

Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-dis-tender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evo-luir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie. Desse modo, um organismo está envolvido na semente (pré-formação dos ór-gãos), e as sementes, como bonecas russas, estão envolvidas umas nas outras até o infinito (encaixe de germes): é a primeira mosca que contém todas as moscas futuras, destinando-se cada uma delas, por sua vez, chegado o momento, a desdobrar suas próprias partes. E, quando um organismo morre, nem por isso é aniquilado, mas involui e, bruscamente, redobra-se no germe re-adormecido, saltando as etapas. O mais simples é dizer que desdobrar é aumentar, crescer, e que dobrar é diminuir, reduzir, "entrar no afundamento de um mundo". Todavia uma simples mudança métrica não daria conta da diferença entre o orgânico e o inorgâ-nico, entre a máquina e a mola, e faria sobretudo esquecer que se vai não apenas de partes em partes, maiores ou menores, mas de dobra em dobra. Quando uma parte de máquina é ainda máquina, não se trata da mesma máquina simplesmente menor que o todo. Quando Leibniz invoca as vestes superpostas de Arlequim, a veste de baixo não é a mesma que a de cima. Eis por que há metamor-fose, ou "meta-esquematismo", mais do que mudança de dimen-são: todo animal é duplo, mas de modo heterogêneo, de modo heteromórfico, como a borboleta dobrada na lagarta e que se des-dobra (...).

A matéria dobra-se duas vezes, uma sob as forças elásticas, outra sob as forças plásticas, sem que se possa passar das pri-meiras às segundas. Assim, o universo não é um grande vivente, não é o Animal em si: Leibniz recusa essa hipótese, do mesmo modo que recusa a de um Espírito universal, e os organismos guardam uma individualidade irredutível, e as linhagens orgânicas guardam uma pluralidade irredutível. Seja como for, os dois tipos de força, os dois tipos de dobrar, as massas e os organismos, são estritamente coextensivos. Não há menos viventes do que partes de matéria inorgânica. O meio exterior não é certamente um vi-vente, mas é um lago ou tanque, isto é, um viveiro de peixes. A invocação do lago ou do tanque ganha aqui um novo sentido, pois o tanque, assim como a placa de mármore, remete não às ondula-ções elásticas que o percorrem como dobras inorgânicas mas aos peixes que o povoam como dobras orgânicas. No próprio vivente, os meios interiores que ele contém são outros tantos viveiros cheios de peixes: um "reboligo". As dobras inorgânicas dos meios passam entre duas dobras orgânicas. Em Leibniz, como no Barro-co, os princípios da razão são verdadeiros gritos: nem tudo é

peixe, mas há peixes por toda parte... Não há universalidade, mas ubiqüidade do vivente (...)

O pré-formismo é a forma sob a qual se percebe essa verdade no século XVII, estando em relação com os primeiros microscópios. Portanto não é surpreendente reencontrar os mesmos problemas do lado da epigênese e do lado da pré-formação: Todos os modos de dobragem, pergunta-se, são modificações ou graus de desenvolvimento de um mesmo Animal em si ou há tipos de dobragens irredutíveis, como acredita Leibniz, de uma perspectiva pré-formista, mas também Cuvier e Baér, de uma perspectiva epigenesista? Subsiste certamente uma grande oposição entre os dois pontos de vista: para a epigênese, a dobra orgânica produz-se, abre-se ou acrescenta-se a partir de uma superfície relativamente estável ou unida (como poderiam ser prefiguradas uma duplicação, uma invaginação, uma tubuladura?), ao passo que para o pré-formismo uma dobra orgânica deriva sempre de uma outra dobra, pelo menos no interior de um mesmo tipo de organização: toda dobra vem de uma dobra, plica ex plica. Se aqui podemos retomar termos heideggerianos, digamos que a dobra da epigênese é Einfalt, ou que ela é a diferenciação de um indiferenciado, mas que a dobra da pré-formação é Zwiefalt, não uma dobra em duas, dado que toda dobra o é necessariamente, mas uma "dobra de dois", "entre-dois", no sentido de que é a diferença que se diferencia. Desse ponto de vista, não estamos seguros de que o pré-formismo não tenha futuro.

"As dobras orgânicas"
Gilles Deleuze*

* Fragmento de *A dobra — Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991.

SEGUNDA LEITURA De Deus e do Diabo

*Maria Lucia de Barros Camargo**

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.

