



IDEIAS E CRÍTICAS

PREFIGURAÇÃO E BIRREFRINGÊNCIA
NO TEMA T DE **AVALOVARA**

*(Dis)CONCERT NUMBER 1: PARADOXES OF
THE LECTURE PERFORMANCE*

Maria Lucia Guimarães de Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24897>

RESUMO

O presente ensaio propõe uma interpretação minuciosa do Tema T, “Cecília entre os Leões”, do romance **Avalovara**, de Osman Lins. Complexo, multifacetado e engenhosamente elaborado, o romance convida a uma investigação detida e circunstanciada de cada um de seus giros e voltas. O Tema T mostra-se dotado de notáveis peculiaridades simbólicas e narrativas que procuramos elucidar com algumas conexões mitológicas e sobretudo com as lições aprendidas na técnica prefigurativa de construção do drama trágico **Agamêmnon**, de Ésquilo. O conceito de birrefringência, por sua vez, é extraído do próprio romance, uma vez que se mostra fecundo e propício para o esclarecimento hermenêutico de um Tema que tem na duplicidade o seu centro cordial.

Palavras-chave: Prefiguração, Birrefringência, Presságios, Avalovara, Agamêmnom.

ABSTRACT

*The present essay proposes a detailed interpretation of the Theme T, “Cecília among the Lions”, of the novel **Avalovara**, by Osman Lins. Complex, multilayered and ingeniously contrived, the novel solicits a comprehensive and circumstantial investigation of each one of its twists and turns. The Theme T is endowed with remarkable symbolic and narrative peculiarities, which we seek to elucidate by means of some mythological connections and, above all, with the help of the prefigurative technique devised by Aeschylus for the dramatic construction of his **Agamemnon**. The concept of birefringence, on the other hand, derives from the novel itself and is employed in virtue of its richness and adequacy for the hermeneutical clarification of a Theme that has duplicity as its very core.*

Keywords: Prefiguration, Birefringence, Omen, Avalovara, Agamemnon.

BREVE INTROITO

Pluritemático e formalmente multifacetado, o romance **Avalovara** (1973), de Osman Lins, autoriza aproximação por inúmeras frentes. O propósito do presente trabalho é submeter o Tema T, “Cecília entre os Leões”, a uma interpretação meticulosa e compreensiva, que lhe apanhe o máximo possível de nuances e implicações. O estudo tem em vista não apenas a personagem Cecília e as circunstâncias de seu relacionamento com Abel, mas também a própria narrativa, que assume características peculiares neste Tema. Diferentemente de todos os demais Temas, circunda e oprime o de Cecília uma pesada rede de presságios e augúrios, que procurarei evidenciar com o auxílio do drama trágico **Agamêmnon**, primeira peça da trilogia dramática **Oresteia**, de Ésquilo. Algumas reflexões acerca do **Édipo-Rei**, de Sófocles, serão também arroladas a propósito da decifração dos ditos proféticos. Paralelamente dedicarei cuidadosa atenção ao exímio trabalho com a linguagem e à consumada arte narrativa com que se desdobra o Tema, lançando mão de termos iluminadoramente significativos do próprio romance que comportam suficiente potencial exegético para serem elevados à categoria de conceitos poético-hermenêuticos, como é o caso da birrefringência. Também o desempenho mítico e estratégico do deus Jano, crucial na obra, será convocado para o esclarecimento da forma narrativa no Tema T.

A REDE DE PRESENTIMENTOS E PRESSÁGIOS

O primeiro segmento de cada um dos Temas¹ do romance **Avalovara** é milimetricamente calculado para conter antecipadamente as grandes linhas do Tema e ao mesmo tempo exercer um profundo efeito sobre o leitor. A abertura do Tema T (T1), além destas tendências gerais, lança os fios e malhas de uma fortíssima atmosfera profética que assombra e fascina de pronto. Citamo-lo na íntegra:

1 A título de sumário esclarecimento para os leitores não familiarizados com a obra: a organização arquitetônica de **Avalovara** se perfaz a partir das letras da frase latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que dá origem ao famoso quadrado Sator. Cada uma das oito letras diferentes introduz um Tema que retorna sistematicamente a cada vez que uma hipotética espiral corta o quadrante correspondente à letra. O protagonista do romance é Abel, escritor em busca de uma Cidade, que lhe foi revelada aos 16 anos, nas águas de uma cisterna. Desejoso de vivenciar o amor como integralização de vida, sexo e pensamento, ele se envolve com três mulheres: Roos, Cecília e a mulher que procura o próprio nome e é representada pelo símbolo ‘☉’. Nem a arquitetura do romance nem as questões relativas aos outros Temas serão abordadas neste trabalho que centrará seus esforços exclusivamente sobre o Tema de Cecília.

Hermelinda e Hermenilda, assim nos chamam. Neste bairro ainda sossegado do Recife, de nome denso e duro mas de existência precária, onde a velhice, sem dó, macera a cera má que somos, poucos os capazes de dizer quem de nós Hermenilda e quem Hermelinda. Quando pouca a luz, nós próprias nos confundimos. Gêmeas? Não. Pensando bem, nem paridas e nascidas podemos afirmar que somos. A infância, a juventude, frutas macias, nós desconhecemos e somos ambas viúvas – mas sem maridos mortos. Fio conduzido pela agulha são as vidas? Tua vida é agulha a costurar sem fio?

Bairro de Casa Forte, Estrada das Uaias. Nós, duas velhas, vivemos das pensões todo mês recebidas na Delegacia Fiscal e de alguma ajuda vária, rodeadas de gatos e canários, tocando bandolim (uma de nós, apenas) com dedos meio surdos, tudo como determinado. A agulha, caindo de ponta, mergulha na água: o vício de costurar. Caindo de lado, flutua e prova ser a água um corpo sólido. Não nos desvanece a função de conducentes. A agulha, artefato perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermelinda, Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte. (LINS, 1974, p. 58-59)

De saída, os nomes das irmãs chamam sobre elas a aura mítica e filiam-nas a um deus particular. Noturno senhor das encruzilhadas, enigmático deus que pertence tanto ao Olimpo quanto ao Hades, Hermes é o “sedutor e letal guia de almas, o gentil *psychopompos*”, na definição do mitólogo Carl Kerényi (KERÉNYI, 1986, p. 9). A noite é o seu elemento privilegiado, porque a escuridão torna as coisas igualmente próximas e distantes, não se pode discernir o vivo do morto, tudo é simultaneamente animado e sem alma. O mundo de Hermes abrange o bem e o mal, o desejável e o desabonador, o sublime e o vil (OTTO, 1954, p. 119-120). Guardiã dos jardins e dos túmulos, condutor “que leva as almas embora e as traz de volta”, onde quer que ele esteja, aquele é um “local de vida e de morte” (KERÉNYI, 1986, p. 69). Hermes é o escuro abismo do ser, no qual o homem se origina. Manifestando a ambiguidade do real, ele é “o nome divino para a instalação do domínio do mistério em meio à vida ensolarada do cotidiano” (AGUIAR, 2004, p. 125). No mundo concebido sob a visagem de Hermes, a fonte primordial da vida promana do solo do reino dos mortos. Mas o deus não pertence mais aos mortos do que aos vivos. É de sua natureza não se fixar em nenhuma localidade e não possuir morada permanente. Ele é o eterno viajante, sempre em movimento, sempre na estrada, en-

tre o aquém e o além. Estar a caminho é a sua característica mais genuína, porque o caminho ele mesmo é, para Hermes, um cosmos próprio e particular. Hermes é o “entre-mundos”, porque a sua morada se dá no pôr-se-a-caminho. Uma esfera intermediária entre o ser e o não-ser, um espaço movediço, o estranho vazio do *entre*, constitui o domínio de Hermes e a fundação abissal de seu serviço de mediador. O seu dom de mediar provém fundamentalmente do seu ofício de condutor de almas. Sem o contínuo ingresso no domínio ctônico, ele não poderia ser o intermediário entre os vivos e os mortos. O elemento mais essencial da sua natureza, portanto, é a alternância vida-morte-vida (KERÉNYI, 1986, p. 84). Por seu constante transitar entre dois reinos, Hermes é também *hermeneus*, o intérprete, o mediador entre o oculto e o revelado.

Para além da insígnia nos nomes, o ofício que distingue as irmãs as reporta a Hermes: *conducentes*, função que assumem sem pesar e que não as anula. A formulação é reveladora: “Não nos *desvanece* a função de conducentes”. O verbo grifado se forma do prefixo *des-* (inversão da ação), acoplado a *vano* (vazio) e ao sufixo *-ecer* (indicativo de processo). Literalmente dizem as irmãs que o encargo de condutoras não as “esvazia”, não as faz “desaparecer”. Se nos lembrarmos que Hermes é o deus capaz de invisibilizar-se, a colocação das irmãs é intrigante. Elas não se tornam invisíveis por trás da tarefa que as incumbe, mas que espécie de ser as sustém? São velhas, mas não tiveram infância ou juventude; são viúvas, mas jamais se casaram; parecem gêmeas, mas sequer se pode dizer que foram paridas e nascidas. Hermelinda, Hermenilda — “Assim nos chamam” — semelham designações, apelativos, mais do que marcas pessoais. O jogo onomástico, em que apenas a localização provisória do /n/ e do /l/ (linda/nilda) as diferencia, favorece sua interconversão: “Hermelinda e Hermenilda trespassam-se entre si” (T5, p. 100). Tudo compartilham: “trocam de língua, de voz; seus quatro olhos mudam sempre de órbitas; uma transmigração se cumpre, uma troca perpétua, entre esses corpos mirrados mas ainda eretos” (T5, p. 100). Nem elas próprias se discernem claramente, uma vez que “perderam, distraídas, o controle que exercemos sobre o corpo” (T5, p. 100) e “se interpelam usando livremente aqueles nomes” (T5, p. 101). “Hermelinda *ou* Hermenilda”, diz-se apropriadamente em T 4 (p. 89). Apenas uma das duas toca o bandolim, mas pode ser uma ou a outra: “*Hermelinda*, sentada no banco de vinhático, o velho rosto inclinado, tem a mão no ar, a direita, prestes a ferir seu bandolim” / “Os pássaros dos viveiros e os canários-do-império (...) aguardam (...) que a palheta de *Hermenilda* desperte as cordas tensas” (T4, p. 89); “*Hermenilda* rompe a imobilidade e fere com energia insuspeitada as cordas do instrumento” / A cantoria dos pássaros volta ao bandolim, volta a Hermelinda, ela bate nas cordas com mais força e ânimo” (T5, p. 90) (grifos meus).

As irmãs *existem* na exata medida da missão que as assinala: conduzir Abel a Cecília, propiciando a convergência de seus “caminhos afastados” (T5, p. 101). Nesta investidura, associa-se-lhes outro desempenho mítico: o das Parcas, irmãs fiandeiras, responsáveis pela tessitura do fio da vida (Cloto), sua extensão (Láquesis) e sua ruptura (Átropos). Da urdidura de malhas e tramas que enredam Abel e Cecília, Hermelinda e Hermenilda não são as tecelãs, mas os instrumentos que viabilizam o seu fiar-se: *agulhas*. A “fábula” que determinará o encontro dos dois, para alegria de ambos, luto de Abel e perdição de Cecília (T5, p. 101), é “fiada pela Morte”. A atuação das agulhas, contudo, é imprescindível para a sua realização e desfecho, de modo que é *vital* a contribuição *mortal* das irmãs. Por isso, nos dois curtos parágrafos de T1, a palavra “agulha” repete-se cinco vezes, estando ainda implícita no quarto período do segundo parágrafo. O trabalho conjugado das fiandeiras e das conducentes selará o destino de Abel e Cecília.

