 18).

O romance “O presente do passado” está pautado por essa “profanação” agambeniana do passado e do presente. As impressões registradas por Telêmaco, de forma muito semelhante ao fluxo de consciência, embora burilada pelo instinto jornalístico do personagem, será permeada pela leitura que ele faz de um livro herdado de seu pai.

Essa mistura entre o passado e o presente, e entre os vários lugares do presente, é outra característica do romance contemporâneo, como bem salientou Jean Bessière:

Par son moment d'internationalisation, par le présent et par lês historicités, que le définissent, le contemporain est un complexe de sites et de temps. Le constat de ce complexe de site, de temps, dans le roman, dans la littérature, dans l'historiographie, est caractéristique du contemporain. Il ne se conclut pas nécessairement, de ces notations, au fait que le monde serait dans un état de posthistoire. Il se conclut certainement que le présent est actualité dans la mesure ou ils est la cristallisation de bien de sites, de bien de temps, de bien de espèces et des choses passées et actuelles (2010, p. 11-12).

O mergulho no passado, tanto seu quanto o da humanidade, faz Telêmaco rever sua personalidade e seus hábitos, iniciando-o no caminho da autolibertação. A história de Fédon, narrada pelo cavaleiro Fabrício Castro, está em uma forma picarescamente

heróica. Mas nela também o personagem central faz uma viagem não só geográfica como interior, de aprendizado e de transformação. “Se o que vemos home tonra lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Como salienta Jean Bessière, em sua análise da obra de Paul Ricoeur, “a narrativa se escreve mediante a ida e a volta entre duas séries de duas notações – tempo relativo/tempo global, sujeito de identidade variável/sujeito antropológico –, sem que esse movimento traga uma resolução dialética (Fórum Jean Bessière: 2013<sup>1</sup>).

Quanto aos tipos de personagens do romance, podemos classificá-los segundo os cinco graus de poder da ação, estipulados por Northrop Frye. Muitos desses personagens são deuses, ou seja, pertencem à primeira coluna, a do mito, na qual “o herói é superior a nós por natureza”. Outros personagens, como Alexandre “o grande”, pertencem à segunda coluna, na qual “a superioridade do herói não é mais de natureza, mas de grau com relação aos outros homens e ao meio circundante”. Fédon e Fabrício Castro pertenceriam à terceira coluna, a do “mimético elevado”, na qual “o herói é superior apenas aos outros homens, não ao seu ambiente. Já Telêmaco pertenceria à quarta coluna, a do “mimético baixo”, na qual “o herói não é mais superior a seu meio nem aos outros homens: é seu igual”. Porém – e aqui reside uma das “profanações” do romance –, em muitas coisas Telêmaco sabe mais do que Fédon ou Fabrício Castro, pois ele pode fazer a síntese de tudo o que já foi feito no passado. Como jornalista, ele sabe o quanto o mito constituiu uma forma de propaganda da Antiguidade, na qual os heróis eram apresentados apenas por suas qualidades, não por seus defeitos. “Sem *myhtos*, não há história possível; com ele, não há história ‘verdadeira’” (HARTOG, 2013, p. 54).

O revisionismo histórico, típico da contemporaneidade, pode, inclusive, inverter o lugar de muitas figuras históricas, segundo a tabela de Frye. Assim, a visão de muitos historiadores modernos, que veem Alexandre não como o homem que revolucionou o mundo, mas como um tirano psicopata, o colocariam na quinta coluna de Frye, a da ironia, na qual o herói é inferior a nós em poder e em inteligência. Fabrício Castro – alguém que vive no alvorecer da Idade Moderna, no lato sensu do termo – já aponta para essa faceta da modernidade ao narrar o diálogo entre Fédon e o sábio de

---

<sup>1</sup> Todas as referências ao texto “Paul Ricoeur e os paradoxos da narrativa”, constante no Fórum Jean Bessière, serão feitas com base em uma tradução do referido texto feita por mim.

Alexandria, no qual os dois falam não só das qualidades, mas também dos defeitos do grande imperador. Paul Ricoeur resume bem esse conceito: “a ironia está potencialmente presente a partir do momento em que existe *mythos* no sentido amplo: de fato, qualquer *mythos* implica uma ‘retirada irônica para fora do real’” (1994, p. 29).

Em seu tratado teórico, Ricoeur também fala sobre os tipos de papéis narrativos. A primeira distinção que o autor faz é entre os “papéis pacientes, afetados por processos modificadores ou conservadores” e os “papéis agentes, iniciadores desses processos” (1994, p. 72). No romance “O presente do passado”, temos uma inversão desses papéis. Telêmaco assumirá um papel paciente em relação ao livro que lê, que se torna assim um agente iniciador de seu processo de transformação.

Para definir transformação, toma-se como base a reflexão de François Jullien, que define transformação pelo âmbito da modificação silenciosa. Jullien, em sua obra, diferencia a “modificação” da “transformação” da seguinte forma:

Employés non plus en binôme mais en parallèle, “modification” et “transformation” disent la répartition de deux. La “modification” désignera l’affleurement visible du changement, quand un trait se substitue à l’autre sur la figure ou qu’un stade de l’évolution, parvenu à son extrême, s’inverse dans son opposé. En rapport à quoi, la “transformation” dira aussi bien, en amont, la maturation encore invisible de la mutation que, en aval, le fait que cette mutation s’est si bien répandue qu’on ne la voit plus. Aussi, tandis que la *modification* est la part émergente de la mutation, la limite étant alors franchie qui laisse apparaître un tournant ou une inflexion du processus, la *transformation* en est la part continûment invisible, aussi bien dans sa dimension antérieure de gestation que dans celle, postérieure, de propagation, cette phase de propagation étant aussi, je l’ai dit, celle d’une nouvelle gestation. Cette transformation est par conséquent à la fois trop discrète, dans son jeu d’influences internes, pour apparaître à l’observateur au-dehors, puis trop étale, dans son résultat, pour qu’il puisse en percevoir encore la différence (JULLIEN, 2009, p. 100-101).

Os papéis pacientes se subdividem em dois tipos. As “influências, que são exercidas sobre a consciência subjetiva que o paciente toma de seu destino”, e “as ações, que se exercem objetivamente sobre o destino do paciente para modificá-lo ou mantê-lo no mesmo estado” (ibidem). No caso de Telêmaco, ele só atinge a segunda etapa, a das ações, depois de passar pela primeira: a das influências exercidas nele pela leitura do livro e pela descoberta não só da história do pai como a da história da humanidade.

Uma das marcas da transformação operada em Telêmaco é o uso dos verbos. Segundo Ricoeur,

se a introdução de verbos que designam operações mentais constitui o critério da substituição da origem-eu característica de um sujeito real de

asserção pela origem-eu destinada a personagens fictícios, a perda da significação ‘passada’ do pretérito épico é seu sintoma (1995, p.116).

Telêmaco usa verbos ora no presente, ora no passado, o que marcará a influência do segundo no primeiro. “O estudo dos tempos verbais da ficção narrativa”, segundo Ricoeur, nos coloca “no meio de um jogo de interferências entre os tempos do narrador e os dos personagens” (1994, p. 161)

A principal responsável por essa transformação é a chamada “memória involuntária”, conceito evocado por Walter Benjamin, em sua análise da obra de Proust. Para entendermos o que é a memória involuntária, primeiro devemos entender o que Proust e Benjamin entendem por memória “voluntária”:

Por *memória voluntária* Proust entende toda a sorte de vivências passadas que poderiam ser acessadas arbitrariamente pelo intelecto; desse modo, a memória voluntária se relacionaria mais com uma capacidade de desagregação do que, propriamente, de conservação (BENJAMIN, 1989, p.108-109). A memória voluntária é uniforme, limitada, restrita e sujeita “aos apelos da atenção”. “As informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele” (BENJAMIN, 1989, p. 106).

Já a memória involuntária está imersa no estético; ela presentifica um tempo que a memória voluntária, pretensamente espontânea, não foi capaz de apreender, o tempo da rememoração, o qual não se reduz à mera consecução dos segundos, que não se mede pelos ponteiros do relógio, mas sim, aquele através do qual a verdadeira experiência se desdobra, o tempo da presença:

Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra (Benjamin, 1989, p. 135).

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor o modo da textura (BENJAMIN, 1994a, p. 37).

Maurice Halbwachs faz uma interessante distinção entre as duas espécies de memória. “nosso passado compreende dois tipos de elementos: os que podemos evocar quando desejamos e os que, ao contrário, não atendem ao nosso apelo (...) tão logo os procuramos no passado nossa vontade parece bater num obstáculo” (2006, p. 66). Segundo o filósofo francês, o grande paradoxo dessa distinção é que a memória voluntária está ligada à memória coletiva: “é porque podemos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes de reconstituí-las a qualquer momento e quando desejamos”

(ibidem, p. 67), enquanto a memória involuntária é intrinsecamente pessoal, pois “não pertencem aos outros, mas a nós, porque somente nós podemos reconhecê-las (...) as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são as que dizem respeito somente a nós, constituem nosso bem mais exclusivo, como se só pudessem escapar aos outros na condição de escaparem também a nós”(ibidem).

Gérard Genette, em sua análise sobre “Em busca do tempo perdido”, fala da “embriaguez da iteração”, ou seja, aqueles momentos nos quais

o ser proustiano é tão pouco sensível à individualidade dos momentos quanto, pelo contrário, o é, espontaneamente, à dos lugares. Os instantes têm nele uma forte tendência para se agruparem, para se confundirem, e essa capacidade é, evidentemente, a própria condição de experiência da “memória involuntária”. Essa oposição entre o “singularismo” da sua sensibilidade espacial e o iteratismo da sua sensibilidade temporal é bem marcada (1994, p. 123-124).

O traço dominante do fazer proustiano, segundo Genette, é “um sentido muito vivo do hábito e da repetição, o sentimento da analogia entre momentos” (Ibidem). Nesse sentido, a diferença entre “Em busca do tempo perdido” e “O presente do passado” é que a memória involuntária, em Proust, vem expressa, principalmente, através do uso do pretérito imperfeito, que dá aos acontecimentos da memória seu caráter de repetição. No segundo romance, a memória involuntária de Telêmaco será ativada, de forma metafórica, pela visão das ruínas do passado: dos traços das 7 maravilhas do mundo Antigo, contidos em seus sítios arqueológicos e, é claro, da leitura do livro de Fabrício Castro e, não menos importante, das anotações feitas nele pelo pai de Telêmaco.

Como salientou Samuel Beckett, em seu estudo sobre a obra máxima de Proust, a memória involuntária é estimulada quando “a fonte e ponto de partida dessa ‘ação sagrada’, os elementos de comunhão, são fornecidos pelo mundo físico, por alguma ação imediata e fortuita da percepção. O processo é quase o de um animismo intelectualizado” (BECKETT, 2003, p. 36)

A transtextualidade é também outra característica de “O presente do passado”. Como nos lembra Julia Kristeva: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64). Jean Bessière sintetiza esse conceito da seguinte forma: “Le roman est une citations de temps” (BESSIÈRE, 2010, p. 52). Segundo as cinco subdivisões desse conceito, criadas por Genette, a transtextualidade pode se apresentar como

1- intertextualidade, que é a presença efetiva (ou coexistência) de um texto em outro. É o que Julia Kristeva chama de “absorção”. A intertextualidade se subdivide de três formas: a) a citação, ou referência direta a outro texto, normalmente entre aspas; b) o plágio, ou referência não marcada a outro texto e c) a alusão, ou relação não direta, mas perceptível entre dois textos.

2- paratexto: tudo que não faz parte do corpo central do texto, mas que vem nele embutido, como título, introdução, notas, ilustrações, epígrafes, etc.

3- metatexto: relação crítica entre dois textos, onde normalmente o texto B, não literário, comenta o texto literário original, o texto A.

4- arquiteito: o paradigma ao qual pertence o texto, ou seu gênero: poesia, contos, memórias, romance, etc.

5- hipertexto: as relações mais íntimas entre textos, onde o texto B (hipertexto), apresenta semelhanças ao texto original, texto A (hipotexto). A semelhança se dá, principalmente, quanto à forma ou estrutura entre os textos, e normalmente só está visível a um olhar mais especializado.

No romance “O presente do passado”, a transtextualidade está marcada de várias formas. A intertextualidade direta está nas inúmeras citações a textos clássicos feitas por Fabrício Castro. O plágio e as alusões são detectadas pela leitura especializada do pai de Telêmaco, que foi professor de filosofia. Como lembra Compagnon:

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura. Ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida, antes de ser compreendida (COMPAGNON, 1996, p. 22).

Em alguns casos, o pai do personagem aponta a inversão de sentido feita pelo cavaleiro da Ordem de Malta no texto original. Aqui teremos o que Ricoeur e H.R. Jauss chamam de “leitura reflexionante – é o que permite que o ato de leitura se liberte da leitura inscrita no texto e dê a réplica ao texto” (1997, p. 285). Jean Bessière diz que: “le contemporaine est une hétérogène (...) le roman s’attache au rapport du passé et du present selon une multiplicité (BESSIÈRE, 2010, p. 155,157)

Há também casos do que Julia Kristeva, em sua classificação das palavras da narrativa, chama de “ambivalência” das palavras, que se “caracteriza pelo fato de o autor explorar a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas: segue sua direção deixando-a sempre relativa” (...) Essa palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos” (1974, p 72). É claro que

Telêmaco só percebe esses casos graças à marginália de seu pai, que coloca a frase original da qual Fabrício Castro se serve para “suas próprias metas”.