Assim Deleuze inicia seu livro sobre Leibniz e o Barroco¹. Labirintos, multiplicidade de dobraduras, variedade de modos de dobrar. Redobras da matéria, dobras na alma. Dobras e desdobramentos. A casa de dois andares, matéria e espírito, corpo e alma, alegoria barroca.

Embora relendo Leibniz, Deleuze, assim como Walter Benjamin, vai ler o barroco em sua dimensão contemporânea. Em um mundo que descobre novas maneiras de dobrar, desdobrar, redobrar, já que não tem mais centro, já que os pontos de vista se multiplicam, já que não há mais possibilidade de harmonia. Retoma e redescobre as seis categorias estéticas do Barroco: a dobra, o interior e o exterior, o alto e o baixo, a desdobra (que não é o contrário da dobra, mas sua extensão), as texturas (em que se incluem as cores, o claro-escuro) e o paradigma (a escolha dos materiais). Dá o devido lugar à leitura benjaminiana do barroco através da alegoria. Vê o mundo contemporâneo, em suas crises, como um mundo neobarroco.

Não pretendo aqui parafrasear, explicar ou comentar mais detidamente o estudo de Deleuze. Sua complexidade não cabe nos limites desse ensaio. Mas pinço alguns conceitos e/ou termos que me ajudam no desenvolvimento dessa leitura. Neobarroco e desdobramento, para começar.

* Doutora em Teoria Literária e Literatura Brasileira — UFSC.

¹ Cf. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi (Campinas: Papirus, 1991), p. 13.

Desde os anos 50, em seus textos teórico-críticos, Haroldo de Campos defende a idéia de que a literatura contemporânea, especialmente latino-americana, pode ser definida como neobarroca, especialmente pelos aspectos construtivos, formais, tanto pela exuberância e variedade lexical, como pela elaboração sonora, ou ainda pelo jogo intertextual. Considera como neobarroca inclusive a sua própria poesia. Severo Sarduy, um dos neobarrocos, procurou sistematizar o que seria essa literatura, ou melhor, propor um esquema operatório de codificação para a literatura latino-americana atual². Aponta, assim, os seguintes procedimentos formais: a) processo de *artificialização*, pelo qual se dá a irrisão do real, a "apoteose do artifício", efetivada basicamente por três mecanismos — substituição (signo), proliferação (cadeia de significantes) e condensação (permuta de termos); b) a *paródia*, operando por intertextualidade (citação, collage, reminiscência) e intratextualidade (deslizamento de "gramas", fonéticos e sêmicos). Para concluir, Sarduy localiza a superabundância e o desperdício como o espaço barroco: "a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto".³ Essa idéia de perda e, mais ainda, de perda do objeto parcial em termos freudianos, leva o ensaísta a definir esse objeto barroco, o objeto parcial, como o *seio materno*, o *excremento*, tendo como seu equivalente metafórico o *ouro*. Se o suplemento é a constatação de um fracasso, sua repetição obsessiva, mas inútil, institui o caráter de "jogo" em lugar de "trabalho", o espaço de erotismo como atividade lúdica, o espaço do prazer.

Se o neobarroco de Haroldo de Campos é reconhecido especialmente através de sua construção, a nível de linguagem, o barroco em Adélia Prado é apontado pela realização temática: a religiosidade, o estar entre o céu e a terra, a interpenetração entre o sagrado e profano. A isso poderíamos acrescentar a imagem do "desdobramento": "mulher é desdobrável. Eu sou". Indo um pouco além, reconhecendo a intertextualidade como um elemento neobarroco, volto a uma proposição já feita: Adélia Prado processa sua busca milenar no texto bíblico. Tanto para escrever seus textos, como para professar um tipo de fé muito antiga, uma religiosidade erotizada, para além do sentido cristão de pecado e culpa. Sua poesia amorosa se faz amor carnal e amor divino sem separações, altermando e mesclando o "alto" e o "baixo", o corpo e o espírito, a fala nobre e a palavra rude, nas muitas dobras desse edifício. Entre o sol e a lua, ambos.

² Embora Sarduy tenha dado continuidade a suas reflexões em outros textos sobre o assunto, baseio-me aqui no ensaio "O barroco e o neobarroco", em César Fernández Moreno (org.), *América Latina em sua literatura* (São Paulo: Perspectiva, 1979), pp. 161-178.

³ Idem. *Ibidem*, p. 176.