Hermelinda e Hermenilda, no entanto, são elas mesmas presas da tarefa que se lhes confia. Além da atuação sempre acoplada — há uma espécie de *ritmo* que as orquestra, haja vista o revezamento dos nomes no sujeito composto, que se inicia ora por um, ora por outro — um dito revelador do texto as enreda *dentro* da missão que desempenham: “a velhice (...) *macera a cera má que somos*”. O verbo “macerar” significa “amolecer, machucar” (CUNHA, 1982), “*ablandar, humedeciendo*” (COROMINAS, 1954), com os significados figurados de “torturar, mortificar”, segundo o primeiro, além de “consumir”, de acordo com o segundo. Quimicamente, macerar é expor um corpo ou substância à ação de um líquido para que este se impregne de seu princípio ativo, por exemplo, flores, para fabricar perfumes. Todos os sentidos indicados se ajustam, de algum modo, ao trabalho das irmãs, como se a *matéria* que elas *são* se tivesse curtido gradual e progressivamente com o objetivo deliberado de fornecer todo o seu sumo para a meta visada. A *cera* de que se declaram feitas acentua o aspecto material da sua existência. *Macerar a cera*, por sua vez, fornece a imagem concreta e dinâmica de um processo de preparação e ativação. Mais decisiva, contudo, do que o sentido, é a *forma* da expressão: *macera a cera má* gera um quase perfeito palíndromo sonoro. Engendra-se a sugestão circular de uma ronda que inapelavelmente cinge as conducentes. O efeito se acentua dentro de um romance que assume uma configuração palindrômica e que tem na frase palíndroma SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS a sua motivação estrutural.

O tom dos dois curtos parágrafos citados é soturno e ameaçador. A tensão sinistra se adensa por serem Hermenilda e Hermelinda, as conducentes, a própria voz narrativa com que se costura a abertura do Tema. O dito proféti-

co é emitido ao vivo, dando às irmãs contornos oraculares. Afora o teor pesado das palavras, certos indícios intensificam a sensação de iminência de algo terrível. “Neste bairro *ainda* sossegado (...) de *nome denso e duro* (...)”: o advérbio temporal antecipa o fim da calmaria, a densidade e dureza do nome se revelam portadoras de maus augúrios. “Bairro de Casa Forte, Estrada das Ubaias”. O nome do bairro sugere a ocultação de segredos; a fruta que designa a estrada, ubaia ou uvaia, vem do tupi *i uaia*, “fruta ácida, azeda” (CUNHA, 1982), cuja árvore é típica de florestas ombrófilas e cuja flor é branca e solitária. Por afinidade sonora, a palavra “ubaia” se aparenta a Ubonius, personagem do Tema S, ao qual se liga a frase latina palíndroma. Tudo na abertura do Tema T simula dizer mais do que diz, a própria respiração do texto parece transida de presságios. Certas formulações são enigmáticas: “A agulha, caindo de ponta, mergulha na água: o vício de costurar. Caindo de lado, flutua e prova ser a água um corpo sólido”. Canários e gatos, animais pouco afins, rodeiam as irmãs, provavelmente dotados de funções apotropaicas. Paradoxalmente surdos são os dedos que tocam o instrumento de cordas. As irmãs, seu modo e índole, atos que perfazem, elementos e objetos que as cercam, têm finalidade certa e se inserem em trama pré-traçada: “tudo como determinado”. Desde o início do Tema T, portanto, a atmosfera se apresenta opressiva e fatal. A morte é abertura e fecho do Tema de Cecília.

Sibilina se emite a fala das irmãs durante todo o tema, replicando a sua participação emparelhada na consumação dos destinos de Abel e Cecília: “Assim, pois. Tom e som. Eu e eu e eu. Hermenilda e Hermelinda, eis-nos ajudantes da fábula que começa a tomar corpo e na qual dois amantes por via e modo nosso aproximados, começam a enredar-se, cheios de alegria, de paixão e ainda mais de espanto” (T9, p. 158). Nesta passagem, o ciframento alcança uma culminância inquietante. As palavras trazem sentidos velados, e a linguagem acentua a estranheza mediante jogos sonoros, nos quais se destacam a áspera aliteração do /r/ e a excessiva repetição da oclusiva /k/: “Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude. Sol no chão, ar na mão. (...) Que faz a costureira com o que resta do fio? Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz” (T9, p. 158-159).

Não menos provido de augúrios se mostra o segundo segmento do Tema T. A palavra rara “alcatruz” — cacimba que puxa água da cisterna — reporta-se a este lance da narrativa. O narrador agora é Abel. Eis suas primeiras palavras:

Tenho dezesseis anos: meus olhos furam sombras. Mesmo assim, mal vejo as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as parcas luzes de Olinda. Nenhuma estre-

la. O farol, rítmico, revela de relance a superfície da água, os limites das coisas, o ondular da tarrafa mal lançada por mim. (T2, p. 67).

Os dados cruciais relativos à participação de Abel no Tema já estão lançados nestas poucas palavras. Em primeiro lugar, a *cisterna*. O poço doméstico cedo se transforma para Abel em recinto propiciatório, de cujas águas espera receber revelações. Nesta investidura, a cisterna se assemelha ao *omphalos*, centro a partir do qual se dá a criação do mundo. Para os gregos, o onfalo ou umbigo da terra se localizava em Delfos, razão pela qual ali se construiu o oráculo de Apolo. Para Abel, a cisterna assume desempenho igualmente oracular. Ela possui o mérito da fundura que prospecta as entranhas proféticas da terra, aliado à presença da água em cujo pluriforme ondular se podem ler vaticínios. Abel procurava *colhê-los* mediante o segundo elemento que integra a trama do seu enlace com Cecília: a *tarrafa*. Artefato de pesca com pequenos pesos distribuídos em torno da circunferência da malha, a tarrafa é uma *rede circular* e, como tal, bem condiz com a tarefa de enlear os partícipes da fábula fiada pela Morte. Que os atos aparentemente espontâneos e livres de Abel são, na verdade, eles pré-determinados de uma tessitura que o transcende prova-o o emprego duplo e sugestivo do vocábulo “parcas”. Adjetivo num nível superficial, indicando a exiguidade das luzes de Olinda, a palavra alude, num plano profundo e essencial, às três irmãs fiandeiras, Parcas ou Moiras, também obliquamente convocadas, como vimos, em T1. Nem Zeus tem o poder de sustar ou reverter os desígnios destas Filhas da Noite, controladoras do destino dos mortais.

Um outro dado que decidirá a sorte de Abel no Tema T já se lança de imediato: a *ambiguidade entre ver e não ver*. “Meus olhos *furam sombras*”, diz Abel, dando testemunho de uma clarividência penetrante. Por outro lado, continua, “*mal vejo* as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as parcas luzes de Olinda”. Os olhos *adentram*, mas *não escutam*, numa remissão enviesada aos dedos das conducentes que *surdamente* tocam o bandolim. Também Édipo, Rei de Tebas, dotado da translúcida visão que descerra enigmas e capaz de jactanciosamente desvelar os pés de quem os tem dois, três ou quatro, falhou na audição do arcano dos próprios pés, cifrado no nome próprio *Oidipous*, *pés inchados*, que decifra, para *olhos que sabem ouvir*, a sua origem e drama familiar.

Os sinais da integração de todos os elementos, maiores ou menores, numa trama de urdidura prévia e fechada se oferecem sob formas diversas. Diante da cisterna, o adolescente Abel percebe que “O farol, *rítmico*, *revela de relance* a superfície da água, os limites das coisas (...)”. O adjetivo *rítmico*, destacado

em aposto, silenciosamente diz a orquestração conjunta dos agentes formadores da trama, cuja *convergência* — palavra-chave dentro do romance como um todo — eleva qualquer mínimo indício à envergadura de *revelação*. O encadeamento, embora ainda insuspeito, do enredo já posto em ação traduz-se, para *ouvidos que sabem ver*, no ritmo da própria frase, modulado pela aliteração do /r/ e particularmente pela repetição anafórica da sílaba /re/ em duas palavras que compartilham, além do segmento inicial, as vogais, o número de sílabas, a consoante líquida parceira do componente hídrico da cisterna e uma afinidade com o campo da visão. A fonte luminosa que envia sinais ritmados reporta-se ainda à terceira mulher com quem Abel se envolverá².

Na sua obstinada busca por respostas, Abel prossegue com o rito da cisterna:

Jogo outra vez a tarrafa, ouço o chepejar soturno dos anéis de chumbo e dos fios encerados. O peso dos anéis não está bem calibrado, a trama fecha-se lenta e os peixes — pouco numerosos — fogem a tempo. Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço. (T2, p. 68)

A trama e as malhas mencionadas referem-se à tarrafa. Mas o comportamento profético do texto leva a intuir, por sob o sentido imediato, um outro mais grave, que divulga na *trama que se fecha lenta*, não o trançado da tarrafa, mas a urdidura da *outra rede*, a da fábula fiada pela Morte, que, com igual lentidão mas com insídia, lança seus laços e nós ao redor de Abel. Também as *malhas da busca* adquirem um teor superlativo que ultrapassa a tarrafa física para abarcar o enredo maior que inclui Abel mas o suplanta. Aquele que procura, há muito foi achado e jogado num circuito inescapável que por longo tempo ainda desconhecerá. São eloquentes, ainda, na passagem os *fios encerados*, que chamam à cena as agulhas que cosem e “a cera má”, marcas das conducentes, Hermelinda e Hermenilda.

O mais notável, contudo, sobrevém logo a seguir: uma segunda voz misteriosa intervém abruptamente na narração de Abel, interpelando-o de modo incisivo e ameaçador:

Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede. Seguram-na? Não há, embaixo, ganchos ou ferrolhos em que possa ter-se emaranhado. Que, então, prende-a dentro da água escura, multiplicando por mil ou dez mil os seus pesos de chumbo? Sustenta-a algum espírito lodoso? Arrasta-a, maligno, para o fundo cimentado? Verá com quem. (T2, p. 68)

De quem é a elocução oracular? Da Morte? Ou a Morte é quem prende os ganchos e ferrolhos embaixo? Ou a Morte fala e age? Assusta, na passagem, a sen-

² “Este grande anúncio luminoso, que aparece e morre, com as suas estrelas, seu escudo, suas letras, em que braço do tempo se extravia e cruza comigo, à deriva? Uma explicação insinua-se de modo enigmático, neste acender, neste apagar” (O24, p. 284).

sação próxima de um mal inominado. As perguntas, provocadoras e irresponsáveis, angustiam. A rede, onipresente, segue desdobrando seus elos. Mas o dito final porta a mensagem mais sinistra. Entram em cena simultaneamente um futuro, um passado e um presente: alguém *fica* preso no fundo, isso *determinou-se* em outrora certo e sem engano, a visão *se dará* em certo adiante. Na cisterna — lance da sorte — os três saltos temporais se superpõem. Cabe algum modificar-se? Sim? Não? Talvez? No passado se talhou o ato, no presente ele se ata, no futuro se dará a ver. Os sujeitos destes três ações — talhar, atar, ver —, contudo, diferem, de modo que aquele a quem caberá ver nada fez, nada pode. Desconhece o quem, o como, o onde, o quando. Tudo ignora. Encena-se de novo *o jogo do ver e não ver*. O que socorre, ao que não vê, o “verá”? Se visto no já, o ato poderia revogar-se? Mal terá ouvido, talvez, Abel a voz profética. E estas palavras *se pronunciaram*? Soaram? — no fundo da cisterna? no íntimo de Abel?