A marginália<sup>2</sup> do pai de Telêmaco funciona como guia de leitura, como um paratexto. Nela, o jornalista descobre não só verdades ocultas sobre o livro que está lendo como verdades sobre seu pai, sobre quem ele pouco sabe. “mutas vezes, é o que está na margem, naquilo com quem ninguém se preocupa e que foi relegado ao esquecimento, que podem estar elementos reveladores para a história cultural e/ou para uma história das sensibilidades” (BERND, 2015, p. 117). Como não foi um escritor, a forma que o pai de Telêmaco encontrou de deixar suas ideias para o filho é lhe legando seu livro mais querido, com suas anotações. Essa marginália incrementa, no romance, o que Tiphaine Samoyalt chama de “efeito palimpsesto, ou seja, o efeito de difração, na obra, de um brilho particular emanado do intertexto e que prolonga um no outro (2008, p. 139).

O livro é escrito por Fabrício Castro como uma carta a seu filho que, ao final do romance, descobriremos que se afastara do pai por ter se casado com uma muçulmana. A mensagem do autor para o filho se transforma na mensagem de um leitor para seu filho: um futuro leitor. O autor, como lembra Julia Kristeva, pode transpor seu papel de mero “sujeito”; e o leitor pode deixar de ser um simples “destinatário” para ser o coautor de uma nova leitura, feita por um terceiro elemento. “no vaivém entre o sujeito e o outro, entre o escritor e o leitor, o autor se estrutura como significante, e o texto como diálogo de dois discursos” (1974, p. 74).

No caso do romance, o pai de Telêmaco é um leitor (destinatário) do livro de Fabrício Castro, mas também é, ao lado desse, um autor, já que a mensagem do segundo ao seu filho é semelhante à mensagem que o primeiro queria deixar ao seu. Como lembra Paul Ricoeur, “narrativa, interpretação e leitura tendem, então a se recobrir (...) a leitura está no texto, mas a escrita do texto antecipa as leituras futuras” (1997, p. 285)

Esse aspecto do romance remete ao conceito de “ambivalência”, desenvolvido por Julia Kristeva: “Quem escreve é o mesmo que lê. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se. A estrutura dialógica

---

<sup>2</sup> Segundo o “Dicionário de Termos Literários”, de Carlos Ceia, “Marginália” define-se como “notas ou comentários pessoais escritos na margem de um livro, normalmente registrando impressões de leitura, reflexões breves, anotações bibliográficas ou de caráter erudito, ou simples notas de interpretação textual, que podem constituir uma marca distintiva de um leitor. É possível reconstruir os modos de leitura de um escritor, por exemplo, a partir de suas anotações a certas obras, como aconteceu nos casos mais conhecidos de Coleridge ou Melville”.

surge, assim apenas à luz do texto construindo-se com relação ao outro texto enquanto ambivalência” (1974, p. 87). Sobre esse aspecto do romance contemporâneo, Jean Bessière afirma que:

Le lecteur lit le roman comme cela qui transcite ses propres conditions, qu’il expose – la stratification des temps, la superposition des lieux... –, comme cela qui interroge ces conditions (...) le roman et la lecture qui en est fait, entraînent que le lecteur, à l’occasion de sa lecture, se situe dans un contexte élargi – celui qui permet de rendre compte de ce roman, de ce stratificatiôn, de ces superpositions et de bien d’autres choses” (BESSIÈRE, 2010, p. 14-15).

Já a gravação de Telêmaco funciona como metatexto do livro que lê. O arquiteixo do livro de Fabrício Castro poderia ser “relato ficcional de viagens”, bem como “história antiga”, já que muitos fatos narrados por ele serão acontecimentos históricos. O arquiteixo da gravação poderia ser tanto “memórias” como “crítica impressionista”. Como salienta Compagnon:

Minha leitura não é monótona nem unificadora, ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase, nem o transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto (COMPAGNON, p. 13).

Além disso, tanto a gravação de Telêmaco como a marginália deixada por seu pai funcionam como hipertexto do hipotexto de Fabrício Castro, e podemos ver também os comentários de Telêmaco sobre as anotações de seu pai como um hipotexto sobre elas – a marginália torna-se, assim, de texto comentador em texto comentado. “Assim, constrói-se a escritura como uma casa assombrada, uma casa habitada pelas intercorrências de recordações fragmentadas, integradas ao tecido textual” (BERND, 2015, p. 99).

Como salientou Roland Barthes, “le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire un oeuvre, ce sujet ne s’identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l’auteur même du livre lu, en tant qu’il a voulu écrire ce livre e y a réussi (BARTHES, 1984, p. 313)

A transtextualidade contida no romance é uma bricolagem das transtextualidades possíveis, com o diferencial de que todos os textos são feitos por um só autor, embora pareçam (intencionalmente) pertencer a vários. Esse aspecto remete às palavras de Julia Kristeva sobre o dialogismo do romance: “O dialogismo situa os problemas filosóficos na linguagem e, mais precisamente, na linguagem vista como uma correlação de textos,

como escritura-leitura que caminha paralela a uma lógica não-aristotélica, sintagmática, correlacional, “carnavalesca” (1974, p. 89).

Outro aspecto explorado no romance é a diferença entre “mundo contado” e “mundo comentado”. Segundo Ricoeur, “o mundo comentado tem sua verdade (os seus contrários são o erro e a mentira) e o mundo contado tem a sua (o seu contrário é a ficção)” (1994, p. 166). O romance desenvolve essa problemática: o que é o mundo real e o que é ficção? O que é história e o que é estória? Além disso, o mesmo fato histórico pode conter sua porção fantasiosa, ou ficcional.

Toda narrativa não é contada como se tivesse ocorrido, como o testemunha o uso comum dos tempos verbais do passado para narrar o irreal? Nesse sentido, a ficção se inspiraria tanto na história quanto a história na ficção. É essa inspiração recíproca que me autoriza a colocar o problema da referência cruzada entre historiografia e a narrativa de ficção (RICOEUR, 1995, p. 125).

A referência cruzada, no romance em questão, está principalmente na sua forma, através da divisão em capítulos, que são permeados pelas impressões da leitura feita por Telêmaco. O que parece ficção, tem muito de historiografia, e vice-versa. Isso remete ao que Paul Ricoeur chama de “entrecruzamento da história e da ficção”, ou seja, “a estrutura fundamental (...) em virtude da qual a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra” (1997, p 316).

Um exemplo disso é as duas versões sobre a postura do Colosso de Rodes. A tradição atribui à estátua a postura de pernas abertas, com os navios passando por debaixo delas para poderem entrar no porto da cidade. Mas a história moderna tem refutado essa tradição, dando ao colosso a postura mais “historicamente viável” de uma estátua não só com as pernas unidas mas localizada em outro ponto da cidade.

A reflexão de Telêmaco sobre a questão é bastante sintomática: a imagem do colosso tradicional está tão incrustada no inconsciente coletivo que a versão do colosso de pernas unidas, em outro ponto da cidade que não o porto, nos parece “irreal”. Entre a história real e fantasia, encontramos o mito. Ele pode ser visto como “irreal” hoje, mas por muito tempo foi tomado como real e influenciou a vida dos que nele acreditaram. Por isso, pode ser mais “real” do que muitos acontecimentos históricos. ”Servir-se de resíduos mitológicos para melhor compreender a realidade em que estão inseridos atualmente constitui um fértil processo de transculturação no qual a interpenetração das culturas produz fatos culturais novos e originais” (BERND, 2015, p. 151)

O romance também opera transformações sobre a questão do universo diegético, analisada por Ricoeur, na esteira de Genette. No romance, temos três universos diegéticos: o da narrativa de Fédon, na Antiguidade; o da formulação dessa narrativa, feita por Fabrício Castro durante o Renascimento, e a leitura de Telêmaco, no presente. É interessante notar aqui que a história do jornalista se transforma em função da leitura do livro. Além disso, a motivação para a elaboração do livro sobre Fédon, escrito por Fabrício Castro em forma de carta para seu filho, é a mesma que o pai de Telêmaco teria para fazer o que não pode em vida: escrever diretamente para o filho.

Os três universos diegéticos estão, portanto, intrinsecamente ligados, permitindo dizer que o romance traz uma intriga dentro da outra. A análise que Paul Ricoeur faz sobre a dicotomia tema/fábula, tão apreciada pelos formalistas russos, e que posteriormente foi transformada na tríade discurso/intriga/fábula, de Cesare Segre, nos permite um olhar diferenciado sobre o romance. Segundo Segre, o discurso é o significante do texto, “a intriga (o significado de acordo com a ordem de composição literária) e a fábula (o significado segundo a ordem lógica e cronológica dos acontecimentos)” (RICOEUR, 1994 p. 171).

“O discurso”, explica Ricoeur, “tem o tempo da leitura, a intriga, o da composição literária, a fábula, o dos acontecimentos narrados” (Ibidem). Ricoeur, no terceiro volume de sua obra, lembra sobre os conceitos “que a crítica literária classifica como tempo narrado e tempo narrante, ou a aceleração ou desaceleração, a abreviação ou até mesmo a interpolação de uma narrativa numa narrativa” (1997, p. 98). O teórico francês, na mesma obra, cita o que o filósofo Edmund Husserl fala sobre isso: “Na mesma extensão temporal imanente em que ela se produz efetivamente, podemos ‘com toda liberdade’ abrigar fragmentos maiores ou menores do processo re-presentado com seus modos de transcurso, e assim percorrê-lo mais rápido ou mais devagar” (RICOEUR, 1997, p. 98).

Quanto ao discurso, o “tempo narrante” do livro de Fabrício Castro é, para o leitor do romance, sempre o mesmo que o de Telêmaco, pois lemos suas impressões tão logo encerramos a leitura do capítulo. É justamente a intriga, ou a cesura entre os dois discursos, que permite essa sincronia, esse emparelhamento entre os tempos dos dois discursos. Não importa o quão rápido leiamos o capítulo escrito por Fabrício Castro, nossa leitura está sempre *pari passu* à leitura de Telêmaco, graças à intriga.

Como postula Jean Bessière, “a pertinência temporal da letra é precisamente de ser de vários tempos – do tempo de sua inscrição, do tempo de sua leitura, do tempo

dessa atualidade que não é bem aquela de sua inscrição nem aquele de sua leitura (Fórum Jean Bessière, 2013).

Essa sincronia das duas leituras permite ao leitor do romance perceber a sutil transformação operada em Telêmaco pela leitura do livro de Fabrício Castro. Quanto ao tempo da fábula, ou dos acontecimentos narrados, temos que levar em conta os diferentes universos diegéticos do romance.

Deixando de lado o tempo dos mitos narrados, podemos dizer que a história do livro começa com a construção da primeira das 7 maravilhas, a grande pirâmide do Egito, perpassa a construção das outras 6, até chegar ao tempo da história de Fédon, desde os antecedentes de sua viagem (a morte de sua família) até sua morte na Babilônia.

O processo narrativo de Fabrício Castro é permeado por tantos eventos que criará outro universo diegético. É a partir de seu trabalho como restaurador do Castelo de São Pedro, na atual cidade de Bodrum, na Turquia, e a involuntária descoberta das ruínas do Mausoléu de Halicarnasso, que o cavaleiro da Ordem de Malta resolve contar a história de Fédon para seu filho.

A elaboração do livro, feita dentro do próprio castelo, é acompanhada pelo medo dos cavaleiros cristão da invasão do exército turco-otomano. O final da redação coincide com a retirada dos cristãos da cidade, já cercada pelo exército turco. Só então o leitor fica sabendo que o filho de Fabrício Castro converteu-se ao Islamismo ao se casar com uma muçulmana, e que a distância entre pai e filho levou o cavaleiro a rever suas arraigadas crenças religiosas.

O universo diegético do presente está, por sua vez, subdividido entre os acontecimentos da viagem feita por Telêmaco, refazendo a viagem de Fédon, e as memórias do jornalista, especialmente de sua infância, suscitadas pela leitura do livro deixado pelo pai. “Entre memória e esquecimento, o que sobram são os vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade” (BERND, 2015, p. 53).

A estrutura do romance, ou a sua intriga, permite uma visão ainda inusitada em literatura: a leitura do romance é perpassada por outra leitura, feita por um dos personagens. Isso permite uma nova dimensão quanto à configuração do tempo da narrativa. Como bem salientou Paul Ricoeur:

A distinção entre a enunciação e o enunciado dentro da narrativa forneceu (...) um contexto apropriado para o estudo dos jogos com o tempo, suscitados

pelo desdobramento, paralelo a essa distinção, entre tempo levado para contar e tempo das coisas contadas. (...) Só o confronto entre esse mundo do texto e o mundo da vida do leitor levará a problemática da configuração narrativa a se transformar na da refiguração do tempo pela narrativa” (1994, p.181).

Além de lermos a ação que se passa na história de Fédon, lemos a leitura de Telêmaco, a forma como ele assimila esse novo conhecimento e a partir dele, modifica a sua ação sobre o mundo e sobre si mesmo. Segundo Ricoeur: “A arte da ficção consiste, assim, em tecer juntos o mundo da ação e o da introspecção, em misturar o sentido do cotidiano e o da interioridade” (1994, p. 187).