Se observarmos as epígrafes dos livros de poemas de Adélia Prado, vamos encontrar nos cinco livros um total de quinze epígrafes, desigualmente distribuídas. Mas o que chama a atenção, são as fontes das epígrafes. Primeiramente, apenas duas não são religiosas: são citações de Guimarães Rosa. Das treze citações restantes, uma é atribuída a São Francisco de Assis, e as outras doze são citações bíblicas, assim distribuídas: três do Novo Testamento (2 trechos do Apocalipse, e um de II Coríntios), para nove do Antigo Testamento, o que aponta para o tipo de religiosidade recuperado nos poemas. Dentro do Antigo Testamento, as escolhas também são significativas: três epígrafes do Cântico dos Cânticos, três dos Salmos, dois do Éxodo, e uma do Livro de Jó.

Se considerarmos que as epígrafes podem indicar tanto para matrizes de influências como para o conteúdo mesmo das obras⁴, poderíamos, à primeira vista, ficar com a matriz e o conteúdo religiosos da obra de Adélia Prado. Mas alguns outros aspectos devem ser observados. Primeiramente, é preciso lembrar que o Cântico dos Cânticos, assim como os Provérbios e o Eclesiastes (traduzido recentemente por Haroldo de Campos), não faziam parte das "sagradas escrituras". Foram incluídos posteriormente através das interpretações rabínicas de ordem alegórica. Seriam pagãos? Certamente são poéticos.

Julia Kristeva, abordando o texto do Cântico⁵, assinala, neste texto amoroso, o fato único na Bíblia: a mulher é o sujeito principal da enunciação, num texto em que a enunciação "está muito especificamente individualizada, assumida por sujeitos autônomos e livres que, como tais, aparecem pela primeira vez na literatura amorosa mundial."⁶ A mulher dotada de voz, num discurso poético amoroso, que em diálogo com seu amante canta o erótico, o amor sexualizado com temática corporal, mesmo que associada ao tema principal da ausência e do desejo, está de fato muito mais próxima de Adélia Prado do que as interpretações cristãs que vêm nos amantes uma alegoria entre a Igreja e Deus. Adélia se permite o amor e o sexo, retrabalhando a culpa cristã em termos de outra religiosidade, ou em termos de outras poéticas, e se aproxima mais uma vez de seus Cânticos ao ler neles, e ao reescrevê-los, os temas da idealização dos amantes, do desejo de fusão numa só carne, desejo que não se realiza pois os amantes não chegam a se encontrar. É o cântico da espera que, ao mesmo tempo, consagra a união, como diz Julia Kristeva, do amor sensual e diferido, corpo e poder, paixão e ideal. Desejo e Deus

⁴ Sobre as funções das epígrafes, veja-se Gerard Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987), pp. 134-149.

⁵ Cf. "Uma santa locura: ella y el", em *Historias de amor*. (Mexico: Siglo Veintiuno, 1987), pp. 71-85.

⁶ Idem. *Ibidem*, p. 73. A tradução para o português é minha.

sempre estão presentes, assim como a legitimação do casamento. Para Kristeva, o Cântico dos Cânticos é a afirmação da mulher, da esposa enamorada, diante de seu marido. Por sua linguagem, por seu amor, ela "constitui-se no primeiro Sujeito no sentido moderno do termo. Dividida. Enferma e, no entanto, soberana".⁷

E o Cântico dos Cânticos vai para dentro do poema:

"Para o Zé

Eu te amo, homem, hoje como
toda vida quis e não sabia
eu que já amava de extremoso amor
o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos
de bordado, onde tem
o desenho cômico de um peixe — os
lábios carnudos como os de uma negra.
Divago, quando quero é só dizer
te amo. Teço as curvas, as mistas
e as quebradas, industriosa como abelha,
alegrinha como florinha amarela, desejando
as finuras, violoncelo, violino, menestrel
e fazendo o que sei, o ouvido no teu peito
pra escutar o que bate. Eu te amo, homem, amo
o teu coração, o que é, a carne de que é feito,
ano sua matéria, fauna e flora,
seu poder de perecer, as aparas de tuas unhas
perdidas nas casas que habitamos, os fios
de tua barba. Esmero. Pego tua mão, me afasto,
viajo
pra ter saudade, me calo, falo em latim pra
re quintar meu gosto:
'Dize-se, ó amado da minha alma, onde apascentas
o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que
eu não
ande vagueando atrás dos rebanhos de teus
companheiros'.
Aprendo. Te aprendo, homem. O que memória ama
fica eterno. Te amo com a memória, Imperecível'.⁸

Poema extremamente longo, abundante, excessivo. Neste caso, não há ganhos, do ponto de vista construtivo, com as reiterações. Talvez os melhores versos, sejam os três versos bíblicos. Afinal, Adélia buscou, em suas fontes bíblicas, os textos poéticos. E neles, também buscou resgatar a leitura profana, tornando-a sagrada; mantém as interpretações alegóricas do Cântico, mas destaca a

⁷ Idem. *Ibidem*, p. 85.