Na pressa com que nossos ouvidos moucos se desembaraçam de intimidades sorradeiras, Abel se apresta para a sequência, segura a tarrafa com a mão esquerda, com a direita abre a camisa para saltar na cisterna e soltar a rede:

Estes fios no fundo da cisterna, presos nos cornos das trevas, vêm interferir, como um ruído importuno ou a vinda de estranhos, em meu trabalho secreto, a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o por quê?) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo mais do que pretendo e suporte. Por que, então, não vejo o que procuro? (T2, p. 68)

A insistência no paradoxal *enxergar, não vendo* não é gratuita. A convivência estrita da vidência e da cegueira, com a sua duplicação na presciência insciente, constitui o centro cordial do Tema T e ganhará proporções trágicas em seus desdobramentos. A busca de Abel, que se lhe entranha no mais profundo do ser, é desesperada, obsedante, inflexível, mas *cega*. E — mal sabe — a cegueira é de muito mais longo alcance do que supõe a ignorância do adolescente de dezesseis anos.

No segmento seguinte, T3, ei-lo pronto para o salto, quando o ignoto o vem travar:

(...) A decisão de saltar, mergulhar na água sombria e desprender a rede, empurra-me. Ordem enérgica ante a qual não ousou refletir. Mais uma vez puxo a rede, que não cede e enrijeço o corpo para o salto. É quando um quem, um que ou um ninguém me segura pelos rins e desarma o impulso iniciado. Está mergulhando para o Nada, Abel? Hein? Em pagamento de quê? O mar des-

faz-se nas pedras. Mais uma vez, a asa luminosa e leve do farol. Ajoelho-me, nu, à borda da cisterna. Vejo-me (como quem toma um revólver, faz girar o tambor (roleta russa: há no tambor uma bala), volta a boca do cano para a frente, arrepende-se e aponta para longe, aperta o gatilho, ouve o tiro) vejo-me nas águas negras, entre os peixes, emaranhado na rede, tentando vir à tona sem poder. Quem ajunta esse peso aos chumbos da rede é a Morte. Penso isto e o sortilégio, se há, rompe-se – a rede se desprende e eu recolho-a. Um peixe se debate entre as malhas. Tateando, apinho-o. O corpo rabeando com aflição em meu punho. Atiro-o à água e me deito no cimento, exausto, como se na verdade houvesse mergulhado, lidado com o Não, escapado. (T3, p. 77-78)

Na passagem, sobrecarregada de avisos e sentidos, chama atenção, em primeiro lugar, o conflito de “ordens”: uma, “enérgica”, parte de Abel mesmo, sua decisão voluntariosa de não admitir interferência externa em sua busca; a outra, mais que uma ordem, é de pronto um *gesto*, de quem (ou ninguém) deixa de ser só a voz interpelante e provocadora — “Está mergulhando para o Nada, Abel? Hein? Em pagamento do quê?” — e se faz meio material de deter Abel pelos rins e impedir-lhe o salto. O efeito do travamento é instantâneo e se registra, como um correlato objetivo, no mar que se “desfaz” nas pedras. A intromissão externa, contudo — mire-se e veja-se — não desviou o destino de Abel, salvando-o; ao contrário, o ato inopinado de Abel é que teria interrompido a fábula fiada pela Morte, e, por essa razão, precisou ser “desfeito”. Mas, sim, Abel “salvou-se”, e talvez por isso, a frase seguinte, destoando em clareza e leveza do tom sombrio e funéreo do resto da passagem, evoca “a asa luminosa e leve do farol”. Rítmico outra vez se apresenta o farol, na musicalidade aliterativa da líquida, e dotado de uma qualidade alada, que o faz antecipar o terceiro envolvimento amoroso de Abel, a mulher do pássaro Avalovara.

No trecho citado, a maiúscula inicial alinha três palavras tornando-as, se não sinônimas, ao menos parceiras: o Nada, a Morte, o Não. Nas três perguntas possivelmente vociferadas pelas três potências reunidas e dirigidas ao adolescente, especialmente enigmática é a menção ao “pagamento”. Incompreensível neste momento, talvez ela se elucide, se pensarmos, com Abel, que o ter saltado, neste instante, na cisterna, teria libertado Cecília da sentença de morte que desde sempre a demarcara: “e no fundo do meu ser decomposto eu deploro não haver mergulhado, morrido afogado, enredado nos meus fios. Eu a salvaria, com isto, para tão outras manhãs!” (T4, p. 88-89) Este poderia ser o “pagamento”: a sua vida, em lugar da dela.

Novamente se instala a tensão entre ver e não ver. *Vejo-me*, diz Abel duas vezes, discernindo-se, *após* a obliteração do salto, mortalmente enredado nas turvas águas da cisterna. Mas ao peixe que “se debate entre as malhas da rede”, Abel apanha-o *tateando*, gesto que traduz a impossibilidade da visão nítida. O corpo do animal rabeia aflito em seu punho e Abel o devolve à água, restaurando, talvez, o tecido que se ameaçou destecer. As suspeitas e pressentimentos que se aventam são autorizadas e mesmo estimuladas pelo próprio texto, que se mostra provido de dobras e pregas. Ao explicitar o ter deixado, por um triz, de morrer enleado na trama da tarrafa, Abel abre parênteses e em seguida insere parênteses dentro dos parênteses, criando um efeito voluminal de planos superpostos, que divulga ser a realidade constituída de camadas que se inscrevem sobre camadas, ocultando mas ao mesmo tempo revelando umas às outras, numa poética natural de palimpsesto. Define-se o próprio Abel como aquele cuja busca obstinada dirige-se justamente às faces mais esquivas do real: “Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos e camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (R9, p. 62).

Outra vez, também, a ambiguidade do ver e do não ver se amplia numa ambivalência do saber e do não-saber. A consciência de que os atos recém-perpetrados tiveram a chancela da Morte “rompe” o sortilégio e “a rede se desprende”. Abel tem a “impressão de ouvir passos mortos afastando-se” e os interpreta como “Os passos da Leve!” (T3, p. 78). Ato contínuo, formula questões em sua mente, crendo-se, talvez, senhor da situação: “Acaso não serei o quem, Abel? O onde? O por quê? Não é a mim que procuras? Estendido ainda à beira da cisterna, inventando estas perguntas e percebendo esses passos, não me acodem expressões ou ideias de terror, de gratidão, de alívio” (T3, p. 78). Terão as questões anteriores sido *inventadas* por Abel também? Autodesdobrado na emoção aflitiva do instante vertiginoso, *ele mesmo* teria interpelado a si próprio com as palavras sinistras? No entanto, os passos percebidos são “reais” e escapam ao seu controle. Note-se a instabilidade dos demonstrativos — *estas* perguntas, *esses* passos — que nomeia uma proximidade tangível, no primeiro caso, e uma esquiva que se ausenta, no segundo.

A prova de que Abel é refém da rede e não o agente que determina o seu prender-se ou desprender-se vem a seguir. Os estranhos sucessos ainda não se perfizeram. A revelação está prestes a dar-se:

Volto-me de borco e um nome escorre, cuspe grosso, entre meus dentes cerrados: Cercírlia. Cercília? Ercília, talvez? Cecília? Nesta noite, Cecília e eu não nos amamos ainda. Ainda desconheço-a.

Conheço, entretanto, uma Ercília. Tenho nove ou dez anos e alguém me impele na sua direção. De luto, sentada na sala, junto ao piano e envolvida num halo pesado de abandono, ele me olha séria. “É Ercília, a viúva do seu tio Abel. Ele morreu afogado. Lembra-se?” Beijo os dedos de Ercília, frios, com este mesmo cheiro de cisterna, limoso e úmido. Anda por onde? Não torna a visitar-nos, sua figura é esquecida, seu nome é esquecido. Meu tio Abel é arrastado pela correnteza. Temos o mesmo nome, ele e eu. (T3, p. 78).

PROFECIA E DECIFRAÇÃO NO AGAMÊMNON

O drama trágico **Agamêmnon**, primeira peça da trilogia **Oresteia**, de Ésquilo, tem na forte e densa rede presságios o nó central de sua construção dramática. Desde o Prólogo, protagonizado pelo vigia, sente-se a palpável iminência de algo terrível prestes a acontecer. Enquanto aguarda o sinal luminoso que anunciará o retorno vitorioso da armada grega, o vigia fala, entretecendo o seu dizer de alusões veladas ao presente e ao passado da estirpe dos Atridas. Quando finalmente discerne o sinal, o júbilo que o toma é tensionado pelo temor dos desdobramentos futuros dos tenebrosos eventos que maculam o palácio real. Ao findar sua fala com as estranhas palavras “O mais calo. Grande boi na língua / pisou. A casa mesma, se tivesse voz, / falaria bem claro como eu adrede / a quem sabe falo e aos outros oculto” (ÉSQUILO, 2004, v. 36-39), o vigia deixa no ar a latência prenante do que, já em curso, se encontra em vias de consumação, propositalmente infletindo em duplicidade o seu discurso, para uns, claro, para outros, velado. Logo a seguir, no Párodo anapéstico, o Coro evoca os Atridas, Agamêmnon e Menelau, como “abutres com erradiaz dores / [que] por sobre os ninhos dos filhos / rodopiam / remando com remos de asas, / perdida a cuidosa / fadiga com filhotes” (v. 49-54). A metáfora oportunamente predatória antecipa o fundamental augúrio que constituirá o cerne do Párodo lírico.

O canto coral do Párodo lírico põe em cena um vaticínio complexo, em que se entrecruzam eventos passados, adventos presentes e proventos futuros. Na recordação do Coro, que recapitula as graves circunstâncias que cercaram a partida da esquadra grega para Troia, vem primeiramente à tona o auspício das aves:

Os reis das aves, ante os reis das naves,
– o negro e o outro alvacento atrás, –
vistos perto do palácio à mão de lança
em bem evidentes posições,
devorando a lebre prenhe com sua cria

tolheram-lhe últimas corridas.

(v. 114-121)

Interpretando com precisão o augúrio, Calcas faz a certa conexão entre as aves de rapina e os dois comandantes da expedição grega. “O sábio adivinho ao ver soube” (v. 123) que, tais como as águias leporívoras, os “dois Atridas / de dupla índole, belicosos, vorazes de lebre” (v. 123-124), provocariam o genocídio de gregos e troianos. A palavra do vate militar assoma dentro da fala do Coro, e, em poucos versos, ele faz pesar, sobre o presente, o passado imediato e o remoto, bem como o futuro próximo e o ainda distante. Inicialmente, o adivinho anuncia a vitória violenta do exército argivo (v. 126-130), ao mesmo tempo prenunciando o reverso da fortuna como castigo pelos excessos e desmandos (v. 131-133). Em seguida, superlativizando o alcance do augúrio, o vidente “lê”, na precipitação dos “justiceiros Atridas” (v. 450), a possibilidade latente da “ira dos Deuses” e da “recusa de Ártemis” (v. 131-134), com isso antecipando a atitude da deusa, horrorizada com o “repasto das aves” (v. 137). “Benévola / com filhotes inermes de árdegos leões” e “prazerosa com lactentes crias / de todos os animais silvícolas” (v. 140-143), a filha de Zeus obstará o avanço da armada grega. O adivinho militar, descerrando desde logo os atos danosos e vindicativos da deusa, suplica-lhe que “não faça aos dânaos” (v. 147) o que ela fará: provocar “ventos adversos / tardios travantes inavegáveis” (v. 148-149).