Contudo, não só a leitura do livro sobre Fédon leva Telêmaco ao mundo da introspecção. A visita aos locais onde esteve o filósofo grego aciona no jornalista lembranças soterradas pelo tempo. Como lembra Ricoeur: “uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra”. (1994, p. 188).

A história do local de cada maravilha, já em ruínas, que Telêmaco visita, faz aflorar as memórias involuntárias do personagem, o que o permite chegar ao âmago de seus problemas emocionais. “Para Freud, os traços mnemônicos se constituem na relação com o outro (...) a memória como relação que propicia ao indivíduo recordar e, ao mesmo tempo, reinventar o passado” (BERND, 2015, p. 32).

As ruínas, aqui, são metáforas da personalidade fragmentada de Telêmaco. Ao exercitar o “olho da mente” e vislumbrar o passado glorioso daquela maravilha, o jornalista aciona também um olhar mais apurado sobre seu presente em ruínas e a forma como pode transformar esse presente em um futuro mais livre, graças à visita incômoda, porém necessária, a seu passado. “É nesse momento que surge o Gênio das ruínas para lhe ensinar a ler as lições que elas trazem” (HARTOG, 2013, p. 123).

Como lembra Paul Ricoeur, é “porosa a fronteira que separa o passado histórico da memória individual (...) Existe entre memória e passado histórico um recobrimento parcial que contribuiu para a constituição de um tempo anônimo, a meio caminho entre o tempo privado e o tempo público” (1997, p. 193).

As 7 maravilhas funcionam como signos, dos quais o passado emerge como um emblema do presente, “no longo deciframento dos signos do mundo” (1994, p. 240). Elas são o que Ricoeur, no terceiro volume de sua obra, chama de “*representância* (ou de lugar-tenência) às relações entre as construções da história e seu face-a-face, a saber, um passado ao mesmo tempo abolido e preservado em seus rastros” (1997, p. 175). O

conceito de “rastros” é definido como “a persistência de uma coisa dada e manejável, de uma ‘marca’ física, capaz de guiar o retorno ao passado” (1997, p. 130).

Falando sobre Proust, Paul Ricoeur comenta:

O que constitui a singularidade de *Em busca...* é que o aprendizado dos signos, tanto quanto a irrupção das lembranças involuntárias, oferece o perfil de uma errância interminável, interrompida, mais do que coroada, pela súbita iluminação que transforma retrospectivamente toda a narrativa na história invisível de uma vocação. O tempo volta a ser um tema a partir do momento em que se trata de combinar o comprimento desmedido do aprendizado dos signos com a instantaneidade de uma visita contada tardiamente, que qualifica retrospectivamente toda a busca como tempo perdido (1994, p. 227).

Telêmaco confessa que começou a ler “*Em busca do tempo perdido*”, mas que ainda não terminou. Ele promete voltar à leitura da obra central de Proust tão logo tenha tempo – o que de fato fará, ao final do livro. A leitura incompleta de Proust funciona como símbolo da leitura incompleta sobre o passado do personagem.

Mas a busca pelo passado tem como objetivo justamente a superação desse passado, e a libertação das amarras que nos impedem de seguir nosso caminho. Telêmaco luta desde a infância contra vários tipos de vícios, sendo o vício do jogo o que o domina no momento em que lê o livro deixado pelo pai. “É necessário renunciar a reviver o passado se o tempo perdido deve, de uma maneira ainda desconhecida, ser redescoberto” (1994, p. 241).

Essa superação do passado se dá mediante a contemplação do que do passado atravessou o tempo e chegou até o presente. “O tempo redescoberto, no segundo sentido do termo, no sentido do tempo perdido *ressuscitado*, procede da fixação desse momento contemplativo fugidivo em uma obra durável” (1994, p. 245). Assim como Fédon, Telêmaco, a princípio, não vê o eterno nas 7 maravilhas do mundo antigo; o primeiro porque sabe que elas serão destruídas pelo tempo e o segundo por vê-las já destruídas ou, como no caso das pirâmides do Egito, já bastante desgastadas pelo tempo.

Mas Telêmaco vê a “ressurreição” das 7 maravilhas, ao contemplar as inúmeras obras arquitetônicas do presente nelas inspiradas. Sua descoberta começa com a visita que faz, guiado por Sherazade, aos Jardins de Haifa, em Israel. A partir daí, o presente do passado se faz evidente, e as obras arquitetônicas baseadas nas 7 maravilhas do mundo antigo funcionam como símbolos do passado que, embora modificado, perdura até o presente.

Como nos lembra Maurice Halbwachs:

O passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes. Em geral, nem prestamos atenção nisso.... mas basta que a atenção se volte desse lado para notarmos que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar (HALBWACHS, 2006, p. 87).

Segundo Deleuze, “o signo mundano não remete a alguma coisa.; ele a ‘substituiu’, pretende valer por seu sentido (...) o aprendizado seria imperfeito e até mesmo impossível se não passa por eles (2006, p. 6). É o que Ricoeur, também analisando Proust, chama de “sentido do tempo perdido redescoberto (...) o caráter imanente e não transcendente de uma eternidade que, de um modo misterioso, circula entre o presente e o passado, cuja unidade perfaz” (1994, p. 244).

O hábito de Telêmaco de registrar todos seus pensamentos, não só os de caráter profissional, dando ênfase até às memórias de suas sessões com o psicólogo, Dr. Apolônio, remete a essa busca proustiana pelo passado. “A decisão de escrever tem, então, a virtude de transpor o extra-temporal da visão original para a temporalidade da ressurreição do tempo perdido (...) *Em busca... conta a transição de uma significação para outra do tempo redescoberto*” (1994, p. 245).

Esse “extra-temporal” está presente, no relato sobre a viagem de Fédon, em forma de signos: nas 7 maravilhas do mundo antigo e nas memórias de Telêmaco – nos signos re-significados do presente, que são revelados ao final. “O aprendizado dos signos, com seu tempo perdido, e a revelação da arte, com sua exaltação do extra-temporal. É essa relação que caracteriza o tempo como tempo redescoberto, mais exatamente como tempo perdido-redescoberto” (1994, p 248).

Assim, o tempo aparentemente “perdido” na leitura do livro deixado pelo pai, revela-se redescoberto mediante o conhecimento que permite a Telêmaco constatar as sombras de seu passado e livrar-se delas. A nova visão que o personagem aprende sobre as obras arquitetônicas do mundo moderno é a metáfora da nova visão que Telêmaco passa a ter de si mesmo. Como escreveu Jean Bessière, sobre o dispositivo que permite uma nova perspectiva cognitiva do personagem do romance contemporâneo: “Ce dispositif (...) celle d’un individu qui, parce qu’il observe le monde, peut s’accorder au monde, et qui, parce qu’il observe lui même, peut rendre compte de cela même” (2010, p. 26).

E a literatura serve como ponte entre essas duas realidades. Como salienta Ricoeur:

O tempo redescoberto (...) é o *reconhecimento* que coroa a visão estereoscópica; é finalmente a *impressão redescoberta* que reconcilia a vida e a literatura. Na medida que, de fato, a vida representa o lado do tempo perdido e a literatura o lado do extra-temporal, tem-se o direito de dizer que o tempo redescoberto exprime a retomada do tempo perdido no extra-temporal, como a impressão redescoberta exprime a da vida na obra de arte (1994, p. 254).

Mas o “extra-temporal”, segundo Ricoeur, é apenas “um ponto de passagem: sua virtude é transformar em duração contínua os ‘vasos fechados das épocas descontínuas’” (Ibidem). No romance “O presente do passado”, o extra-temporal é a ideia do belo, tão cara aos gregos antigos, que se preservou, mesmo depois que as 7 maravilhas do mundo antigo foram destruídas pelo tempo.

A narratividade e sua relação com a passagem do tempo e a consciência humana sobre a sua mortalidade é o ponto central da obra de Paul Ricoeur. Como ele mesmo salienta:

Só um mortal pode formar o propósito de “dar às coisas da vida uma dignidade que as eternize”? a eternidade que as obras de arte opõem à fugacidade das coisas só pode se constituir numa história: e a história, por sua vez só permanece histórica se, ao mesmo tempo que corre acima da morte, protege-se do esquecimento da morte e dos mortos e permanece uma recordação da morte e uma memória dos mortos? A questão mais grave que este livro pode colocar é a de saber até que ponto uma reflexão filosófica sobre a narratividade e o tempo pode ajudar a pensar juntas a eternidade e a morte (1995, p. 131).

As 7 maravilhas do mundo antigo, no romance em questão, “ressuscitam” no mundo moderno. Elas podem servir como símbolos da busca pela eternidade. Narrar é preservar não só o passado, mesmo que em forma de ficção, como também o presente, visando sua leitura no futuro. A morte nos faz refletir sobre o tempo e, conseqüentemente, sobre a memória, em forma de narrativa. Se o homem fosse imortal, talvez jamais teria a preocupação de narrar, ou de preservar a memória: o presente do passado.

E essa preocupação, como nos lembra François Hartog, remonta aos antigos gregos:

Para os gregos, a morte sempre ganha. Se toda palavra humana tem de haver-se com a morte, se os homens narram porque se sabem mortais, a epopeia e a história – instaladas ambas na fronteira entre visível e invisível, para evocar, para chamar antes de tudo os que não existem mais – ambas têm como função específica domesticar a morte, socializando-a (HARTOG, 1999, p. 18).

O narrador é figura central em qualquer narrativa, e o que Ricoeur fala sobre o narrador de “Em busca do tempo perdido” se aplica perfeitamente a Telêmaco e a Fabrício Castro: os dois narradores de “O presente do passado”:

Depois de incorporar a seu presente um “esse tempo tão longo” vê-se “empoleirado em seu cimo vertiginoso”. Essa última representação do tempo redescoberto diz duas coisas: que o tempo perdido está contido no tempo redescoberto mas também que é finalmente o Tempo que nos contém (...) O itinerário de Em busca... vai da ideia de uma distância que separa a de uma que une. Isso é confirmado pela última representação que Em busca... propõe do tempo: a de um acúmulo da duração de alguma forma debaixo de nós mesmos (Ibidem).

O itinerário de Telêmaco vai, da distância que separa sua época da de Fédon, para a distância que as une. As 7 maravilhas são a chave para a descoberta desse elo.

O romance “O presente do passado” apresenta uma versão singular sobre outro conceito de Paul Ricoeur: a noção sobre os três sentidos do termo *mimese*. O teórico francês postula que a noção aristotélica de *mimese*: a simples cópia, ou imitação, do real não dá conta de todo um processo mental que, ao “imitar” está também criando algo novo.

Para embasar sua teoria, Ricoeur busca em Santo Agostinho a noção sobre a aporia do tempo humano, a “tese do tríplice presente”. “O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (...) o presente do futuro é a espera” (AGOSTINHO, 1999, p. 328). A *mimese*, assim, longe de ser um processo imitativo único, como postulava Aristóteles, é um processo muito mais amplo e profundo, que perpassa três etapas, ou “sentidos”.

O primeiro sentido, que Ricoeur chama de *mimese I*, diz respeito ao “retorno à pré-compreensão familiar que temos da ordem da ação” (1995, p. 11). Esse primeiro estágio estaria relacionado com o “presente do passado” agostiniano. Mais a frente, Ricoeur define melhor o conceito:

O sentido de *mimese I*: imitar ou representar a ação é, primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (1995, p. 101).

O segundo sentido de *mimese* entra na própria noção de *ficção*. É quanto a pré-figuração da *mimese I* é *figurada* no plano da narrativa ficcional: quando os fatos do mundo real, pré-configurados no primeiro estágio, são *configurados* na obra literária.

Esse estágio está relacionado ao “presente do presente” de Santo Agostinho, além de ser a etapa onde a tessitura da intriga é construída.

É esse traço que, de modo definitivo, constitui a função mediadora da intriga. Nós o antecipamos na seção anterior, dizendo que a narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. Essa passagem do paradigmático ao sintagmático constitui a própria transição de *mimese I* à *mimese II*. É a obra da atividade da configuração (1994, p. 103).

Quanto ao terceiro estágio, a *mimese III*, temos aqui a reconfiguração feita, por parte do leitor, a partir da intriga da obra ficcional. É, segundo Ricoeur, a “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (1994, p. 110). Esse terceiro sentido está relacionado com o “presente do futuro” de Santo Agostinho.

Como podemos notar, na obra literária propriamente dita temos a presença apenas da *mimese II*, ou o “sentido pivô” dos três aspectos da *mimese* ricoeuriana. A *mimese I* está relacionada aos fatos que pré-figuram a obra, enquanto a *mimese III* está relacionada com a reconfiguração da obra, seu “ponto de chegada”, feita pelo leitor.

Ora, no romance “O presente do passado”, temos os três estágios da *mimese* de Paul Ricoeur. Os fatos do *mythos*, tanto na forma de relatos históricos quanto de lendas, são o ponto de partida para o relato que Fabrício Castro faz da viagem de Fédon. Não só o processo criativo do cavaleiro da Ordem de Malta está presente, como os fatos ou mitos que inspiraram sua obra.

Por outro lado, esses mesmos fatos ou mitos da antiguidade são reconfigurados por Telêmaco, no presente, através da mediação da *mimese II*: a obra “A viagem de Fedon”. O leitor do romance pode, assim, não só reconfigurar ele próprio o material da *mimese I* do livro de Fabrício Castro, mas também tem acesso à reconfiguração feita por Telêmaco. Graças à técnica do “livro dentro do livro”, temos acesso ao primeiro e ao terceiro estágios da *mimese* de Paul Ricoeur, o que normalmente não teríamos em uma obra ficcional.

Ao gravar suas impressões e memórias, Telêmaco não só compreende melhor a História como a sua história e, ao fazê-lo, reescreve o seu presente e seu futuro. No epílogo do romance, que o jornalista grava anos depois de sua viagem, essa história é reescrita e compreendida. Como salientou Louis Mink: “a história não é a escrita, mas a reescrita das histórias (...) É somente quando renarramos a história que nossa marcha para adiante repassa pelo caminho já percorrido às avessas (MINK apud RICOEUR, p. 225).

A releitura que Telêmaco faz de sua própria história, a partir da leitura do livro deixado pelo pai, interliga expressivamente o romance a outra faceta da obra de Paul Ricoeur: a intrincada relação entre literatura e história. De fato, para Ricoeur,

*Ficção e história pertencem à mesma classe quanto à estrutura narrativa (...) a aproximação entre história e ficção envolve uma outra, entre história e literatura (...) A história é intrinsecamente historiografia, ou, para dizê-lo de um modo deliberadamente provocador, um artifício literário (1995, p. 231).*

Não é o propósito desta pequena análise entrar na complicada seara do fenômeno contemporâneo chamado de “a crise da história”. Basta lembrarmos que, entre a verdade histórica e o real, encontrarmos o mito, que pode não fazer parte do que o racionalismo chama de “realidade”, mas nem por isso influi menos na história do que muitos fatos ditos “históricos”. O mito pode, inclusive, modificar a realidade mais do que fatos reais. Como lembra o historiador italiano Luciano Canfora: “Os caminhos da história e do mito estão estreitamente entrelaçados” (CANFORA, 2015, p. 16).

No caso do romance, muitos mitos são evocados do passado por Fabrício Castro e resignificados no presente através da leitura de Telêmaco. Um exemplo é o mito das Amazonas: as mulheres gregas que se libertaram do jugo masculino e, para poderem usar o arco, decepavam um dos seios. O mito toma forma de realidade no presente, quando Telêmaco recorda sobre o câncer de mama da mãe, que a obrigou a uma mastectomia.

Como lembra Jean Bessière, “Cela constitue la raison d’être des paradoxes temporels du roman postmoderne et du roman contemporain: l’actualité est tout le temps et même le temps fictionnels du passé et de cette actualité” (BESSIÈRE, 2010, p. 138). Isso nos leva a outro conceito desenvolvido por Ricoeur: as duas especialidades da historiografia, “a história geral” e as “histórias especiais”.

*A história geral tem como tema sociedades particulares, tais como povos e nações, cuja existência é contínua. As histórias especiais têm como tema aspectos abstratos da cultura, tais como a tecnologia, a arte, a ciência, a religião, que, na falta de uma existência contínua própria, só são ligadas entre si pela iniciativa do historiador responsável pela definição do que conta como arte, como ciência, como religião, etc (1995, p 278).*

No romance, o conhecimento da história geral leva Telêmaco às histórias especiais e de sua relação com a sua própria história. Esse conhecimento é evocado, principalmente, no momento em que o personagem visita os sítios arqueológicos das sete maravilhas do mundo antigo. Isso remete ao que Henri Bergson define como “reconhecimento por imagens”, e que Halbwachs define como: “reconhecer por

imagens é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos (HALBWACHS, 2006, p. 55).

A espacialidade, aqui, toma o caráter de um personagem. Como postula Paul Ricoeur, “nada na noção de personagem, entendido no sentido daquele que faz a ação, exige que este seja um indivíduo” (1995, p 280).

As ruínas do Mausoléu de Halicarnasso lembram a Telêmaco a destruição da casa onde passou a infância: símbolo da união também dissolvida de seus pais. As reproduções de muitas obras de arte do passado são mais “reais”, do que as originais, já desgastadas pelo tempo: são personagem que representam a reconstrução do passado, muitas vezes mais perfeita do que o próprio passado em ruínas reconstruído. “O lugar do personagem pode ser tomado por *qualquer um* designado na narrativa como sujeito gramatical de um predicado da ação” (Ibidem).

Citando Le Goff, Paul Ricoeur fala que “o passado deve sua qualidade histórica a sua capacidade de integrar-se nessa memória que Agostinho chamava de ‘presente do passado’” (1995, p 311). “Esse passado primordial em que nossa identidade coletiva, busca angustiada das sociedades atuais, adquiriu certas características essenciais” (LE GOFF, 2010, p. 11).

No confronto entre o conceito aristotélico de tempo e o conceito agostiniano, Ricoeur, desenvolve a noção de “retenção”, ou

o que faz manterem-se juntos o presente pontual e a série das retenções agarradas a ele (...) A função da retenção é estabelecer a identidade do presente pontual e do objeto imanente não pontual. *A retenção é um desafio à própria lógica do mesmo e do outro; esse desafio é o tempo* (1997, p. 48).

Segundo Husserl:

Todo ser temporal “aparece” en algún modo decursivo y en uno en continua mudanza, y el “objeto en el modo decursivo” es siempre, en esta mudanza, uno distinto, mientras que en efecto decimos que el objeto y cada punto de su tiempo y el tiempo mismo son uno y el mismo. *Todo ser temporal “aparece” num certo modo de transcurso continuamente cambiante e “o objeto em seu modo e transcorrência” é sem cessar de novo um outro nessa mudança, ao passo que dizemos, porém, que o objeto e cada ponto de seu tempo e esse tempo meso são uma única e mesma coisa* (HUSSERL 2002, p. 49).

No romance, as sete maravilhas do mundo antigo personificam esse caráter da retenção. A transformação pelas quais passam, ao longo do tempo, em outras obras

arquitetônicas, longe de as diminuir, intensifica sua importância. “Que algo persista enquanto muda, eis o que significa mudar” (Ibidem).

No plano do indivíduo, a transformação pela qual Telêmaco passa, ao final do romance, personifica esse passado que muda, continuando o mesmo. Como o personagem principal do romance, nós somos o resultado de nossa história, mas com a liberdade de, mediante seu conhecimento, superarmos esse passado e nos transformarmos algo que, sendo o mesmo, já é outro.

Dentro do conceito husserliano de “retenção”, é importante salientar a distinção entre “lembrança primária” e “lembrança secundária”. A primeira é o “presente do agora mesmo passado” (1997, p. 53); a segunda se refere ao “presente que persiste enquanto desaparece (...), o passado que já não pode ser descrito como a cauda do cometa do presente”, são “as lembranças que já não tem, por assim dizer, um pé no presente” (Ibidem). É a lembrança secundária, ou a “relembração”, que ativa, segundo Ricoeur, o “presente do passado” agostiniano.

Sobre isso, Halbwachs nos fala sobre “duas memórias, que chamaríamos, por exemplo, uma interior ou interna, a outra exterior, - ou então uma memória pessoal e a outra, memórica social” (HALBWACHS, 2006, p 73).

Ao investigar o passado da humanidade, Telêmaco reativa lembranças secundárias do seu passado e as re-significa. Assim como o passado revelado pela pesquisa re-significa seu presente. “Le contemporaine est aussi le moment de la mémoire, à la fois individuelle et collective (BESSIÈRE, 2010, p 146). Mas é a espacialidade, segundo Ricoeur, a responsável por esse “encadeamento do tempo, em que cada evento recebe um lugar diferente”. Na mesma obra, o autor diz:

A intenção do lugar de um evento rememorado por esse único encadeamento (de tempo) constitui uma intencionalidade a mais que se soma à da ordem interna da relembração, que supostamente reproduz a da retenção. Essa intenção do “lugar” no encadeamento do tempo é o que permite caracterizar como passado, presente ou futuro durações que apresentam conteúdos diferentes, mas ocupam um mesmo lugar no encadeamento do tempo – portanto, dar um sentido formal à característica passado, presente, futuro. Mas esse sentido formal não é um dado imediato da consciência. Só tratamos propriamente dos eventos do passado, do futuro e do presente em função dessa segunda intencionalidade da relembração, que visa ao seu lugar independentemente de seu conteúdo e de sua duração própria. Essa segunda intenção é inseparável da retroação pela qual uma relembração recebe uma significação nova pelo fato de que suas expectativas encontraram sua efetivação no presente (1997, p 59).

No plano do romance, a espacialidade destaca-se como o veículo pelo qual o passado é re-significado. Diante das ruínas das sete maravilhas, Telêmaco aciona o “olho da mente” de Filo de Bizâncio, para recriá-las. O mesmo processo se dá com as lembranças do seu passado: um espaço que já não existe, a casa de sua infância, é reconstruído. Mas essa casa, embora idêntica à da infância, não cumpre o propósito que o personagem pensara que ela teria, pois não tem a mesma espacialidade daquela.

Como escreve Halbwachs,

O novo painel projetado sobre os fatos que já conhecemos, nos revela mais de um traço que ocorre neste e que dele recebe um significado mais claro. É assim que a memória se enriquece com as contribuições de fora que, depois de tomarem raízes e depois de terem encontrado seu lugar, não se distinguem mais de outras lembranças (HALBWACHS, 2006, p. 98).

O resgate da casa da infância só se dá ao final do livro, quando o personagem recupera a peça que falta no quadro do Partenon, que pertencera ao pai. Assim como as sete maravilhas do mundo antigo, que não ocupam mais um lugar no espaço, mas que influenciaram o espaço do presente, ou seja, que preservam sua espacialidade, a casa na qual Telêmaco viveu até a morte do pai atua como símbolo de sua infância. Sua espacialidade é recuperada quando o símbolo desse espaço é restaurado.

É esse resgate do passado que liberta o personagem da repetição do passado, na forma de seus vícios: principalmente o jogo e as drogas, abrindo as portas para seu futuro. Como lembra Ricoeur, quando fala sobre a “função cardeal” do conceito de repetição:

A repetição abre no passado potencialidades despercebidas, abortadas ou reprimidas. Ela reabre o passado em direção ao por-vir (...) Essa secreta polarização entre herança transmitida e resolução antecipante faz também da repetição uma réplica que pode chegar à revogação do império do passado sobre o presente. A repetição faz mais: ela põe o selo da temporalidade sobre toda a cadeia de conceitos constitutivos da historialidade: herança, transmissão, retomada – historia, co-história, destino e sorte – e traz de volta a historialidade à sua origem na temporalidade (1997, p. 128).

A repetição, ou o vício, sendo uma “réplica do império do passado sobre o presente”, só será equalizada quando o presente perceber a força desse passado. “A noção-chave de herança transmitida e assumida constitui o pivô da análise. Ela mostra como toda volta para trás procede de uma resolução essencialmente voltada para a frente” (Ibidem, p. 125).

A passagem do futuro ao passado e ao presente é, conforme Ricoeur, “ao mesmo tempo unificação e diversificação”. (1997, p. 120). Essa “unificação” que é também “diversificação” está representada no romance pelo casamento de Telêmaco, um norte-americano, com Sherazade, uma iraquiana que perdeu o marido, um curdo, morto pela bala de um *sniper* (um atirador) do exército americano. O casal é a epítome do lado positivo e negativo do imperialismo: o que aparentemente seria a libertação do povo curdo do tirano Saddam Hussein se transformou, para eles, em um pesadelo.

Como salienta Jean Bessière:

La transindividualité ne fait pas lire la concordance des identités multiples et de ce vaste habitat, que constitue ou qu’illustre le monde global, mais la disjonction au sein de ce monde global: celle de l’individu aux identités multiples et mutuellement disjonctive, qu’il convient de caractériser comme les figures de l’intersection et comme celles de formes intermédiaires de la différence. Où il y a l’ultime lecture de la propriété contemporaine de la transindividualité: assembler le monde suivant les différences, dans la reprise constante de la différence et dans le défaut d’extériorité du roman qu’impose le monde global (BESSIÈRE, 2010, p. 350).

Assim como Alexandre, que casou com Roxana: uma aristocrata da longínqua província da Sogdiana, Telêmaco repete no presente o gesto de unificação cultural ao casar-se com Sherazade, uma iraquiana que se converteu à Seita Bahaí, uma nova religião que prega a união universal. O casamento serve aqui de signo da unificação de duas culturas. Como salienta Deleuze, em seu estudo sobre os signos na obra de Proust:

O ser amado aparece como um signo, uma ‘alma’: exprime um mundo possível, desconhecido de nós (...) o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles. Amar é procurar *explicar, desenvolver* esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado (2006, p. 7).

Isso remete também ao conceito que Janet Paterson chama de “transnacionalismo”:

O transnacionalismo implica um processo segundo o qual formações identitárias tradicionalmente circunscritas pelas fronteiras políticas e geográficas, vão além das formações nacionais para produzir novas formações identitárias. Há um distanciamento de um discurso identitário restrito em proveito do esfacelamento, da heterogeneidade e da movência (PATERSON, 2008, p. 96).

O romance: gênero dialógico por excelência, aponta, em sua própria essência, para uma harmonia entre as vozes – e, por metonímia, às diversas culturas. Como lembra Julia Kristeva:

O dialogismo, que deve muito a Hegel, não deve, no entanto, ser confundido com a dialética hegeliana que supõe uma tríade, logo uma luta e uma projeção (uma superação), que não transgride a tradição aristotélica, fundada na substância e na causa. O dialogismo substitui esses conceitos, ao absorvê-los ao conceito de relação, e não visa a uma superação, mas a uma harmonia, implicando sempre uma ideia de ruptura (oposição, analogia) como modo de transformação (1974, p 89).