Clarividente, o cego profetiza que o travamento do avanço argivo irá “urgir sacrifício insólito e impartilhável” (v. 150): a imolação da jovem Ifigênia por seu próprio pai, Agamêmnon, exigida por Ártemis como quitação antecipada pela morte de centenas de inocentes na guerra vindoura. O sacrifício de Ifigênia, por sua vez, como antevê Calcas, agirá como “inato artesão de rixas” (v. 151), levando à vingança maquinada pela mãe, Clitemnestra, que, “por não temer marido” (v. 151), assumirá o desempenho da Erínia “caseira astuta” (v. 155). Implacável divindade catactônica, a Erínia exige “aniquiladora punição da violência perpetrada contra os filhos”, esclarece Jaa Torrano em seu estudo introdutório à tradução da peça (ÉSQUILO, 2004, p. 28), o que o leva a forjar preciso vocábulo para traduzir o grego: “mêmora Cólora filivíndice” (v. 155).

O emprego da palavra *artesão* (*téktōna*) não podia ser mais adequado: concretamente testemunhamos a *tessitura* da *rede* de sinais e presságios, que descortina, a *olhos que conseguem saber*, a *outra rede*, a trama de sucessos faustos e infaustos que interliga e determina todos os lances e atos da estirpe dos Atridas. Implícito na profecia de Calcas está o acontecimento mais sinistro e originário, que deslanchou todos os desdobramentos funestos. A “mêmora Cólora filivíndice” não abrange apenas a reparação, pela mãe, do inominável

sacrifício da filha, perpetrado pelo pai. Ela abarca também “o festim de Tiestes com carnes de crianças” (v. 122), transe macabro protagonizado por Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, que serviu ao irmão Tiestes um banquete com as carnes de seus próprios filhos, convertendo-o em canibal involuntário das crianças. A Erínia, “caseira astuta”, permanece desde então domiciliada no palácio real de Argos, a cobrar reparação pela atrocidade bárbara.

Nesta complexa urdidura de elos, a palavra lançada por Calcas no verso 138 tem seu sentido tenebrosamente majorado. O *repasto* (*deipnon*), que, no plano imediato, acusa a *comilança* covarde das lebres prenhes pelas águias, embute, num nível muito mais digno de horror, a *devoração* pavorosa dos filhos pelo próprio pai. A potência profética de Calcas enreda o futuro e o passado no presente, entretecendo-os numa convergência túrgida de aflição e terror.

A sensação concreta de uma teia de presságios a augurar a dolosa trama de fatos que se concatenam na interminável retaliação pesa sobre os personagens, oprime os espectadores e é continuamente reforçada pelas palavras e imagens do texto. No primeiro estásimo, o Coro, ao invocar “Zeus rei e Noite amiga”, fala da *rede* lançada sobre as torres de Troia a “cobri-las, de modo a / nem grande nem pequeno superar / a grande tarrafa do cativo / de Erronia prisão de todos” (v. 355-361). As potências da Noite e de Ate (Erronia) se equivalem de modo que a rede lançada por uma (*diktyou*) corresponde à *tarrafa* (*mega douleias*) com que a outra subjuga a todos indistintamente.

O segundo estásimo engenhosamente põe em cena uma outra forma de vaticínio, contido no nome próprio. Como afirma Ronald de Melo e Souza, “Na arte onomástica de Ésquilo, a relação entre palavra e coisa não é convencional ou arbitrária, mas motivada ou naturalmente apropriada” (SOUZA, 2017, p. 137). E o estudioso esclarece: “Perfeitamente de acordo com a onomaturgia do canto coral, Helena quer dizer destruidora de navios (*helénas*), de homens (*hélendros*) e cidades (*heléptolis*)” (SOUZA, 2017, p. 137). O nome se converte numa profecia miniatural, que revela, para quem a decifrar pode, o destino e o desempenho do nomeado. Aproximando Nome e Nume, Jaa Torrano, por sua vez, explicita:

O nome anuncia o Nume que se revela nos acontecimentos como destino. O nome, o ser nomeado e os acontecimentos nos quais o ser do nome se desdobra e se explica configuram um leque de imagens do que os transcende e determina. (...) Toda uma série de sinais sensíveis se faz indícios e assim tanto revela a invisível presença aos que o sabem, quanto a encobre aos que o não sabem (ÉSKULO, 2004, p. 53).

Ronaldes de Melo e Souza amplia o alcance da potência profética da palavra ao correlacioná-la à cledonomania, a arte de adivinhar com base em palavras portadoras de agouro:

Na onomatopoeia de Ésquilo, os nomes assumem sentidos cledonômicos (...). A palavra falada se revela dotada do poder de prenunciar o que está em vias de acontecer ou o que acontecerá. Somente depois da ocorrência do evento pressentido é que o espectador ou leitor consegue determinar as declarações que realmente desempenharam as funções dramáticas de *klêdones*. Mas o dramaturgo compartilha o divino ponto de vista, que lhe permite mobilizar a forma formante ou o princípio construtivo da obra de arte em gestação evolucionária e antecipar ou até mesmo manipular a linguagem oracular, viabilizadora da consumada arte final do drama que se poematiza (SOUZA, 2017, p. 139).

No terceiro estásimo, o Coro, para exprimir a angústia que o confrange, usa a expressão “coração vaticinante” (*kardias teraskópou*) (v. 976), literalmente, explica Torrano, “coração observador de sinais” (ÉSQUILO, 2004, p. 67). Discernindo e incorporando, lendo e apreendendo os inúmeros sinais que se vão acumulando, o Coro intui a aproximação da derrocada do palácio de Argos. Intui, e lhe tremem as entranhas, porque o vaticínio lhe sobe à mente como “íntimo ímpeto instruído por si mesmo” (v. 991) e se descerra como “a nênia de Erínis” que “sem lira hinea” (v. 990).

As previsões e pressentimentos, diz Melo e Souza, se condensam na palavra *pronoia*, empregada por Ésquilo no verso 683 e “pronunciada pela primeira vez na língua grega” (SOUZA, 2017, p. 139). *Pronoia* assinala a capacidade humana de “albergar na recôndita profundidade de sua existência a *prenoção* do sentido do ser que lhe prodigaliza o acesso compreensivo ao mundo que o envolve e transcende” (SOUZA, 2017, p. 140). O manejo astucioso das prenoções permite ao dramaturgo implementar e graduar a tensão dramática que se avoluma num crescendo ao longo de toda a *Oresteia*. Urde-se uma rede simbólico-imagética na qual cada novo elo ilumina regressiva e prospectivamente toda a trama:

As enunciações prolépticas predeterminam o desenvolvimento gradual e a recorrência de temas e imagens. Nas primeiras ocorrências, as imagens se apresentam elípticas e enigmáticas. Os grifos ou enigmas imagéticos se distendem no decurso de um drama ou de toda a trilogia, suscitando tensão relacionada com o desejo de decifrá-los. O sentido da trama de imagens se intensifica com o esquema dinâmico das repetições, que paula-

tina e progressivamente revela a plenitude significativa dos motivos e temas recorrentes. (SOUZA, 2017, p. 140).

A rede de prenúncios e presságios atinge uma culminância na fabulosa cena de Cassandra no quarto e penúltimo episódio de **Agamêmnon**. Mal chega ao palácio real de Argos, a princesa troiana, malditamente agraciada por Apolo com o dom da profecia, “fareja morticínios que desvelará” (v. 1094):

(...) O que se vê aqui?
É um laço de Hades?
Mas a rede é o seu cônjuge, a co-autora
do massacre. Sedição sôfrega da família
alarideia pelo apedrejável sacrifício.
(v. 1114-1118)

No transe profético, passado, presente e futuro se enlaçam, e a rede mortal se fecha. A princípio, a profetisa fala cripticamente: todos os lances do drama familiar se encontram cifrados nos lacônicos cinco versos acima. Logo, porém, ela anuncia: “O oráculo agora não mais através de véus” (v. 1178). E, às escâncaras, desfia o enredo macabro que amaldiçoa a linhagem dos Atridas. Inicialmente, divulga “um coro”, “bêbado de sangue humano”, que “nunca abandona esta morada”, cortejo de “congêneres Erínies” (v. 1186-1190). Em seguida aponta, “sentados perto do palácio”, “jovens similares a figuras de sonhos / crianças como se mortas pelos seus / as mãos cheias de carnes, pasto próprio, / com intestinos e vísceras”, parecendo “ostentar o que o pai degustou” (v. 1218-1222). Com a clarividência profética, conecta o ato brutal do festim de Tiestes ao sacrifício de Ifigênia e antecipa o martírio a ser em breve executado pela vingadora mãe, Clitemnestra, em conluio com o amante e filho justiceiro de Tiestes, Egisto: “Digo que trama punição por isto / um leão covarde a rolar no leito, / caseiro, contra o recém-vindo senhor / meu, pois devo suportar o jugo servil. / (...) Tal é a ousadia: fêmea mata macho” (v.1223-1231). Por fim, vaticina a própria morte – “Essa leoa bípede junto com o lobo / deitada na ausência do nobre leão / matar-me-á mísera” (v. 1258-1260) – e prenuncia o último ato do drama trágico, a vingança de Orestes: “Não sem honra dos deuses morreremos: um outro punidor por nós há de vir, matricida rebento, vingador do pai. / Exilado errante estranho a esta terra / voltará para coroar a ruína dos seus. / Há de conduzi-lo o pai supino em jazigo” (v. 1279-1284).

A NARRATIVA DE 1ª PESSOA E A AMBIGUIDADE DA DECIFRAÇÃO

Os conceitos colhidos da fatura poética do drama trágico de Ésquilo beneficiam o esclarecimento da construção dramática do romance de Osman Lins.

Abel, o homem às voltas com o destino, seguidamente vive a experiência dúbia do encontro com a revelação e da precariedade da decifração. Em T3, diante da cisterna, o nome “Cecília” escorrera-lhe por entre os dentes cerrados. Em T5, dezesseis anos depois, convidado à casa de Hermelinda e Hermenilda, ele passeia pelos cômodos até deparar-se com um álbum de fotografias e ter a estranha sensação de que “no alpendre e nos quartos andasse à caça do álbum” (LINS, 1974, p. 101). Sentado numa rede, detalhe nada insignificante, observa os retratos amarelados e corroídos pelas traças, a maioria de pessoas já mortas. Na descrição das fotografias, a linguagem captura isomorficamente a decrepitude do álbum, registrando, na falha de algumas letras, os danos provocados pelo tempo: “Homens de c éu e bengal , lado a lado, uma pe na estendida e o o har distante (...)” (p. 102). Salta-lhe súbito aos olhos a foto de uma jovem sorridente abraçada a um leão amordaçado. No verso, a inscrição: “Cecília não tem medo de leões”, com o “r” do nome cortado. Neste exato instante, Abel recebe uma série de sinais sonoros inexplicáveis. Ato contínuo, Cecília chega à casa e faz sua entrada na cena do romance:

Ouçõ (na estrada?) sons precipitados, cruzados, rodas e eixos, uma estrutura pesada desmembrando-se. O álbum estremece em minhas mãos. Movimento algum na estrada: a mesma paz. Mas Cecília, a que não tem medo de leões — as grades e a sombra vertical das grades barrando seu vestido amarelo —, abre o portão. Inicia, abrindo-o, uma frase metálica: o tilintar da pulseira no antebraço frágil, com pequenos astros e moedinhas de ouro, o ranger do ferro nos gonzos não lubrificadas, o badalo de bronze na campainha de cobre, suspensa de um arco flexível de aço. Cai a aldrava no encaixe, pesada. O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se. Cecília, a Madona dos leões? (T5, p. 102-103)

Abel, narrador majoritário do Tema T, narra os sucessos acontecidos de um duplo ponto de vista: a) da perspectiva do *Abel de outrora*, envolvido pelos acontecimentos e ignorante do que viria a ocorrer. Este eu-narrado é o sujeito da experiência; b) da perspectiva do *Abel de agora*, depois de um decurso temporal, já *sabedor* do desfecho trágico do seu envolvimento com Cecília. Este eu-narrante atua como voz da consciência.