A leitura do livro de Fabrício Castro (e especialmente a leitura feita da leitura do pai, a partir das anotações desse) fazem Telêmaco rever seus hábitos erráticos e autodestrutivos. Essa característica expressa as palavras de Jean Bessière:

L'objet Roman est ainsi l'indice que suscite la lecture ouverte de la stratification des temps, de la superposition des lieux, et la définition de toute identité comme une identité communicante (...) le lecteur du roman contemporain s'identifie, par le roman, comme un agent du monde, dans le monde, sans que cela implique, de sa part, une identification au monde du roman (2010, p. 14).

O vício do jogo, por exemplo, revela-se como a forma primitiva de brincar com a sorte, de lamentar a perda de um ente querido brincando com o destino, com a intenção de vencê-lo, como forma de vingança por ter ele nos levado alguém tão amado.

Como lembra Ricoeur:

O momento em que a literatura atinge sua eficiência mais alta talvez seja aquele em que ela põe o leitor na situação de receber uma solução para a qual ele tem de encontrar as questões apropriadas, aquelas que constituem o problema estético e moral colocado pela obra (1997, p. 295). Enquanto o leitor incorpora – consciente ou inconscientemente, pouco importa – os ensinamentos de suas leituras à sua visão do mundo, para aumentar a sua legibilidade prévia, a leitura é para ele algo diferente de um lugar onde ele se detém; ela é um meio que ele atravessa (1997 p. 303-304).

Assim, no romance “O presente do passado”, de minha autoria, a leitura simbólica consiste em um processo tipicamente contemporâneo, tomando como base o conceito de Jean Bessière sobre o romance contemporâneo. A intertextualidade, de Julia Kristeva – ou o conceito mais geral de transtextualidade, de Gerard Genette –, compreende o diálogo entre os vários textos, produzidos em universos diegéticos diferentes, presentes no romance. A estrutura da obra, mediante a técnica do livro dentro do livro, permite uma nova abordagem sobre a tríplice definição de mimese, de Paul Ricoeur. Já a transformação interna do personagem principal, mediante a ativação da memória involuntária, é possível graças ao diálogo entre o presente e o passado, tanto no nível pessoal, de recordação da história do personagem, quanto no nível global, como resultado de sua pesquisa involuntária sobre a história da humanidade.

## CONCLUSÕES PRELIMINARES

Assim, nos pressupostos teóricos, analisei minha obra “O presente do passado” mediante conceitos teóricos de vários autores. Esses conceitos são mediadores para desvendar alguns aspectos de meu romance, os quais passo a analisar.

O diálogo entre o presente e o passado – motivo principal da obra – evidencia-se, antes de tudo, pelo formato do romance: um livro dentro do livro. Lemos, *pari passu* à obra lida pelo personagem central, suas percepções sobre essa obra, bem como a mudança pela qual ele passa ao longo do tempo por causa dessa leitura.

Como salienta Agamben, em seu ensaio sobre o conceito de “contemporâneo”:

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (2013; p. 71)

Nesse diálogo entre épocas e textos diferentes, notamos os conceitos de “narratividade” e de “temporalidade”, de Gerard Genette e Paul Ricoeur; os conceitos de “intertextualidade” e “transtextualidade”, que constam na obra de Julia Kristeva e Gerard Genette – e que foram organizados por Tiphaine Samoyault; o conceito de “transindividualidade”, de Jean Bessière e o conceito de “transformação interior”, de François Jullien. Esse conjunto de conceitos produz um espaço de confluência que configura o texto como um lugar de hipóteses e de hesitações, as quais serão traduzidas exemplarmente pelo sintomalismo do jogo. Como salienta Compagnon:

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura (...) a citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança (p. 29).

Podemos dizer que o modelo que deu conta do romance está baseado na análise da narratividade e de sua relação com o tempo, a partir de uma abordagem transtextual e transindividual que evidencia a transformação dos personagens.

Do ponto de vista da sequência narrativa, salienta-se no romance o efeito do inusitado e da descoberta. O vício do jogo atua como metáfora desse inusitado. O jogo é o campo ideal para a presença do inusitado. Podemos dizer que o jogo é a principal forma de reproduzir deliberadamente o inusitado. O personagem de Telêmaco vive uma busca interior, mesmo que não saiba disso. A busca é o desejo da descoberta, e o jogo uma forma de tornar essa busca constante, mesmo que inconsciente.

O personagem também apresenta várias temporalidades, de acordo com a definição de Jean Bessierre, já referida na introdução teórica. O livro que lê demarca a transição entre uma temporalidade e outra. Essa transição constitui o que François Jullien chama de “transformação interior”. Assim como as transformações sociais da história são silenciosas, ou seja, não são notadas até que todo o contexto já esteja mudado, as transformações pessoais operam com a mesma transitividade. Somente no final do romance que Telêmaco percebe a mudança que a leitura do livro realizou em sua vida.

Quanto à relação intertextual, a ideia do texto como “um mosaico de citações” evidencia-se no romance de várias maneiras, tanto textuais como metafóricas. Uma delas são as citações que o narrador do livro sobre a viagem de Fedon, o cavaleiro Fabrício Castro, extrai dos textos antigos e reveladas a Telêmaco mediante as anotações feitas por seu pai. “A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (COMPAGNON, 1996, p. 14).

Outra é a própria marginália do pai, que serve a Telêmaco como um texto paralelo, com o qual ele apreende as nuances do texto central. As impressões que a leitura causa no personagem, e que ele registra oralmente, formam outro texto paralelo, com o qual o leitor do romance apreende a cesura entre o livro de Fedon e a leitura de Telêmaco. O intertexto é definido como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFFATERRE, 1979, p. 9). E como salienta Samoyault: “A intertextualidade aparece a partir daí como o jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra (2008, p. 96).

A metáfora espacial sobre a intertextualidade está presente nas obras arquitetônicas citadas no livro. A principal dessas obras é o Castelo de São Pedro, na atual Bodrum, na Turquia. Foi lá que Fabrício Castro, que participou da restauração do castelo, escreve seu livro sobre Fedon. Nesse castelo, como um amálgama

arquitetônico, pode-se “ler” a fusão entre o passado e o presente, já que para a reforma do castelo os cavaleiros da Ordem de Malta utilizaram parte da alvenaria do Mausoleu de Halicarnasso. Alguns resquícios dessa maravilha podem ser vistas ainda hoje – e são vistas por Telêmaco durante sua passagem pela cidade.

Na cidade moderna, encontramos particularidades da cidade antiga, porque só temos olhos e pensamentos para esta (...) a subsistência desses vestígios basta para explicar a permanência e a continuidade do tempo próprio para esta sociedade antiga e para que nos seja possível nela penetrar pelo pensamento a qualquer momento (HALBWACHS, 2006, p. 152-153).

Essa reciclagem do passado pode expressar um aspecto do conceito de Giorgio Agambem sobre a “profanação”<sup>3</sup>. Reciclar o passado, utilizando seus resquícios como uma espécie de “cola” para a construção, ou reconstrução, de uma obra moderna. Isso evidencia-se, ao final do romance, quando Telêmaco percebe a influência que a arquitetura das sete maravilhas do mundo antigo exerceu em inúmeras obras da atualidade. “Nem sempre encontramos as lenças que procuramos, porque temos de esperar que as circunstâncias, sobrea as quais nossa vontade não tem muita influência, as despertem e as representem para nós (HALBWACHS, 2006, p. 53).

O diálogo entre o passado e o presente, representado através da arquitetura, revela a Telêmaco a transformação silenciosa que o livro deixado por seu pai realizou. Ao “ver o mundo com outros olhos”, ele percebe no que sempre vira a presença de algo que até então desconhecera. O conhecimento operou nele uma transformação silenciosa que o permite não só libertar-se dos fantasmas do passado, como ver seu presente com mais lucidez.

Como nos lembra Tiphaine Samoyault:

O passado enriquece o presente, ele se manifesta por estratos na língua e nas formas. Nesta concepção, a literatura é pensada como uma história contínua, menos constituída por individualidades do que formada por épocas sucessivas, para se basear coletivamente em autores do passado para poder beber aí tudo o que há de bom e avançar mais (2008, p. 131).

O contemporâneo, segundo Jean Bessière, é justamente essa “cristalização de muitos lugares, muitos tempos, muitas espécies e muitas coisas passadas e atuais” (2010, p. 11-12). A narrativa, segundo Bessière, constitui uma dialética que “se escreve mediante a ida e a volta entre duas séries de duas notações – tempo relativo/tempo

---

<sup>3</sup> Convém salientar que esse conceito nada tem a ver com a noção de implosão do passado, que também pode ser extraída da obra de Giorgio Agambem.

global, sujeito de identidade variável/sujeito antropológico” (Fórum Jean Bessière: 2013). “A obra de arte, na época moderna, parece manter uma relação profundamente nostálgica com as do passado (...) por mais nova que seja, é uma lembrança. Ela acena para o passado (SCHNEIDER, p. 328).

No romance em questão, o personagem de Telêmaco percebe a variabilidade de sua identidade, mediante a relação entre o tempo global (aquele que pode ser medido), com o tempo relativo (aquele que não pode ser medido). Os papéis de “agente” e “paciente”, expostos por Paul Ricoeur, são invertidos, Telêmaco é o paciente que sofre a transformação silenciosa do agente que é o livro que ele lê.

De que é feito um texto: fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quem é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu (SCHNEIDER, 1985, p. 12).

A transformação silenciosa, conforme François Jullien, é invisível, sendo notada apenas quando a “modificação” aflora. A modificação, ou a parte visível da transformação, é perceptível, tanto para Telêmaco como para o leitor do romance, no epílogo, quando vemos o personagem já casado, com um filho, e livre de seus fantasmas do passado, resumidos no seu vício do jogo e em sua torturante ambição. No final da história, Telêmaco já se livrou de ambos.

Como salienta Samoyault:

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto (2008, p. 42).

A transformação de Telêmaco se faz, principalmente, pela ativação da memória involuntária. Essa se difere da memória voluntária, segundo a análise que Walter Benjamin faz da obra de Proust, por ser sem limites, “uma chave para o que veio antes e depois”. A memória involuntária se refere a um tempo que a memória voluntária, ativada pelo intelecto, não foi capaz de apreender. Ela traz de volta o tempo lembrado, o tempo da rememoração, não o tempo vivido, medido pelo tempo mensurável. “As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas (SAMOYAULT, 2008, p. 68)

As memórias involuntárias de Telêmaco, principalmente as relacionadas ao seu pai, afloram através da leitura que ele faz do livro que foi do pai. Essa reconstrução da memória involuntária está expressa, metaforicamente, no final do romance, quando o filho de Telêmaco encontra, dentro do livro do avô, a peça do quebra-cabeça do Partenon, na qual Telêmaco, ainda criança e por raiva do pai, escreveu seu nome. A peça volta do passado com um adendo do pai: “Teu pai te ama”.

Por falar em quebra-cabeça, essa é outra metáfora sobre a intertextualidade. Como nos lembra Perec, citando Butor:

Butor explicou que qualquer escritor estava cercado por uma massa de outros (...) que existem ou não existem, que ele leu, que ele não leu, e este *puzzle* que é a literatura, no espírito deste escritor, tem sempre um lugar vacante que é, evidentemente, aquele que a obra que ele está escrevendo virá a preencher (PEREC, 1990, p. 36).

A diferença entre memória voluntária, ou vivida, e memória involuntária, ou lembrada, que nós poderíamos relacionar com as palavras “rememorar” e “recordar”. Cabe aqui ressaltar a etimologia das duas palavras. “Rememorar” deriva de “memória”, enquanto “recordar” deriva do radial latino *cor* (coração). Ou seja, a primeira seria a lembrança que vem da memória, do cérebro; enquanto a segunda é a lembrança que vem do coração, e que por isso não está acessível à memória voluntária. “A etimologia de recordar é fazer passar novamente pelo coração” (BERND, 2015, p. 122).

Isso remete a outro aspecto do livro que é a tênue linha que separa a história do mito, ou o que Paul Ricoeur chama de “entrecruzamento entre história e ficção”. Na história da humanidade, muitos mitos foram por muito tempo considerados verdade histórica, e portanto influenciaram a vida daqueles que neles acreditaram mais do que fatos históricos. Da mesma forma, muitas memórias involuntárias trazem à mente de Telêmaco imagens das quais ele não tem certeza se são fatos “reais” de sua infância ou meras “ilusões”. Mas é a partir dessas “ilusões” que a memória emocional traz à tona as partes de seu passado que lhe permitem suplantar seus traumas.

Tanto na história da humanidade quanto na história individual, “a ficção muitas vezes torna a história mais viva do que o simples relato dos fatos”, como bem salienta o historiador James Cook, em uma das epígrafes de meu romance. História e ficção (ou fato e mito) são as duas faces da mesma moeda que formam o tesouro de nossa identidade, tanto individual quanto coletiva. Como salienta o historiador K. W.

Grandsden, “é a Tróia de Homero, e não outra – certamente não as Tróias dos arqueólogos – que passou à história” (GRANDSDEN in FINLEY, 1998, p. 90).

O romance possui três universos diegéticos distintos, mas que dialogam entre si. O primeiro é mais antigo: a Antiguidade Clássica, época na qual o personagem de Fédon realiza sua viagem. O segundo é a Renascença, quando as ruínas do Mausoleu de Halicarnasso são encontradas, durante a reforma do Castelo de São Pedro. O terceiro universo diegético é a atualidade, na qual Telêmaco lê o livro de Fédon, narrado por Fabrício Castro, e refaz a viagem feita pelo filósofo grego. “A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (SAMOYAUULT, 2008. p. 9).

A estrutura do romance, intercalando os capítulos do livro de Fabrício Castro com as impressões gravadas de Telêmaco, condiciona nossa leitura à de Telêmaco. Essa está sempre sincronizada com a nossa, pois lemos as suas impressões tão logo terminamos de ler o trecho que ele comenta. É a leitura do livro deixado pelo pai, bem como a presença invisível das sete maravilhas do mundo antigo nos locais onde elas foram construídas, que trará a Telêmaco suas memórias involuntárias.

Como salienta Tiphaine Samoyault:

É então que se torna possível definir a literatura, considerando-se essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da reescritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro. Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto (2008, p.11).

As maravilhas do mundo antigo, ausentes do mundo atual, mas presentes no mundo da imaginação, são “os signos da representância do mundo”, que permitirão a Telêmaco decifrar a mensagem deixada por seu pai: de que quem lesse o livro “veria o mundo com outros olhos”. Aqui é fundamental a noção de “rastros”, definido por Paul Ricoeur como “a persistência de uma coisa dada e manejável, de uma ‘marca’ física, capaz de guiar o retorno ao passado” (1997, p. 130).

Esse retorno permitirá a Telêmaco superar o tempo perdido no presente por causa das marcas do seu passado. Como metáfora dessa redescoberta, no epílogo do livro Telêmaco retomará a leitura da série “Em busca do tempo perdido”, de Marcel

Proust. Aqui é essencial o conceito de “extratemporal”, suscitado por Paul Ricoeur, que no romance será a ideia do “belo”<sup>4</sup>, preconizada pelos gregos e buscada pelo homem em todos os tempos.

Dentro desse conceito estético, os gregos criaram o termo “mimese” para se referir ao trabalho de “imitação” da natureza, realizado pelo artista. Paul Ricoeur reelabora esse conceito e o tridimensiona em três estágios. A mimese I seria o trabalho de significação do real, que está ligado ao conceito de “presente do passado” de Santo Agostinho. A mimese II está relacionada à obra de arte em si, quando o paradigma semântico da mimese I é posto sob a forma sintagmática da obra literária. Esse estágio relaciona-se com o conceito de “presente do presente” agostiniano. Por fim, a mimese III se relaciona com a reelaboração do significado da obra, feita pelo leitor – estágio que se relaciona com a noção de “presente do futuro”, de Agostinho.

No romance em questão, esses três estágios da mimese de Paul Ricoeur, anteriormente citados, estão presentes, diferente de uma obra literária comum, onde podemos notar apenas o segundo estágio. Graças à técnica do livro dentro do livro, o leitor do romance pode ter acesso ao processo de assimilação e ressignificação do real, feito tanto por Fabrício Castro (o narrador do livro de Fédon), o que remete à mimese I, quanto ao processo de ressignificação do real, feito por Telêmaco, referente ao conceito de mimese III.

O conceito de “retenção”, que Paul Ricoeur toma emprestado de Edmund Husserl, nos ajuda a entender o processo de persistência na mudança que ocorre no romance, tanto no plano do personagem quanto dos lugares. A espacialidade das sete maravilhas do mundo funciona como metáfora da mudança que preserva o passado. Esse passado que persiste no presente está visível nas obras arquitetônicas inspiradas nas sete maravilhas do mundo antigo. Quanto ao personagem de Telêmaco, sua “retenção” do passado, que no início do romance o prendem a esse passado, no final do romance o permite superar as marcas desse passado, e viver o presente de forma plena.

O conceito de “retenção” faz a distinção entre “lembrança primária”, o presente do agora mesmo passado, e a “lembrança secundária”, que se refere ao passado que “não pode ser descrito como a cauda do cometa”, aquilo que persiste, mesmo não

---

<sup>4</sup> Cabe lembrar que, embora universal e atemporal, a ideia do belo possui duas correntes distintas na história da Civilização Ocidental. A primeira, chamada de “helênica”, diz respeito ao ideal clássico grego de arte como mimese, ou “imitação” da natureza. A segunda nasceu no Romantismo, com seu apelo à emoção, foi aperfeiçoada pelas correntes pós-românticas, como o Expressionismo e Impressionismo, e foi levada ao extremo radicalismo contra o modelo tradicional grego nas chamadas “vanguardas europeias” do início do século XX.

estando mais presente. É a lembrança secundária que ativa o “presente do passado” de Santo Agostinho.

Em resumo, é a espacialidade das sete maravilhas do mundo antigo, e sua presença na ausência, que desperta em Telêmaco o “olho da mente”, com o qual ele vai reconstruir o passado da humanidade e o seu passado. Reconstruindo o passado, ele o ressignifica, e com isso consegue libertar-se das amarras que o prendiam a ele. Para tal, ele será guiado não só pelo livro do pai como pelo conhecimento de sua esposa. Essa libertação será expressa, metaforicamente, ao final do romance, com a descoberta da peça do quebra-cabeça do Partenon, símbolo desse passado incompleto e, portanto, incômodo.

Para finalizar, quero apenas lembrar que o romance “O presente do passado”, pertence a um projeto cultural maior, que inclui não só a tese de doutorado, mas a exposição das maquetes das sete maravilhas do mundo. Além disso, pretendo realizar palestras sobre o tema, mostrando não só as maquetes como o produto final do projeto: o romance publicado.

As maquetes podem ser vistas no blog [7maravilhas-maquete.blogspot.com](http://7maravilhas-maquete.blogspot.com). Nele, há um pequeno texto, falando sobre a história de cada maravilha.

Tal projeto é inédito em Porto Alegre. No Brasil, só tenho conhecimento da exposição feita pelo Museu da Maquete, em São Paulo. Além das sete maravilhas do mundo antigo, o museu, já extinto, expunha obras arquitetônicas importantes da época atual. Contudo, nada havia além das maquetes – sem textos, palestras e muito menos um romance que surgisse da exposição.

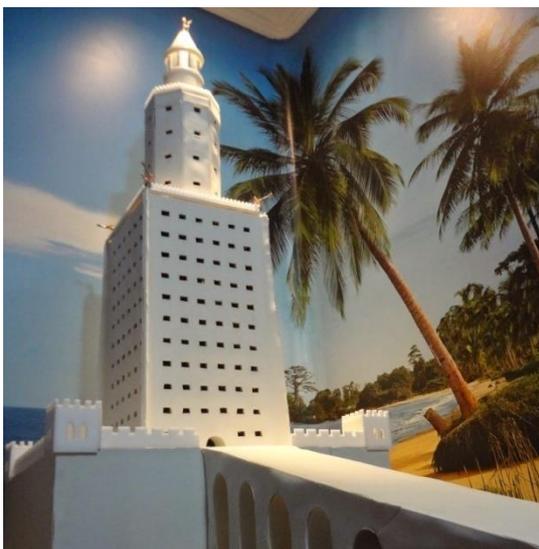
Assim, minha tese de doutorado se propõe a um projeto maior do que a elaboração e edição de um romance histórico. A partir do romance “O presente do passado”, pretendo ampliar a gama de possibilidades de divulgar não só o livro como as maquetes e meu conhecimento sobre o assunto. O projeto, é claro, mantém a relação entre literatura, arquitetura e história, mas pode se dirigir a qualquer pessoa interessada no assunto.

**ANEXO:**

**VERSÃO IMPRESSA DO BLOG**

**[7maravilhas-maquete.blogspot.com.br](http://7maravilhas-maquete.blogspot.com.br)**

### O Farol de Alexandria



O Farol de Alexandria foi construído por volta de 297 a.C. Com cerca de cem metros de altura, a obra foi projetada para que os navios encontrassem com facilidade a nova cidade fundada por Alexandre, o Grande. Uma inscrição na base da torre dizia: “Sóstratus, o Cnidiano, amigo dos soberanos, dedica essa obra para segurança dos que navegam pelos mares”. Acredita-se que o mentor da obra tenha sido o rei Ptolomeu I Sóter (305-282 a.C.), amigo de infância de Alexandre, o Grande, e que recebeu o Egito depois da partilha feita após a morte do grande imperador. Sóstratus de Cnidos provavelmente foi o arquiteto ou engenheiro do farol.

A obra elevava-se em três patamares: o primeiro, uma base retangular, semelhante a um prédio, com 60m de altura. O segundo, um octógono com cerca de 30m de altura, que sustentava o terceiro nível, um cilindro com 10m de altura. No alto do cilindro, havia uma colunata circular, que sustentava um teto em forma de cone, sobre o qual havia uma estátua de 5m de altura. Acredita-se que ela representava Zeus, o deus supremo; Hélios, o deus do sol; ou Poseidon, o deus dos mares (nessa reprodução, optei pela última alternativa). Além dessa, outras quatro estátuas representando os tritões, entidades marinhas metade homem, metade peixe, situavam-se logo acima do primeiro patamar da obra – o que reforça a tese de que o deus a quem a obra foi dedicada era Poseidon.

O combustível utilizado para sustentar a chama provavelmente não era madeira, um elemento muito raro na desértica região do Egito; mas sim óleo, carregado no lombo

de burros até a parte superior do farol. A luz era refletida e ampliada com espelhos e podia ser vista a 54 km da costa.

O farol de Alexandria foi não somente uma das maiores construções de seu tempo, mas também o primeiro farol da história da humanidade. Embora majestoso, o farol não constava nas primeiras listas das sete maravilhas do mundo, feitas pelos gregos. Foi somente durante a Idade Média que um monástico europeu chamado Beda incorporou-o à lista, colocando-o no lugar das Muralhas da Babilônia.

Em 1375, o farol foi completamente destruído por um terremoto. No seu sítio foi construído o Forte de Kait Bey (abaixo).



Mas o farol continua vivo na nossa época servindo como modelo arquitetônico para muitas igrejas católicas espalhadas pelo mundo. Um exemplo é a igreja da Sagrada Família, em Porto Alegre.



### O Colosso de Rodes



Em 305 a.C., a cidade de Rodes se recusou a fazer uma aliança com o rei Antígono, numa guerra contra o Egito. Demetrius, filho de Antígono, foi designado pelo pai para atacar Rodes. Após um ano de cerco, Demetrius se viu obrigado a desistir da invasão, deixando o material bélico lá mesmo. Os habitantes de Rodes, para homenagear o padroeiro da cidade, o deus do sol Hélios, venderam o armamento de Demetrius e com o dinheiro construíram uma gigantesca estátua para o seu deus protetor.

A obra ficou a cargo de Chares de Lindus, um escultor que foi discípulo do famoso artista Lisipo. Chares levou dez anos para finalizar uma das sete maravilhas do mundo antigo, a maior estátua que o mundo já conhecera até então. Ela media 80 côvados (38m) de altura, sendo que 10 côvados (5m) pertenciam a sua base. A estátua era maciça, feita com pedra revestida de bronze. Nos dias de sol, a “pele” de metal do colosso esquentava muito, fazendo jus à divindade. Não se sabe exatamente como era o Colosso, nem mesmo em que parte da cidade ele se encontrava. Muitos especialistas acreditam que ela se situava na entrada do porto, na ponta do longo estreito que avança para o mar, onde hoje está o Forte de São Nicolau. Depois da construção do colosso de Hélios, virou moda erguer grandes estátuas na entrada das cidades portuárias da antiguidade, como em Óstia, perto de Roma. Mas alguns historiadores acreditam que o colosso, seguindo a tradição grega, devia ficar ao lado do templo de Hélios, no centro da cidade.

A versão mais conhecida do Colosso foi criada pelos artistas do Renascimento. Ela se baseia em uma crença muito forte na cidade de Rodes que afirmava que o Colosso tinha as pernas abertas e guardava a entrada do porto da cidade. Além disso, outra história dizia que a estátua erguia uma tocha, que servia de farol. Essa versão surgiu da inscrição que estava na base da estátua:

*Para ti, ó Sol, o habitantes da Rodes dórica ergueram essa estátua de bronze que chega ao Olimpo, depois de pacificarem as ondas da guerra e coroarem sua cidade com o espólio tirado do inimigo. Não só sobre o mar, mas também sobre a terra eles acendem a bela tocha da liberdade e da independência. Pois aos descendentes de Hércules pertence o domínio sobre o mar e a terra.*

Não há dados históricos que comprovem tal teoria. Mesmo assim, foi baseado nela que o escultor francês Frederic-Auguste Bartholdi se inspirou para criar a sua obra prima: a Estátua da Liberdade, situada na entrada do porto de Nova Iorque. A inscrição dedicatória dessa estátua, inclusive, é um soneto de uma poetisa americana que se intitula “O novo colosso”.



O colosso original permaneceu ereto por apenas 55 anos, quando foi derrubado por um terremoto, em 226 a.C., e permaneceu caído por quase novecentos anos, partido na altura dos joelhos.

Em 654 d.C., os árabes, que haviam invadido a ilha, retiraram o bronze da estátua e o venderam a mercadores no Oriente.