Esta perspectiva dual abre uma fundamental possibilidade à narrativa de 1ª pessoa: a *técnica prefigurativa de composição*, que se dramatiza mediante a articulação entrelaçada dos seguintes fatores: a) o Abel de outrora *não sabe* os futuros passos do caminhar que iniciou, então segue caminhando e enredando-se, *sem saber*, na fábula fiada pela Morte; b) o Abel de agora *sabe* que todos

os passos que dá no seu caminhar para e com Cecília estavam concatenados desde o episódio da cisterna e *explora este saber*, promovendo uma narrativa impregnada de sinais, presságios, repetições e antecipações; c) mas o Abel de outrora *não-sabe-sabendo* ou *sabe-não-sabendo*, em virtude dos *múltiplos sinais*. Primeiro, a revelação da cisterna; depois, o álbum de fotografias; por fim, os sons de uma estrutura desmembrando-se.

Como se amarra o nó trágico destes passos? Por que é que as revelações não revelam e as indicações, se acenam, não iluminam? É que os sinais são esparsos, distanciados no tempo e aparentemente desconexos. O seu *encaixe* e *conexão* são contemporâneos da *consumação* daquilo que anunciam, de modo que somente se tornam plenamente compreensíveis quando a sua compreensão já não é capaz de evitar a sua realização, vale dizer, quando o sinal deixa de ser *aviso* e se torna *fato*. E há, para os sinais, explicações “razoáveis” que lhes retiram a estranheza e os acomodam no mundo cotidiano e na ordem dos fenômenos habituais, resguardados, por uma espécie de saúde preventiva, do insólito, do inusitado, do inexplicável, do desarrazoado, do exorbitante. O nome “escorregado” “Cercília” se estabiliza como o de Ercília, a tia viúva cujo marido morrera afogado. A “decifração” parece autorizada por circunstâncias adjacentes: a presença da água, a vizinhança do mar, o “mesmo cheiro limoso de cisterna”, o nome Abel compartilhado com o tio. As explicações “aceitáveis” desviam a revelação da sua rota iluminadora, despindo-a de seu caráter oracular e de sua missão profética.

Lançando mão das possibilidades dramáticas da técnica prefigurativa de composição articulada pela narrativa de 1ª pessoa, o quarto segmento do tema de Cecília abre-se com a superposição entre o episódio da cisterna e o evento que terá lugar dezesseis anos mais tarde. Habilmente trabalhada pela perspectiva dual, a narrativa se entranha de *pathos*:

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro – não o de Ercília, a viúva do meu tio – e eu falo de dentro da cegueira. Um cego, ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, o seu e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre meus dentes cerrados: é a sua vida, a sua, não a minha, que recebe a sentença nesta noite: sou eu que marco a sua hora — e também o lugar, e a circunstância — não me deixando colher, morrer, presa da minha rede. Vultos que eu amo enrijecem, emudecem no seu rosto, volto a sentir, contemplando-a, este cheiro de cisterna, ouço um peixe saltando, ressoam ainda uma vez essas vozes distan-

tes e esses instrumentos já então em silêncio (...). O mar golpeia as pedras, avança, corrói as fundações da praia dos Milagres. (T4, p. 88-89).

O patetismo narrativo é um dos maiores ganhos dramáticos da manipulação engenhosa das *prenoções*. Decorre daqui também a tensa instabilidade espaço-temporal. O “deslizar no tempo”, de que fala o texto, porta-se como uma seta de dupla direção. Os demonstrativos hesitam entre a proximidade e a distância. Quando se diz “aqui entre meus dentes cerrados”, este *aqui é quando?* Pouco adiante, Abel dirá: “Há dezesseis anos de permeio entre esta tarde de domingo na Estrada das Ubaías e a noite em que *sou* tentado a desembarrar a tarrafa no fundo da cisterna” (p. 89, grifo meu). Passado e futuro se alinham num presente que não cessa de acontecer. O outrora é sempre. Os *dentes cerrados* se pronunciam em ambas as ocasiões. “O mar desfaz-se nas pedras” da passagem pretérita (T3, p. 77) coaduna-se com “O mar golpeia as pedras” do momento posterior, e os dois se perfilam em eco, sem se poder decidir se o futuro copia o passado, ou se o passado já é o futuro que se precipita. O movimento destrutivo do mar, emulando correlativamente os iniludíveis danos do destino, “corrói as fundações”, imagem que transcende a concretude imediata e se desempenha com um grifo imagético que prefigura a corrosão mais definitiva em vias de se consumir, sentido proléptico que dá contornos sardônicos à denominação “praia dos Milagres”.

Realça-se também na passagem citada a questão recorrente do ver e do não ver. A cegueira só se aclara quando o ver já não desfaz o acontecer. Falar de dentro da cegueira dá à palavra do Abel de outrora a ineficácia de um dizer vazio. Por outro lado, a claridade com que vê e fala o Abel de agora porta o estigma da vacuidade de maneira ainda mais pungente por sua impossibilidade de desfazer o selo da morte. Entretanto, salienta-se sobre todos os sinais na passagem acima a própria palavra *cegueira*.

Na onomatopoeia de Osman Lins, assim como na de Ésquilo, os nomes carregam sentidos cledonômicos, oferecendo-se como cifras proféticas portadoras de revelações provisoriamente veladas. Idealizados pela arte onomástica do poeta, os nomes próprios, em particular, se mostram motivados e contêm indicações acerca do desempenho existencial dos nomeados. Cegueira é a própria denominação de Cecília, que se origina do nome romano de família *Caecilius*, proveniente da palavra *caecus*, que significa “cego”. Deste tronco, gera-se em francês o substantivo *cécité*, cegueira. Mas os romanos associavam a *caecitas* não apenas aos cegos, mas também às pessoas dotadas de grande sabedoria. Na Idade Média o nome se popularizou graças à figura de Santa

Cecília, padroeira da música e dos músicos, por ter morrido cantando a Deus. Cria-se então em torno do nome Cecília uma trinca de fatores propiciatórios — cegueira, sabedoria e música — que o ajustam perfeitamente a uma personagem em que coexistem contrastes os mais exacerbados.

O OMINOSO ENCONTRO DE CECÍLIA E ABEL

No final de T5, Cecília acabara de abrir o portão da casa das conducentes, iniciando, com este gesto, “uma frase metálica”. O tilintar de suas pulseiras se mistura com o ranger do ferro nos gonzos do portão e com o badalo de bronze da campainha de cobre, sequência de sonoridade áspera e rude que se orquestra em acordo fônico com os sons vindos do futuro que Abel acabara de ouvir. Transposto o portão, este se fecha, com estrépito: “Cai a aldrava no encaixe, pesada”. A frase seca e brusca é semeada de indícios. O monossílabo inicial assinala a queda, que ressoa em eco no substantivo em-*cai*-xe. A palavra “aldrava” inscreve o travamento no encontro consonantal iniciado pela dental. O adjetivo “pesada” apostado ao final confirma a queda e, preponderando sobre as demais palavras, promove o ocaso. A sonoridade clara e aberta da frase ominosa, contudo, com seus oito /a/, contrasta com o anúncio sinistro de que é mensageira. Os contrários que assim se reúnem e se acoplam também dizem Cecília.

A noção de encaixe é central nesta passagem. Os caminhos de Abel e Cecília estão prestes a se cruzar, de modo que os fios que vinham tecendo o seu encontro se alinham em conjunção. Os elos da trama se ajustam. A frase seguinte repercute o fechamento do círculo que os enreda: “O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se”. É digna de nota a ênfase na recorrência do ruído. Superficialmente, comparam-se o fechar do portão e da jaula. Indicia-se, porém, que o ruído metálico de agora nomeia outro fechar e outro soar, ainda silentes nas malhas do porvir.

Em T6 Abel e Cecília finalmente se conhecem. A frase metálica continua a retinir na cantata da linguagem: “O leve e ritmado som dos sapatos de Cecília, com saltos de latão, **p**ercute no **p**iso do **a**lpendre (...) O gato, na **p**orta, **p**ousa a **p**ata no chão, os **p**ássaros soltam o canto (...). Também o canto dos **p**ássaros soa, nítido, metálico” (p. 114). Hermelinda/Hermenilda, em contínua permutação, fazem as apresentações. Abel fica sabendo que Cecília trabalha com serviço social, e ela, que Abel é homem das letras e dos livros. Chamam a atenção de Abel “a língua de Cecília, leão lascivo” (p. 114), e o contraponto de seus olhos, em que esvoaçam “abelhas solitárias” (p. 114), mas também “zumbem leões negros e velozes” (p. 115).

Súbito, interceptando a narração de Abel, irrompe a fala das conducentes. O laço urdido com a sua “ajuda malsã”, dizem, começa a apertar-se (p. 115). As

emissárias de Hermes verificam o interesse de Abel e percebem a sua surpresa ao constatar as incongruências no corpo da moça: “Logo ele a verá de um modo novo, vária e múltipla, habitada na carne por visões ou corpos — e sob reverberações, como aclarada pelo Sol rebatido em mil faces oscilantes” (p. 115). A prolepse é oportuna: no corpo de Cecília reside o seu maior segredo.

“Ser cambiante e povoado” (T16, p. 286), cujo corpo é habitado de seres, Cecília é ela e outros: “Dez mil homens estão na sua carne: como no centro de um olho atônito (...). Dez mil homens, ataviados com suas próprias fábulas. No seu corpo, há corpos” (T11, p. 195). Os corpos dentro do seu corpo agem segundo seus próprios impulsos: homens e mulheres simples, entregues a seus afazeres domésticos, sobre os quais ela não exerce nenhum domínio. Cecília acolhe e alberga o outro em si. Esta é uma forma poética e visceral de *materiarizar* o ser ela uma assistente social.

“Cecília, portadora de corpos, romã de populações, não é — ao contrário de mim — um ser à margem”, reconhece Abel em T12 (p. 210). Ela é “corpo e — ao mesmo tempo — mundo” (T11, p. 195). “São seu corpo e esses corpos (...) corpos e espaço circundante, são corpos e também atmosfera — uma atmosfera aprazível, umbrosa e repassada de odores frutais” (T16, p. 287). Há ecos da Grande Mãe, a suprema divindade do Mediterrâneo Oriental antes do florescimento da cultura grega, no corpo abrangente e inclusivo de Cecília. Deusa das florestas milenares, das montanhas, dos planaltos escarpados, cujo ventre prodigaliza uma numerosa e variada fauna silvestre, a Grande Potnia é representada com seios proeminentes, ancas largas, umbigos enormes, rodeada de animais, ladeada de leões, cingida de serpentes e acompanhada de touros, cervos e leopardos. Personificação do sagrado, todas as coisas que existem só se tornam reais na medida de sua participação no corpo da deusa (PESTALLOZZA, 1965).