## O templo de Ártemis

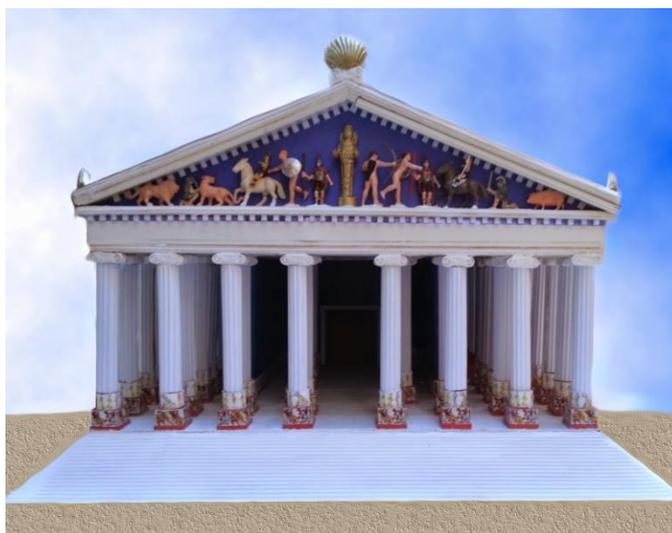


Situada a meio caminho entre Pérgamo e Halicarnasso, a cidade de Éfeso foi uma das mais importantes da antiga Grécia. Com o advento do cristianismo, a cidade se tornou um importante ponto de reunião para os devotos; foi para seus habitantes, inclusive, que São Paulo escreveu a famosa “Epístola aos Efésios”.

Além de famosa, a cidade era muito bonita, com construções suntuosas e um enorme teatro. Mas uma construção se destacava das demais: o templo erigido em homenagem à Ártemis, a padroeira da cidade e deusa grega da caça e da fertilidade. Era a deusa Diana dos romanos e muitos historiadores a consideram uma versão grega de Cíbele, a antiga deusa da fertilidade da Ásia Menor.

O templo original foi concluído em 450 a.C. Em 21 de julho de 356 a.C, foi incendiado por um vândalo chamado Herostratus, que esperava com esse ato imortalizar o seu nome. Diz a lenda que a deusa Ártemis não pode socorrer o seu templo porque naquela noite ela estava presenciando o nascimento de Alexandre, o Grande, na Macedônia. Mas o templo foi reconstruído, maior e mais imponente.

A área total de sua plataforma mais elevada era de 78m de largura por 131m de comprimento. era quatro vezes maior do que o Partenon, de Atenas. Plínio, “o velho”, maravilhou-se com a sua “floresta de colunas”, e registrou um total de 127. Elas tinham 20m metros de altura e seus capitéis eram jônicos. Dizem que Alexandre, ao passar por Éfeso, ofereceu-se para pagar a reconstrução do templo, sob a condição de que seu nome fosse gravado na parede. Um cidadão, muito diplomático, disse ao imperador que não ficava bem um deus fazer oferendas a outro, e Alexandre teria desistido da ousadia.



O templo foi destruído pela invasão dos ostrogodos, em 262 d.C. No século XIX, James Wood e sua esposa, em uma aventura arqueológica sem paralelo, na qual quase veio a falecer de malária, o arqueólogo inglês descobriu o local exato onde outrora existiu o grande templo.

### Os jardins suspensos da Babilônia



Quando o rei da Babilônia, Nabucodonossor, casou com a princesa Amity, levou-a para viver na grande cidade do Oriente. Lá, porém, a princesa se queixou ao rei que sentia falta das montanhas de sua terra natal, a Média, situada na Ásia Menor. O rei então mandou construir, no centro da cidade, um enorme jardim, com vários níveis que se elevavam um sobre os outros. A obra maravilhou tanto aqueles que a viram que logo ela era incluída na lista das sete maravilhas do mundo antigo.

Porém, os historiadores não têm certeza sobre a existência desses jardins. Alguns acham, inclusive, que tudo não passa de uma lenda, criada pelos poetas gregos, fascinados pelas histórias mágicas sobre a grande cidade do Oriente. Aqueles que contestam a existência dessa maravilha se baseiam no fato de que, dos textos babilônicos que chegaram até nós, nenhum faz referência a algo que possa ser identificado como um jardim suspenso. Porém, um sacerdote babilônico chamado Borossus escreveu, em grego, um livro no qual há uma referência clara aos Jardins Suspensos, bem como ao fato de o rei ter feito essa obra para satisfazer o capricho de sua esposa.

Dentre os textos antigos que falam sobre os Jardins Suspensos, apenas o de Borossus é considerado como o de uma testemunha ocular. No entanto, parece haver um consenso entre todos eles de que os jardins estendiam-se sobre uma área quadrangular, com cerca de cem metros de comprimento. As extremidades erguiam-se, na forma de arquibancada, criando vários níveis; o que dava ao conjunto, segundo o relato de Diodorus Siculus, “a aparência de um teatro”. A irrigação de todo o conjunto era feita

através de aquedutos internos, que levavam a água do rio Eufrates, que banhava a cidade e que passava ao lado dos jardins, até o seu nível mais alto. O enorme peso da estrutura era sustentado por inúmeras colunas, separadas entre si por aberturas em forma de arco.

Quanto à tese de que os jardins não passavam de uma fantasia, suspensa na mente dos poetas gregos, fica difícil imaginar que, das sete maravilhas do mundo antigo, seis eram reais e apenas uma falsa! Além disso, nas primeiras listas das maravilhas do mundo feitas pelos gregos, as Muralhas da Babilônia ocupavam o lugar que depois foi ocupado pelo Farol de Alexandria. E sobre a existência das famosas e gigantescas muralhas ninguém se atreve a duvidar, pois delas ainda restam fragmentos.

Falsos ou verdadeiros, o fato é que os Jardins Suspensos influenciaram a arquitetura não só do mundo antigo como do mundo moderno. Um exemplo disso são os Jardins de Haifa, um importante ponto turístico de Israel: a versão moderna dos Jardins Suspensos da Babilônia.



### O Mausoléu de Halicarnasso



Quando o rei Mausolo, da Caria, faleceu (353 a.C.), sua esposa e irmã, Artemísia II, ordenou que se construísse um enorme túmulo para o falecido. Durante a construção do monumento, a própria rainha faleceu, mas os artistas envolvidos resolveram levar até o fim a sua obra-prima, que ficou pronta após dez anos de trabalho. A obra era diferente de qualquer túmulo feito até então, e por sua beleza foi logo incluída na lista das sete maravilhas do mundo.

O monumento tinha três patamares, ou níveis: o primeiro, a base – também chamada de podium – tinha vinte metros de altura, elevando-se em três degraus, que cresciam de tamanho na proporção 3:4:5. Isso foi feito para que os degraus se ajustassem ao tamanhos das estátuas que ficavam sobre eles, que também cresciam de tamanho quanto mais alto ficavam. As estátuas do primeiro e do terceiro degraus representavam batalhas famosas, já as estátuas do segundo degrau representavam pessoas ilustres da época.

Logo após a base, vinha a colunata: uma enorme área retangular cercada por 36 colunas, que mediam 12m de altura. Nos vãos entre essas colunas foram colocadas estátuas de pessoas ilustres, entre elas os membros da família real. Acima da colunata, uma procissão de enormes leões de mármore guardava a base de uma pirâmide com

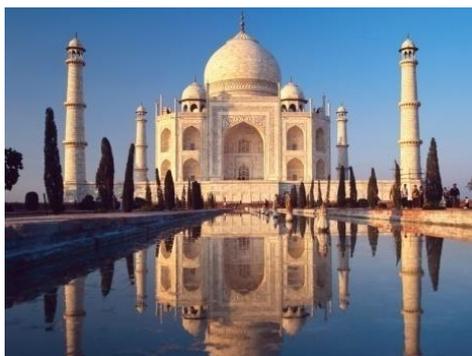
vinte e quatro degraus, que media 7,2m de altura. Acima da pirâmide, culminado o monumento, ficava uma quadriga, com o rei Mausolo e sua mulher representados em uma escala maior do que a natural – a estátua do rei tinha 3m de altura.

O grande número de estátuas fez do Mausoléu o maior acervo de esculturas do seu tempo. As estátuas do Mausoléu, assim como todas as esculturas da antiguidade grega, eram pintadas, reproduzindo fielmente aquilo que retratavam, já que o ideal de arte grega era o de imitar a natureza.

A autoria dessas estátuas, segundo as fontes antigas, são de quatro artistas, cabendo a cada um deles um lado do monumento. Assim, Scopas esculpiu as estátuas do lado leste, Bryaxis as do norte, Timoteus as do sul e Leocares as do oeste. Além disso, é creditado ao escultor Píteos o projeto arquitetônico do monumento, assim como a enorme quadriga no seu cume.

Após a sua construção, o “Túmulo ao rei Mausolo” adquiriu fama imediata, inspirando a construção de inúmeros outros túmulos da antiguidade. A palavra Mausoléu, derivada da tradução para o latim do nome do monumento: “sepulcrum Mausoleum”, virou um substantivo que designa todo túmulo de grandes proporções ou ricamente adornado.

Além disso, a idéia de construir um gigantesco túmulo ricamente adornado se reflete hoje até no oriente; podemos constatar isso admirando o famoso Taj Mahal que, assim como o Mausoléu de Halicarnasso, foi construído para sepultar o membro de uma família real: a rainha Mumtaz Mahal.



O Mausoléu de Halicarnasso permaneceu de pé até o séc. XII, quando um terremoto fez ruir a colunata e a pirâmide de degraus. O sítio do monumento foi encontrado pelo arqueólogo inglês Charles Newton, séc. XIX. Muitos de seus fragmentos encontram-se hoje no Museu Britânico, entre eles a estátua que muitos acreditam ser a estátua de Mausolo.

### O Zeus de Fídias



A cada quatro anos os antigos gregos se reuniam na cidade de Olímpia para celebrar as festas em homenagem a seu deus supremo: Zeus. O ponto alto do encontro eram os chamados “jogos olímpicos”, nos quais os maiores atletas do mundo grego mostravam suas habilidades nas diversas modalidades esportivas, como a corrida, o arremesso do disco ou a luta. Aos vencedores eram oferecidas coroas feitas com folhas de louro: um presente que pode parecer pequeno, mas que os atletas recebiam com muito orgulho, pois eles sabiam que, além de conquistar grande fama, teriam sua imagem imortalizada no mármore, servindo de modelos para os escultores. A importância desses jogos, porém, não era recreativa; eles eram um ritual sagrado, para o qual, inclusive, as constantes guerras entre as cidades-estados gregas eram paralisadas, a chamada “paz sagrada”.

Os jogos eram realizados no centro da cidade, bem em frente ao templo de Zeus. No interior desse templo, encontrava-se uma das sete maravilhas do mundo antigo: a belíssima estátua de Zeus sentado em seu trono, a obra-prima de um dos maiores artistas do mundo helênico: Fídias.

A estátua em si não era muito grande: tinha doze metros de altura, sendo a menor das sete maravilhas; sua beleza, porém, era enorme. O material utilizado nela não foi o mármore ou a pedra, que eram os mais utilizados pelos escultores antigos, mas sim o marfim e o ouro, sendo Fídias o primeiro escultor a criar uma técnica capaz de produzir estátuas gigantescas com esses materiais. O artista já havia desenvolvido a técnica anteriormente, ao fazer as estátuas que adornavam a parte externa do famoso Partenon, em Atenas.

O Zeus de Fídias dominava todo o altar do templo, com a cabeça do deus quase encostando no teto do edifício. A obra também era circundada por um pequeno muro, no qual Fídias pintou cenas da história mitológica de Zeus, como o castigo que ele impingiu a Prometeu.

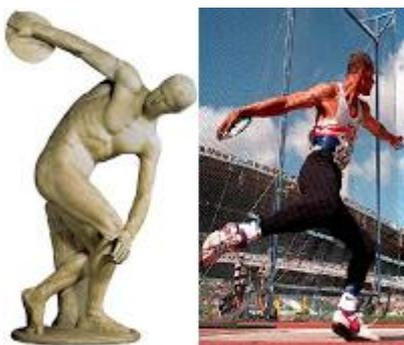
Zeus foi retratado segurando a figura alada de Vitória na mão direita, enquanto a esquerda empunhava o seu cetro. As sandálias do deus, assim como o seu manto e o seu trono, foram feitos inteiramente com ouro puro. Além disso, a estátua era adornada com pedras preciosas.

Em 391 d.C., a Igreja Católica convenceu o imperador Teodósio I a abolir os cultos e os ícones pagãos. A estátua de Zeus foi então levada para Constantinopla (atual Istambul, na Turquia), onde permaneceu entre uma coleção particular de estátuas. Mas em 462 d.C., ela foi totalmente destruída durante uma revolta popular na cidade.

Mesmo destruída, a obra de Fídias tornou-se imortal, confirmando a máxima de Heráclito, que dizia que os deuses eram “homens imortais”. A imagem de um deus sentado em um trono permeou toda a cultura ocidental que se seguiu. Podemos constatar isso tanto na iconoclastia cristã, como na famosa estátua de Abraham Lincoln, em Washington.



Além disso, o Zeus de Fídias continua vivo hoje no ideal dos jogos olímpicos, reeditados pelo Barão de Coupertain, em 1996.



### As pirâmides do Egito



Foram feitas várias listas das sete maravilhas do mundo ao longo da história, e em cada uma delas algumas maravilhas eram substituídas por outras, de modo a exaltar as maravilhas arquitetônicas do país de seus autores. Porém apenas uma obra aparece em todas as listas: a Grande Pirâmide de Quéops, localizada em Gizé, às margens do rio Nilo.

Primeira das maravilhas a ser construída (aproximadamente 2560 a.C.), pelo faraó Quéops, da Quarta dinastia, essa pirâmide é também a única das maravilhas que se manteve de pé até hoje. Além disso, é não só a maior de todas as pirâmides do mundo como a maior estrutura de pedra já feita pelo homem.

Hoje com 135m de altura, a pirâmide já foi dez metros mais alta, perdendo parte de seu cume ao longo do tempo. Sua área total mede 5,37 hectares – o equivalente a quase seis campos de futebol –, com laterais de 229 m, com uma diferença de menos de 20cm entre os lados. Calcula-se que aproximadamente 2.300.000 blocos de pedra foram utilizados na sua construção, pesando cada bloco de 2 a 15 toneladas.

Porém, a grande pirâmide impressiona mais por dentro do que por fora. Ela tinha mais passagens e câmaras internas do que qualquer outra pirâmide egípcia. Ao contrário do que muitos pensam, nem a pirâmide de Quéops, nem suas duas vizinhas (a pirâmide de Quéfren e a de Miquerinos) foram feitas “em degraus”.

Sua superfície original era lisa, pois eram recobertas com um calcário branco chamado tura, que foi quase totalmente extraído das três pirâmides ao longo do tempo para servir como material para a construção da cidade do Cairo. Atualmente, resta desse revestimento apenas a parte de cima da pirâmide de Quéfren (foto a seguir).



As pirâmides do Egito impressionam não somente por sua imponência, mas pelo mistério de como foram feitas. Na verdade, esse “mistério” é fruto da sociedade atual, acostumada com a tecnologia, especialmente com a informática, que demanda muito conhecimento e pouca mão-de-obra. Para os homens da Antiguidade, porém, não havia mistério algum na construção das pirâmides. Era uma questão de saber utilizar a técnica comum na época, mas já esquecida pelo homem do séc. XXI: o emprego de muita gente e de pouca tecnologia.

O transporte dos blocos de pedra, que intrigou gerações de historiadores, já que na época não havia guindastes, era na verdade bastante simples. Toras de madeira e muito betume garantiam que uma enorme pedra de 10 toneladas rolasse livremente pelo deserto, sendo empurrada por centenas de braços. Para subir esses blocos até a parte superior da pirâmide já parcialmente construída, rampas de areia eram feitas ao redor da obra, com um ângulo mínimo de inclinação, de modo a reduzir o máximo possível a força da gravidade sobre o bloco. O “segredo” era somente o uso de muita força e do trabalho de equipe, exatamente o contrário do que se necessita hoje em dia para se instalar um software de computador: o conhecimento de um único homem.

Durante muito tempo se acreditou que a força humana utilizada na construção das pirâmides era de mão-de-obra escrava. Hoje se sabe que se tratava de homens livres. Isso constitui outra dificuldade para o homem moderno: compreender por que milhares de homens livres trabalhavam durante anos para construir uma enorme sepultura para um único homem.

Para compreender isso, é preciso ter em conta que o povo egípcio, ao construir uma pirâmide, não estava apenas construindo um túmulo, mas construindo também o seu Estado. A organização necessária para a construção dessas pirâmides servia para manter a organização da própria sociedade. Além disso, a figura do faraó ultrapassava a simples figura de um rei. Ele era considerado o descendente direto dos deuses, e garantir a sua vida póstuma era garantir a própria proteção divina para todo o povo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDEL-HAKIM, Sahar/MANLEY, Deborah. *Traveling throught Egypt: from the 450 b. C. to the twentieth century*. Cairo, American University of Cairo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo, Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2013;
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões (Os pensadores)*. São Paulo, Abril Cultural, 1999;
- ANONIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- ANONIMO. *O livro dos mortos do antigo Egito*. São Paulo, Hemus, 2005.
- ARISTOTELES. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo, Abril Cultural, 1999.
- ARMSTRONG, Karen. *Jerusalém: uma cidade, três religiões*. São Paulo, Cia. das Letras, 2011.
- ARRIANO. *The campaigns of Alexander*. Tales end press, 2012.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió, UNESP/Ufal, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Nova Cultural, 1978.
- BAHÁ'U'LLÁH. *Os sete vales e outros escritos*. São Paulo, Axis Mundi, 1992.
- BAKOS, Margart Marchiori. *Fatos e mitos do antigo Egito*. Porto Alegre, PUCRS, 2009.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_ (e outros autores). *Literatura e semiologia*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1984;
- BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1990;
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- \_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.103-149.
- \_\_\_\_\_. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p.50-60.
- \_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p.197-221.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

- BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2013.
- BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporaine ou la problématique du monde*. Paris, PUF, 2010.
- BONNARD, Andre. *A civilização grega*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 2002.
- BRIANT, Pierre. *Alexandre, o grande*. Porto Alegre, L&PM, 2011.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.
- CALÍSTENES, Pseudo. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedônia*. Barcelona, RBA edipresse, 2008.
- CANFORA, Luciano. *O mundo de Atenas*. São Paulo, Cia. das Letras, 2015.
- CARDOSO, Famarion Ciro. *Deuses, múmias e ziggurats: uma comparação das religiões antigas do Egito e da Mesopotâmia*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999.
- CARROL, James. *Jerusalém, Jerusalém*. São Paulo, Cultrix, 2013.
- CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários, disponível em <http://editl.fcsh.unl.pt/>*. Acesso em 20/12/2015.
- CLAYTON, Peter A. / PRICE, Martin (org.). *As sete maravilhas do mundo antigo*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- CLINE, Eric H. / GRAHAM, Mark W. *Impérios antigos: da Mesopotâmia à origem do Islã*. São Paulo, Madras, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, UFMG, 1996.
- CONTENAU, Georges. *A vida quotidiana na Babilônia e na Assíria*. Lisboa, Livros do Brasil, sem data.
- COOK, J. M. *Os gregos na Jônia e no oriente*. Lisboa, Editorial verbo, 1971.
- COOK, Robert M. *Os gregos até Alexandre*. Lisboa, Editorial verbo, 1971.
- COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo, Revista dos Tribunais, 2011.
- COUTINHO, Eduardo (org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006;
- DESPLANCQUES, Sophie. *Egito antigo*. Porto Alegre, L&PM, 2009.
- DURANDO, Furio. *A Grécia antiga*. Folio, Barcelona, 2005.
- DURANT, Will. *Heróis da História*. Porto Alegre, L&PM, 2012.

- \_\_\_\_\_. *História da civilização, 2º vol: nosso herança clássica*. São Paulo. Cia. Nacional, 1955.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo, Mercuryo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- ESQUILO. *Oréstia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Os sete contra Tebas*. Porto Alegre, L&PM, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Tragédias*. São Paulo, FAPESP, 2009.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis/As fenícias/ As bacantes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- EYLER, Flávia Maria Schlee. *História Antiga: Grécia e Roma, a formação do Ocidente*. Petrópolis, Vozes & Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2014.
- FINLEY, Moses I. *Economia e sociedade na Grécia Antiga*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. (org). *O legado da Grécia*. Brasília, UNB, 1998.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor*. São Paulo, Ateliê editorial, 2010.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre, L&PM, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GODOY, Lauret. *Os jogos olímpicos na Grécia antiga*. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.
- GREENE, Liz; SHARMAN-BURKE, Juliet. *Uma viagem através dos mitos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- GRIMAL, Nicolas. *História do Egito antigo*. São Paulo, Forense Universitari, 2012.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. *História antiga*. São Paulo, Contexto, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Centauro, 2006;
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Belo Horizonte, Humanitas, 1999;
- \_\_\_\_\_. *Regimes de Historicidade: presentimso e experiências do tempo*. São Paulo, Autêntica, 2013;
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- HERÓDOTO. *História*. São Paulo, W. M. Jackson, 1964.
- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *26 Hinos Homéricos, in Cadernos de literatura em tradução (tradução: Carlos Leonardo Bonturim Antunes. São Paulo, SP N. 15 (2015).*

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego.* São Paulo, Martins Fontes, 1995.

JOHNSON, Paul. *Egito antigo.* Rio de Janeiro, Ediouro, 2009.

JONES, Peter V. *O mundo de Atenas.* São Paulo, Martins Fontes, 1997.

JOSEFO, Flavio. *A história dos hebreus: de Abrão a queda de Jerusalém.* Rio de Janeiro, CPAD, 2004.

JULLIEN, François. *Les transformations silencieuses.* Paris, Grasset, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica.* Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance.* São Paulo, Cia das Letras, 2009.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

LASSUS, L. Auge de. *Viagem às sete maravilhas do mundo.* Porto, Magalhães e Moniz, 1911.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* São Paulo, Unicamp, 2010.

LEWIS, Naphtali. *Greeks in ptolomaic Egypt.* New York, Oxford University, 1986.

LODGE, David. *A arte da ficção.* Porto Alegre, L&PM, 2010.

LUCIANO. *Diálogo dos mortos.* Brasília, UNB, 1998.

MELLA, Federico A. Arborio. *O Egito dos faraós.* São Paulo, Hemus, 1998.

MELOT, Michel. *Mirabilia: essai sur l'Inventaire general du patrimoine culturel.* Paris, Gallimard, 2012.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio.* São Paulo, Nova Cultural, 1996.

MONTEFIORE, Simon Sibag. *Jerusalém: a biografia.* São Paulo, Cia das Letras, 2013.

MORUS, Tomás. *A utopia.* Porto Alegre, L&PM, 2010.

MUNGIA, Santiago Segura. *Los juegos olímpicos: educación, deporte, mitología y fiestas en la antigua Grecia.* Barcelona, Egedsa, 1992.

NEUBERT, Otto. *O vale dos reis.* Belo Horizonte, Itatiaia, 1962.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire.* Paris: Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História.* São Paulo: PUC SP, n. 10, dez. 1993. PP. 7-28.

NUTTIN, Joseph. *Psicoanálisis y concepción espiritualista del hombre.* Madri, Biblioteca nueva, 1956.

- ORGA, Ates. *Beethoven*. São Paulo, Ediouro, 1992;
- OVIDIO. *Amores e Arte de amar*. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- PATERSON, Janet. Identité et altérité: littératures migrantes ou transnationales? *Interfaces Brasil-Canadá*, n. 9, Rio Grande: FURG/ABECAN, 2008, PP. 87-102. [www.revistabecan.br](http://www.revistabecan.br)
- PAUSANIAS. *Description of Greece (v. I-IV)*. Londres, William Heinemann, 1959.
- PEREC, Georges. *Pouvoirs et limites Du romancier français contemporains IN Parcours Péric*. Lyon, l'Université de Lyon, 1990.
- PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo, Abril Cultural, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos, vol. V: Fedro-Cartas-O primeiro Alcibíades*. Belém, UFPA, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos: Protágoras-Górgias-Fedão*. Belém, UFPA, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. Porto Alegre, P&PM, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Fedro ou da beleza*. Lisboa, Lisboa Guimarães, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A República*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Sócrates*. São Paulo, Abril Cultural, 1999.
- PLUTARCO. *Os mistérios de Isis e Osíris*. São Paulo, Nova acrópole do Brasil, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Vidas paralelas: Alexandre e César*. Porto Alegre, L&PM, 2005.
- REICHLER, Claude. *Raison et déraison de commencements* in “*Revue des sciences humaines*”, Université Charles-de-Gaulle. Lille, France 1947.
- RIBEIRO, Wilson Alves Riberio Jr. (org). *Hinos homéricos*. São Paulo, UNESP, 2010.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo, Unicamp, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa, vol 1*. São Paulo, Papyrus, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa, vol 2*. São Paulo, Papyrus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa, vol 3*. São Paulo, Papyrus, 1997.
- RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris, Seuil. 1979.
- ROMER, John. *O vale dos reis*. São Paulo, Melhoramentos, 1994.
- ROMER, John e Elizabeth. *As sete maravilhas do mundo*. São Paulo, Melhoramentos, 1997.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo, UNESP, 2007.
- RUFO, Quinto Curcio. *Historia de Alexandre Magno*. Barcelona, Editorial Ibéria, 1960.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

- SAMOYAUULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. São Paulo, Hucitec, 2008.
- SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots, Essai sur Le plagiat, La psychanalyse et La pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- SCHWENTZEL, Christian-Georges. *Cleopatra*. Porto Alegre, L&PM, 2009.
- SCOTT, Michael. *Dos democratas aos reis*. Rio de Janeiro, Record, 2012.
- SEGANFREDO, Carmen/FRANCHINI, A. S. *As melhores histórias da mitologia egípcia*. Porto Alegre, L&PM, 2012.
- SÍCULO, Diodoro. *The complete works of Diodorus Siculus*. Delphy Classics, 2014.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre, L&PM, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Édipo rei*. Porto Alegre, L&PM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Édipo em Colono*. Porto Alegre, L&PM, 2010.
- STRABO. *The geography of Strabo (ebook)*. Canadá, **B&R Samizda express**, 2009.
- STRAUSS, Barry. *A batalha de Salamina*. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- TATIUS, Achilles. *Leucippe and Clitophon*. Oxford, University press, 2001.
- TIERCY, Pascal. *Tragédias gregas*. Porto alegre, L&PM, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- VALLEJO, Juan Jesús. *Breve história do antigo Egito*. São Paulo, Madras, 2012.
- VIAL, Claude. *Vocabulário da Grécia antiga*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- XENOFONTE. *Ciropedia*. São Paulo, W. M. Jackson, 1949.