No corpo de Cecília, o elemento humano sobrepuja o dado natural, mas a alusão à romã e os odores frutais que dele promanam são remissões inequívocas, que lançam a figura de Cecília num circuito mítico de profundas implicações. A romã de imediato a associa a Perséfone, a jovem *Koré*, que colhia flores no campo quando a terra foi subitamente fendida e a estrada para o mundo subterrâneo, aberta, dando passagem àquela que viria a consumir bodas com Hades, o senhor dos mortos. No reino mortal, a deusa recusou-se de pronto a comer, mas acabou aceitando ingerir algumas sementes de romã, gesto que a vinculou para sempre às profundezas cataclônicas. O inaplacável sofrimento de sua mãe, Demeter, que trouxe desolação e esterilidade a toda a natureza, levou Zeus a interceder junto a seu irmão Hades para que devolvesse a moça. Com a mediação de Hermes, Perséfone retorna, mas não mais

como a donzela, e, sim, como *aquela que morreu* — a “infinitamente morta”, para adaptar uma imagem de Rilke³ — a que conheceu o sexo, a separação e a morte. A imagem rilkiana do “fruto de doçura e treva”, referente à Eurídice no poema “Orfeu. Eurídice. Hermes” também se mostra ajustada à Cecília⁴.

A descida de Koré ao mundo ífero permaneceu para sempre envolta em mistério. Seu retorno não é definitivo, porque o acordo entre Zeus e Hades previa que ela voltasse ao mundo das trevas e lá se domiciliasse por tantos meses quantas sementes de romã ela havia comido, quatro, de acordo com algumas versões do mito, seis, segundo outras. Se o seu regresso é um renascimento, argumenta o mito de modo poético mas explícito, este não se separa da morte nem pode dispensá-la, porque a morte é o fundamento abissal deste renascer. Tampouco foi a romã escolhida aleatoriamente. Fruta de polpa vermelhíssima e de múltiplas sementes, ela evoca a vulva e repercute inúmeros elementos ligados à mulher, como a fertilidade, o sangue vital da menstruação, o desejo e a sexualidade especificamente femininos. Emblema solar, que representa, por sua cor e forma, o útero materno, a romã porta também o *outro lado*, a face mortal permanentemente conectada à mansão dos mortos. Também é dual a relação que entrelaça Demeter e Perséfone. Em Eleusis, na Grécia antiga, celebravam-se os Grandes Mistérios das *Doas Deusas*, a Mãe e a Filha. A ênfase era dada à dualidade, mas, explica o mitólogo Carl Kerényi, no momento mais íntimo e secreto do culto, as *Doas* tornavam-se *Uma* (KERÉNYI, 1967, p. 28). Demeter é simultaneamente *Koré* (moça donzela) e *Gynaikós* (mulher madura) (JUNG/KERÉNYI, 1951, p. 247). O que esta simultaneidade exprime é o incessante nascer da vida do seio da morte. A unidade-na-dualidade suscita a visão da feminina fonte da vida. Na mulher, as duas pontas da vida atam-se e estão *sempre* presentes, de modo que o fluxo vital pode ser *experimentado* concretamente como uma corrente que flui do mais longínquo passado até o futuro mais remoto. Intelectualmente aprendido como um fato racional, este conhecimento não proporciona nenhum benefício existencial. Passionalmente adquirido como *realidade vivida*, o conhecimento passa a constituir a experiência material e dinâmica da *existência dentro da morte*.

A rede de relações acima estabelecida antecipa que a inclusividade acolhedora e generosa do corpo de Cecília oculta e resguarda um segredo mais profundo. Os dotes que esbanja e os dons que prodigaliza têm um fundamento mais recôndito e originário: a sua duplicidade.

Em A12, Abel fica encantado com a explicação fornecida por Anneliese Roos sobre a “birrefringência ou refração dupla” (p. 98). O fenômeno consiste na criação de dois raios refratados a partir de um único raio inicial. Um dos raios se diz *ordinário* porque obedece às leis regulares da refração; o outro, raio *ex-*

3 “*die unendlich Toten*” é a imagem rilkiana, que o intérprete francês traduz por “*les infiniment morts*”. Décima Elegia de Duíno (RILKE, 1943).

4 No poema “Orfeu. Eurídice. Hermes”, Rilke reporta-se de modo flagrante à identificação de Eurídice com Perséfone e escreve versos profundamente significativos, em que os aspectos mortal e vegetal de Perséfone/Eurídice aparecem imbricados de maneira inextricável. Neles se podem ler, talvez, os misteriosos odores frutais do corpo de Cecília. Ei-los, na tradução de Ronaldo de Melo e Souza: (...) a guiada pela mão do deus, / o passo tolhido pelas vestes fúnebres / incerta, branda, sem pressa. / la dentro de si, como suprema esperança, / e não pensava no homem que ia à frente / nem no caminho escalonado rumo aos vivos. / Estava em si. E o estar morta / dava-lhe plenitude. / Como um fruto de doçura e treva, / estava plena em sua grande morte, / tão nova que nada entendia. // Entrara em nova adolescência / inviolada: seu sexo era / botão em flor no entardecer, / e suas mãos eram tão alheias ao enlace / que mesmo o toque suave / do levíssimo deus que a guiava / a magoava como ousada intimidade. // Já não era a mulher loura / divulgada nos cantos do poeta / nem aroma e ilha do largo leito / nem propriedade desse homem. // Estava solta como seus cabelos / liberta como chuva que cai / exposta como copiosa provisão. // Agora era raiz. (...) (SOUZA, 2010, p. 90).

traordinário, tem um índice de refração que depende de seu vetor de propagação no meio birrefringente. Dado a desdobramentos e conexões, Abel vê na birrefringência “fenômeno ao mesmo tempo real e ilusório: a imagem se abre, duplica-se, é uma e duas”, e nela suspeita a possibilidade de se avizinhar daqueles eventos que “vagam, no universo, (...) tão fugidios e silenciosos que não podem ser classificados e nem mesmo notados” (A 14, p. 128). “O mundo”, ele finaliza, “está cheio de reflexos e concentrações” (A14, p. 128).

A birrefringência revela-se um conceito prenhe de potencialidade hermenêutica dentro do universo do romance. Sempre que um termo desentranhado das malhas da própria obra pode ser elevado à categoria de conceito poético capaz de elucidá-la, a obra se credencia como instauradora de uma poética própria e peculiar. O ato poético se acrescenta de um desempenho metapoético. A noção de birrefringência ajusta-se admiravelmente a uma obra na qual a DUPLICIDADE tem função nuclear, manifestando-se não apenas no plano temático, mas também na tessitura narrativa, na elaboração arquitetônica e na construção formal. O próprio Tema T é conduzido por uma duplicidade de narradores — Abel e as conducentes — que, por sua vez, são duplas.

A duplicidade de Cecília vai-se aos poucos divulgando para Abel. Em T7, ele vê simultaneamente “duas Cecília e uma sobressai da outra ligeiramente” (p. 131). Percebe que “os dois rostos de Cecília, idênticos, não olham exatamente na mesma direção” (p. 131). Em T13, buscando decifrar o ser duplo da jovem, Abel surpreende, “dentro dos olhos de fêmea, outros dois olhos”, que se lhe afiguram “viris” (p. 231). Antes ainda da completa decifração de sua duplicidade, vem-lhe a certeza de sua plenitude e inteireza: “Em Cecília, conciliam-se contrários. Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso. Enfim: íntegra. Considero-me, ante ela, um ser desfalcado” (T13, p. 233-234).

Em T14, Abel tem um sonho premonitório no qual Cecília se lhe desvela “nua (...) com seus cabelos curtos e seu corpo de efebo guarnecido de seios, seguida por uma coorte de leões” (p. 254). Logo a realidade confirma o sonho, e a duplicidade de Cecília revela seu nome: androginia. Fascinado, Abel a exalta: “(...) o sexo dúbio e duplo de Cecília. Verso e reverso. Bainha e faca” (T15, p. 264). Vem-lhe à memória o “rito arcaico” que várias vezes nele se cumprira, à borda da cisterna, no local onde mais tarde a Cidade o incitaria à busca: “raspo as coxas (tenho doze ou treze anos?) e escondo entre elas o pênis ainda infantil. (...) Passo a mão esquerda, de menino, na pele raspada e no púbis castanho; com a direita, feminina, aperto o imaturo sexo invisível, dobrado para trás, oculto entre as coxas” (T15, p. 267).

A androginia é a condição de possibilidade da multiplicidade que o corpo de Cecília hospeda e outorga. Ao se reportar à androginia, buscada e repro-

duzida, como um *rito arcaico*, o caráter *originário* e *ancestral* desta condição é realçado. O significado simbólico da androginia, que o próprio romance convida, ratifica seu valor sagrado.

Acode a este contexto a lenda de Rebis (*res bina* = coisa dupla). Deus teria criado Rebis, um ser hermafrodita e perfeito, à sua imagem e semelhança. Depois, enciumado do seu poder, tê-lo-ia dividido em dois sexos, para enfraquecê-lo. Ficou, contudo, nos seres divididos a reminiscência da perfeição perdida, razão pela qual procuram, unindo-se, restaurá-la. Na Alquimia, este ser duplo tem implicações fundantes: “Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício” (T15, p. 270). O narrador Abel estabelece mais uma conexão, que amplia e adensa o sentido da androginia: “Um símile se impõe, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora” (T15, p. 270). Jano, deus que contém os contrários em si mesmo, preside tanto ao Caos quanto ao Cosmos:

Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efígies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas, onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares — e portanto das partidas e das voltas — chama-se Caos. Lige-se, simultaneamente, à ordenação e à desordem. Minhas indagações, neste caso, estão inscritas em Cecília? (T15, p. 271)

O relacionamento amoroso com Cecília dilata enormemente o alcance das aspirações carnis, espirituais e filosóficas de Abel. “Este amor”, percebe, “é magnificado com a circunstância de que no corpo de Cecília (Cecília: corpo e corpos, homens e mulheres, suas fábulas), eu ame de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora — distanciadora, portanto, do espírito, seres numerosos e concretos” (T15, p. 270). A androginia acrescenta, pois, ao encontro dos dois “novos e provocadores significados”, prenhes “de lembranças oculatas, de sugestões simbólicas e de nexos ainda não discerníveis” (T15, p. 270).

A doação de Cecília a Abel alcança o máximo de suas possibilidades quando da conjunção carnal. Ao penetrá-la, Abel é “admitido ao mundo do seu corpo” (T16, p. 286) e vive uma experiência vertiginosa de conhecimento. O corpo de Cecília é todo um cosmos que se oferta inteiro a Abel. Fundem-se, no conhecê-la em carne, vida, amor, sexo e conhecimento. Como este conhecimento não se adquire pela consciência, mas pela *experiência*, ele não é teórico, dissociado, isento, mas trágico, passional, encarnado, vivo. E porque não se

resolve na mente, ele (se) lança ao abismo, à vertigem, à queda, ao caos. Professa-se romanescamente uma teoria do conhecimento em que vida, pensamento e sexo não se divorciam.

Sob o sortilégio do intercuro amoroso de Abel e Cecília, o mundo se torna andrógino e transgênero. Pequenos animais, “leves como palavras”, voam ao redor dos amantes, seus gêneros trocados: aranhas, formigas, lontros, grilas, rãos, camarãs, lesmos, escorpiãs, cantáridos (T16, p. 287-288). Abel penetra e é penetrado. Todos os atos potencializam-se duplamente. A androginia transgeneralizada pode ser o *efeito propiciatório* do amor de Abel e Cecília. Pode ser também o *estado natural e originário do mundo*, perdido nos longes do tempo e somente manifesto em raros momentos de *encaixe* e *conjunção*, como o agora celebrado pela convergência festiva dos dois amantes.

A fábula fiada pela Morte, contudo, caminha *pari passu* com os desdobramentos alvissareiros do amor de Cecília e Abel. Pressentindo-o, albergando em si mesma a iminência deste fim como uma prenoção, Cecília faz a Abel a estranha proposta: “E se nos matássemos, Abel? (...) Seria perfeito, não acha? Ascensão e explosão. Um fim luminoso” (T16, p. 290). Intuitivamente, a moça percebe a morte como consumação e apoteose do amor, e, porque a acolhe, não a vê como treva, mas como luz.

O entrelaçamento de vida e morte se proclama ainda mais eloquentemente na fábula do ovo e na gravidez de Cecília. Segundo a fábula, “concebida na fome e na loucura” por uma das assistidas de Cecília, “há, em algum ponto do mundo, um ovo (...) onde Deus guarda um grão de claridade”. Se todos os fogos do universo se apagarem, a um gesto de Deus o ovo se romperá e “dele sairá voando um pássaro cheio de chispas”. Porque pode o mundo sempre reincidir nas trevas, dentro deste pássaro “há um ovo, onde Deus esconde a claridade” (T16, p. 291-292).

O mesmo caráter cíclico e a construção em abismo se podem invocar a propósito da gravidez de Cecília. Dentro dela há um embrião, mas um outro embrião, “de gestação mais curta” (T17, p. 308), urde uma fábula contrária à fábula do ovo que ela carrega em si. Este outro embrião, que se forma concomitantemente àquele em seu ventre, envolve a ela e a Abel e “está maduro” (T17, p. 310). O parto deste embrião é a morte de Cecília e o luto de Abel, mas é ele também que os faz “luminosos”, justamente porque a “sua plenitude tem de coincidir com o minuto preciso do desfecho” (T17, p. 308). Como se chama este embrião, indaga Abel, “Aleluia? Glória? Exultação?” (T17, p. 308). Certo é que seu apogeu e sua ruína convergem. A vida só se realiza em sua inteireza máxima quando se alinha com a morte.

Os sinais e presságios contidos nestas ocorrências indicam que o fecho da frase metálica é iminente. No dia em que Sol e Lua passeiam juntos em seus

cursos separados (T17, p. 309) — como as escadas de Chambord⁵ — sobre o campo dúplice de Gêmeos — a adequação cósmica é notável — a trama fatal se conclui. Conectam-se a rede presa no fundo da cisterna, dezesseis anos antes (T2, T3), e o cabriolé sem cocheiro guiado pela Morte: “À distância, rede lançada na cisterna do mundo, surge, vindo da praia, um cavalo puxando um cabriolé descoberto” (T17, p. 310). O vínculo fica ainda mais explícito: “A mão que vai tomar as rédeas do animal e fazê-lo recuar em direção ao aclave de pedras (...) é a mesma — pérfida e desta vez mais ativa — que segura no fundo da cisterna a rede” (T17, p. 311-312). O acidente com a carroça — ruídos de rodas e eixos desgovernados (T5, p. 102) — encerra a frase metálica e provoca o desfecho trágico da fábula fiada pela Morte.

Tudo é luz e júbilo neste dia, contudo. O corpo de Cecília é “inundado por uma alegria que jamais externou de um modo tão pleno e evidente” (T17, p. 311). Reveste-a uma “fulguração que cega” e ela “esplende mais” que o amanhecer de maio. Seu nome se esbanja na ofuscante claridade que toma a natureza. Assim Cecília, transbordando luz, morre, e espargue luminosidade pelo mundo como o pássaro da fábula do ovo.

Com a morte de Cecília, Abel, de súbito, atravessa um pórtico, um limite (T17, p. 312). Jano, deus dos limiares, manifesta-se na narrativa. Cecília se revela plenamente como meio-do-caminho, rito de passagem na busca de Abel. Este desempenho liminar da jovem andrógina já o sabia Abel: “Ela, Cecília, pode quando muito ser uma parte do percurso que me conduzirá ao termo da procura” (T13, p. 231). O sabê-lo não lhe aplaca, todavia, a dor da travessia. Revoltado, em fúria, sacudido pela *hybris*, Abel profere um longo e violento discurso escatológico. Se fora exacerbada a sua resposta à separação de Roos — “Ejaculo meu ódio, meus testículos soluçam, choro pelo pênis, ouço-o gemer” (A21, p. 298) — a reação agora é muito mais extrema, retumbante e aniquiladora. Abel lamenta o irremediável desamparo dos entes “enfermos e famintos, gente sem vez” (T17, p. 313), que o corpo compassivo de Cecília resgatara. Vê a Terra rodeada por “um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujos” (T17, p. 313). O sagrado é profanado, os velhos valores são vomitados no abismo. Conspurcar, aviltar e envilecer traduzem a fala imediata de suas entranhas convulsionadas por emoções elementares. A vida se reduz a “merda e breu” (T17, p. 313). O mundo se desfaz em podridão, blasfêmia e asco. Em consonância com a disposição feroz de Abel e como reiterado correlato objetivo desde o episódio da cisterna, “o mar bate nas pedras” (T17, p. 314).

No entanto, na sequência estrutural do romance, o incessante giro da espiral traz, como ato contínuo à diatribe de Abel, o primeiro segmento, E1, do tema intitulado “☉ e Abel: ante o Paraíso”. O *descensus ad inferos* vertiginoso

⁵ Em A12, Abel, estabelecendo uma ligação entre o fenômeno da birrefringência e a dupla escadaria no centro do castelo de Chambord, observa a Anneliese Roos: “Duas pessoas que usem ao mesmo tempo, Roos, essas duas escadas helicoides, veem-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado — eis o que desejo dizer-lhe e não consigo — o destino de muitos. (...) Tanto uma escada como outra levam a belos aposentos, com leitos baldaquinados. Mas uma mulher e um homem só podiam ocupar a mesma cama se subissem a mesma escada” (p. 99).

samente experimentado com a morte precoce de Cecília é, como nos antigos mitos cretenses do labirinto, uma travessia para algo maior, uma rota ascensional. O labirinto, associado à jornada espiralada ou meândrica ao mundo subterrâneo, era tido, nos ritos de iniciação, como um lugar de morte, mas morte que leva a um renascimento ou nascimento autêntico. Uma vez superada “a decisiva guinada no centro” (KERÉNYI, 1976, p. 96) — onde o iniciando era obrigado a perfazer a rotação completa sobre seu próprio eixo a fim de prosseguir no circuito — o labirinto revelava sua verdadeira natureza: uma passagem para a luz (KERÉNYI, 1976, p. 94). O lance mortal do meio-do-caminho é determinante. Ele desorienta para guiar. Não haveria a possibilidade de incursão no Paraíso sem a vivência labiríntica desta descida. Aqui também podem-se ouvir ecos de Perséfone, a Senhora do Labirinto, em Cecília. O expediente estrutural da justaposição de T17 com E1 confirma de modo sorrateiro, mas eloquente, direto, a liminaridade, confeioada a Jano, de Cecília, na trajetória existencial de Abel. E comporta, este recurso, dentro do romance e especialmente dentro de um Tema da índole do Tema T, a potencialidade de um augúrio, um vaticínio, um presságio feliz.

BIRREFRINGÊNCIA E PERSPECTIVA DUAL DA NARRATIVA

Engenhosas manobras de birrefringência impactam a narrativa do Tema T, ocasionando um efeito geral de palíndromia. Em T5, Cecília atravessa um pórtico ao conhecer Abel (“abre o portão. Inicia, abrindo-o, uma frase metálica”) (p. 103); em T17, com a morte de Cecília, é Abel quem atravessa um pórtico (p. 312). Inúmeros sons metálicos retinem na frase que deflagra a fábula fiada pela Morte; uma orquestração metálica preside ao acidente fatal que a fecha. Sons precípite abrem a frase metálica; fecham-na precípite sons. O quiasmo palindrômico se traça porque o abrir já é um fechar: “Cai a aldrava no encaixe, pesada. O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se” (p. 103). A replicação enfática antecipa profeticamente o segundo advento sonoro. O futuro é apenas a revelação retrospectiva do passado, dentro do qual, como numa jaula, já está encerrado.

O saber, no drama de Abel, também sofre uma dupla refração, desdobrando-se num não-saber e num saber-sem-saber-que-se-sabe, que se desenvolvem lado a lado, dotando a narrativa do Tema T de uma peculiar pregnância narrativa. Numa narrativa de 1ª pessoa, em que o eu se biparte em dois, o eu-narrado é normalmente a voz do arrebatamento emocional, enquanto cabe ao eu-narrante a voz ponderada do distanciamento crítico. O que se verifica na narrativa do Tema de Cecília, no entanto, é que *ambos* são perpassados de profunda emotividade. O *Abel de outrora* é tomado de emoção por estar viven-

ciando os acontecimentos de um amor que nasce carregado dos bons augúrios do encontro, da mútua completitude e da convergência feliz. Este Abel *sofre por não saber*. O Abel de agora é sacudido emocionalmente por já saber que aquele amor estava marcado e prenhe dos péssimos agouros da interrupção precoce. Este Abel *sofre por saber*.

O Abel de outrora, contudo, *sabe sem saber* que aquele amor era tingido de morte. Se não lhe lembrara o nome da cisterna por ocasião do nome da fotografia, os sons iniludíveis da estrutura a desmembrar-se tentam acordar-lhe a *sabedoria dormente*. E de outras vezes sons metálicos lhe acorreram, em vão, do fundo do futuro, dos ocos do passado. No sonho que o oprime em T7, tudo de repente escurece. Dói-lhe a perna, o ombro fica dormente, e “um barulho de ferragens rolando sobre lajedos” ressoa no quarto, tão desatrelado de qualquer contexto, que Abel se indaga: “Existem a dor, a dormência, os lajedos, os ferros?” (p. 133).

Testemunha do iniciar-se profético da frase metálica, o Abel de outrora vê sem enxergar e ouve sem escutar. Ele é o ciente insciente, o cômico inconsciente, o sapiente insabedor. O Abel de agora é o sabedor cujo saber de nada serve. Um não tem a sabedoria do seu saber; ao outro, nada mais aproveita, por tardo e extemporâneo, o saber desta sabedoria. Este cruzamento de saberes infecundos, de vidências cegas, de signos em busca de um significar, cria uma rede de ambivalência e paradoxo que modula tragicamente o Tema T.

Sentimo-lo de forma pungente ao longo de todo o Tema, particularmente em T17. Ao reviver o derradeiro instante, o Abel de agora se mortifica e se lamenta pela cegueira de outrora:

Quando a rede fica presa no fundo da cisterna, adivinho de quem são as mãos que atuam sob as águas, na treva. Aqui, ao lado de Cecília, à luz do dia que começa, inebriado, cumulado de bens, convicto de nossa imunidade e desdenhoso da Morte, do seu raivoso poder anulador, como pressentir, neste veículo sem guia, a presença da Mulher com um lado do rosto esvaziado? (T17, p. 310-311).

Inúteis os sinais pressagos. Não lhe vaticinou o coração na hora extrema. Seguiam Abel e Cecília, “dedos enlaçados”, por entre velhos escombros da Praia dos Milagres — “pedaços de paredes meio enterrados na areia, restos de portas ou de vigas, lajes quebradas, ferragens” — mas só “vagamente” os atingia “essa advertência das coisas” (p. 311). Prestes ao desfecho, todas as peças da engrenagem se põem a postos: “Existe a luz do Sol, existem as pedras, o cavalo, a carroça, existimos nós” (p. 309). A aldrava, contudo, ainda não ca-

íra no encaixe: “Falta, porém, o encontro, a junção” (p. 309). Impotente no agora e no outrora, Abel ainda se reporta ao não-ato, iludindo-se de um poder que jamais lhe esteve nas mãos: “(...) os fios que eu poderia ter embarçado, cortado, na noite em que estou junto à cisterna, pronto para mergulhar e morrer” (p. 309). A presentificação do passado (“noite em que *estou...*”), a eternização da vigência deste presente em que se jogaram os dados, não o salva. Só resta a vácuca exortação do agora ao outrora: “Fruí enquanto podes (...). O embrião ainda não alcançou seu pleno desenvolvimento” (p. 309).

O embrião, todavia, “alcança a plenitude”, e Abel e Cecília chegam “ao ápice” (p. 309). Desvelam-se, enfim, todas as conexões. A rede, porém, já está rota: “Tu e a rede, Abel. Por que não mergulhas? Urros apagados de leões” (p. 312). Fim e início se espelham. “Tudo se tece e se encontra” (p. 309). A fábula se anela. As estranhas e enigmáticas palavras das conducentes em T9 já não profetizavam sibilamente, no encoberto da charada sonora, o traçado palindrômico deste amor? “*Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude*” (p. 158) / *Rude Roderico, ris do redingote da rã?*” (p. 159). Do início para o fim, a sonoridade em /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ se vai fechando. Mas há o reverso, a previsão do Paraíso. A sonoridade, então, de trás para frente, em rota ascendente, se vai gradualmente abrindo. O /a/ inicial é aberto. O /a/ final, porém, tem a claridade um tanto constrita pela nasalização. Antecipa-se aqui, absconsamente, para além do Tema T, que o ingresso no Paraíso será, ele também, mesclado e impregnado de morte?

A repercussão imediata da dupla emotividade do eu desdobrado de Abel é que o Tema T se desenvolve sob o signo dual do luminoso acínio e do trevo declínio. Em decorrência disso, ele é duplamente tensionado pelas emoções contrapostas da alegria e da tristeza, da distensão vital e da contração mortal, da entrega desmesurada ao raro amor que se anuncia e do sinistro pavor diante do Destino que se delineia. Ambivalente, densa, intensa, a narrativa é dramaticamente empuxada nas direções contrárias de um eu esperançoso e de um eu desesperado.

O leitor acompanha a narrativa no duplo compasso do envolvimento eufórico do Abel de outrora e dos avisos disfóricos do Abel de agora. É justamente sobre ele, leitor, que mais incide o duplo impacto da narrativa carregada de esperanças e agouros. O leitor responde entusiasmado à aproximação ditosa de Abel e Cecília, mas se retrai temeroso e aflito diante do precipitar-se dos acontecimentos. No que concerne à narrativa, o saber e o não-saber caminham a par um do outro. Da perspectiva do leitor, o saber antecipado oclui a inocência do não-saber, razão pela qual, embora vibre com a relação dos dois personagens destinados, padece, ao mesmo tempo, a agonia por este saber que, sem

que fosse solicitado, lhe foi conferido. É dupla, portanto, também, a emoção responsiva do leitor, bipartida entre a adesão festiva e a retração angustiada.

Sobre o leitor, a técnica da prefiguração antecipatória tem efeito magistral. O leitor não coincide nem com o Abel de outrora, nem com o Abel de agora. O de agora já sabe como tudo vai se dar; o de outrora esquece os sinais que ocasionalmente lhe falam. O leitor não sabe, nem esquece. O desfilar-se da fábula aproxima-o do fim fatal. Os lances correlatos, as tramas associadas, o desviam e o distraem. Mas ele não esquece. Pressente a proximidade recôndita de algo sinistro e ameaçador. Por permanecer indefinida, porque ainda irrealizada, mas na iminência de se realizar, a ameaça se potencializa. Todo o desdobrar-se do Tema T é pontuado pelo sortilégio desta sentença, que mantém o leitor em suspenso, presa da emoção dúbia do encantamento e do temor.

A duplicidade do Tema de Cecília é, portanto, radical. São duplos não apenas Cecília, pela androginia, Abel, pelo desejo de sê-lo e pela bipartição do eu, Hermelinda e Hermenilda, conducentes do encontro alegre e lutuoso de Cecília e Abel, mas é dupla a própria narrativa, comandada pela perspectiva dual do saber e do não-saber. Birrefringente, a técnica prefigurativa de narração tece um *narrar bifronte*, que caminha simultaneamente para frente e para trás. Como o deus Jano, como a anfisbena, a narrativa do Tema de Cecília olha ao mesmo tempo para diante e para trás e caminha concomitantemente nas duas direções. O avançar do envolvimento de Abel e Cecília se dá, paradoxalmente, pelo paulatino e progressivo *desvelamento retrospectivo* dos prenúncios cifrados e dos encobertos presságios. Cada passo adiante não só aproxima a narrativa do seu começo, como a elucida para trás. A narrativa progride no sentido de se encontrar com o seu ponto de partida. O labirinto é, também, uma “trilha confusa, difícil de seguir sem um fio, mas que leva, apesar de seus giros e curvas e desde que não se seja devorado no ponto médio, de volta ao início” (KERÉNYI, 1976, p. 93), o que o aparenta à forma do palíndromo. Se a configuração palindrômica é a verdade maior do livro — nos planos temático e estrutural — e por isso afeta todos os Temas, em nenhum o patetismo é tão exacerbado, pela gravidade trágica do não-saber, pela ronda insistente da Morte e pela implacável rede de augúrios que o circunscreve.

A modo de encerramento deste estudo, tomo como ilustração mais detalhada da birrefringência narrativa a cena axial no velório do Tesoureiro, pai adotivo de Abel, em T11.

O Abel de agora, condutor da narrativa, *sabe* que a cena do velório — o morto no centro, sua mãe e sua irmã Dulce ao redor — parece ser a cena axial, *mas não é*. Algo muito maior, infinitamente mais grave, a inclui e transcende:

O silêncio, como que à distância, respeitoso — crianças de mãos dadas, um círculo — rodeia as duas mulheres e o morto. Esta, para todos, a cena axial. Quanto nos iludem as evidências! O morto e o silêncio na sala, a chegada e os atos de Dulce e da mãe, a concha (nela, Dulce e o irmão talvez ouvissem, na infância, o rumor das mesmas águas, o Tempo, com os eventos do mundo, incluindo esta hora), tudo apenas coincide — e só coincide — com um evento maior, a ponto de cumprir-se. Um evento discreto. (p. 195).

O Abel de outrora, protagonista dos eventos ainda em curso, está entre os que se iludem com as evidências. Pouco sabe das articulações que, naquele mesmo e próprio instante, se tramam e se atam, envolvendo e enredando a ele e à Cecília. E de qual Abel, nos interstícios do Tempo, é a divagação entre parênteses? A ambivalência temporal da narrativa autoriza a dupla suposição de que o Abel presente ao velório se evade naquele pensar e/ou de que o Abel que hoje o recorda tira-lhe percepções que o distendem.

No instante seguinte, Cecília entra e domina, torna-se o vértice, o núcleo, o centro. Esta, sim, a cena axial. Na passagem abaixo, superpostas, soam as vozes do Abel de agora e de outrora. Birrefringentemente, a narrativa se refrata. É de notar a refração da própria claridade:

Ressoam passos no alpendre, leves, aproxima-se alguém com saltos de metal e não vem só, Dulce tira do bolso o búzio nacarado, (...) com sua espiral misteriosa — e o depõe com ternura sobre o umbigo do morto. Então, levanto os olhos. À porta, em meio aos vultos que as velas e a luz da manhã muito clara, filtrada pelos vidros alegres das bandeiras, banham numa espécie de irrealidade, vejo, entre os vultos permutáveis de Hermenilda e Hermelinda (mas vejo apenas o que posso ver, a cândida superfície do evento), Cecília a alguns passos de mim, presa, após mil voltas, na rede cuidadosamente urdida, Cecília, (...) igual a ninguém, atraída pelo morto — esse chamariz — e lançada de uma vez por todas na área das alegrias e males dos quais me cumpre ser o portador, o correio, o provedor, o instrumento, a mão (p. 195).

A longa citação se justifica. Palavras, vírgulas, travessões, parênteses, apostos, exorbitam, aqui, de sentido. Todos os lances do texto, falados ou silentes, são portadores. A voz mais audível é, sem dúvida, a do Abel de agora, até porque, como narrador, é sempre ele que fala. Mas aquele que soa entre parênteses e

só consegue ver “a cândida superfície dos eventos” é o Abel de outrora. Se já é birrefringente a refração do eu em narrante e narrado, o efeito se acentua porque sempre só se ouve a voz do segundo *dentro* da voz do primeiro. Cria-se uma espécie de ressonância acústica, análoga à birrefringência. Quem não vê é o Abel de outrora, mas quem vê que ele não vê é o Abel de agora. Irônico e trágico, o jogo onipresente da cegueira e da vidência se impõe. E o leitor é aquele que vê que um Abel vê que o outro não vê, confirmando a potenciação do impacto sobre ele e multiplicando sempre mais complexamente o fenômeno das refrações e dos reflexos.

Atua também muito marcadamente na passagem transcrita a rede de pressentimentos, presságios e avisos com que abrimos este trabalho. A teia segue em ação. O leitor se angustia com a aproximação célere do que se avisa. O que se avisa se avizinha. A chegada ruidosa de Cecília com “saltos de metal” percutidos no piso do alpendre dá prosseguimento à frase metálica. O chegar-se de Cecília e o avizinhar-se da sentença fatal, coordenados, convergem um no outro, atraem-se, mutuamente se propiciam, chamariz um do outro. Propositadas, lá estão as conducentes. E não nos escapa o emprego sintomático de palavras e expressões-chave dentro da simbólica do romance, o círculo, a concha, o búzio nacarado, a espiral misteriosa, o umbigo do morto, a rede cuidadosamente urdida, o Tempo com letra maiúscula e o verbo, tão profundamente osmaniano, *coincidir*. É hora de fechar a frase que é este trabalho e a rede de conexões que propusemos. O Tema T, contudo, tão rico em repercussões, segue demandando outras audições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Werner. “Música e hermenêutica no horizonte do mito”. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 113- 172.
- COROMINAS, J. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**. Madrid: Editorial Gredos, 4 volumes, 1954.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- JUNG, Carl-Gustav, KERÉNYI, Carl. **Introduction à l' essence de la mythologie**. Paris: Payot, 1951.
- KERÉNYI, Carl. **Hermes. Guide of Souls. The Mythologem of the Masculine Source of Life** (Translated by Murray Stein). Dallas, Texas: Spring Publications, 1986.

- KERÉNYI, Carl. *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*. (Translated by Ralph Manheim). Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- KERÉNYI, Carl. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. (Translated by Ralph Manheim). London: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 2. ed., 1974.
- OTTO, Walter Friedrich. “Hermes”. In: ____ *The Homeric Gods. The Spiritual Significance of Greek Religion* (Translated by Moses Hadas). New York: Pantheon, 1954, p. 104-124.
- PESTALLOZZA, Uberto. *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne* (Traduit par Marcel de Corte). Bruxelles: Latomus, 1965.
- RILKE, Rainer Maria. *Les élégies de Duino et les sonnets à Orphée* (Traduit et préfacé par J.-F. Angelloz). Paris: Aubier, 1943.
- SOUZA, Ronalds de Melo e. *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- SOUZA, Ronalds de Melo e. “A poética rilkiana da existência”. In: ____ *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 85-112.

Recebido em: 15/03/2019 | Aprovado em: 20/04/2019