⁸ Obra citada, p.99.

sensualidade dos cantos como a necessária naturalidade dos corpos, recusando a idéia do pecado:

"Deus não rejeita a obra de suas mãos

É inútil o batismo para o corpo,
o esforço da doutrina para ungir-nos.
não coma, não beba, mantenha os quadris
imóveis.

Porque estes não são pecados do corpo.
À alma sim, a esta batizal, crismal,
escrevi para ela a Imitação de Cristo.
O corpo não tem desvãos,
só inocência e beleza,
tanta que Deus nos imita
e quer casar com sua Igreja
e declara que os peitos de sua amada
são como os filhotes gêmeos da gazela.
É inútil o batismo para o corpo.
O que tem suas leis as cumprirá.
Os olhos verão a Deus".⁹

Se a Bíblia, em seu conjunto, já tem sido considerada como o Grande Código para a literatura, um grande acréscimo ao reconhecimento do teor literário de seus livros mais antigos se dá com o comentário de Harold Bloom ao *Livro de J.*, a partir da tradução para o inglês feita por David Rosenberg.¹⁰ O crítico discute, basicamente, a autoria da obra, subvertendo todas as interpretações religiosas. Afirma, mesmo que ficcionalmente, que o *Livro de J.* foi escrito por uma mulher, da corte de Roboão, "uma escritora da eminência de Shakespeare ou Dante, e uma escritora como essa vale muito mais do que muitos credos, muitas igrejas, muitas certezas acadêmicas".¹¹ A qualidade literária, Bloom descobre nas ironias, nas construções elípticas, palimpsesticas, musicais. A identidade feminina, Bloom localiza, entre outros aspectos, pela construção das figuras femininas: são as personagens mais fortes, as únicas personagens realmente heróicas desse velho livro. Embora interessantíssimas, mão me alongarei aqui sobre essas leituras de Harold Bloom. Meu objetivo, ao mencioná-las, foi simplesmente o de reforçar a idéia de que Adélia Prado, ao se utilizar de textos do Antigo Testamento, buscou os mais poéticos. E os menos sagrados em suas origens. Mas isso não quer dizer que a poeta mineira proceda a uma dessacralização.

⁹ Idem. *Ibidem*, p. 318.

¹⁰ O *livro de J.*, traduzido para o português por Monique Balbuena. (Rio de Janeiro: Imago, 1992.)

¹¹ Idem. *Ibidem*, p. 62.

3em ao contrário: Adélia ressacraliza o amor e o cotidiano, o corpo e o sexo, a vida e a morte, os excrementos, e até a vulgaridade:

"Objeto de amor

De tal ordem é e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprimia a sensação de um roubo:
ou é lindo!
Fazei o que puderdes com esta dádiva.
Quanto a mim dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdão, eu amo".¹²

O contraste entre a linguagem solene simetricamente disposta em dois grupos de quatro versos, divididos pelo verso inesperado, pelo verso de linguagem crua contrastando com os demais, tanto soleniza o vulgar, quanto, por um efeito inverso e irônico, vulgariza o solene. Simultaneamente sacraliza e dessacraliza, numa dupla contaminação. Subverte as linguagens tais como estão codificadas, mas não totalmente. Assim como subverte as interpretações e textos religiosos, mas não totalmente. O que Adélia tenta subverter é o lugar do pecado e da culpa, a partir da tradição cristã, sem negá-la totalmente. Assim como tenta subverter a concepção de poesia centrada na forma, sem o conseguir totalmente. Persegue um conceito de poesia, assim como persegue um conceito de Deus. Em "Antes do nome", poema de *Bagagem* (P.R. p. 22), a poeta reivindica a sintaxe, os conectivos: "Não me importa a palavra, esta corriqueira./Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe," já que "Quem entender a linguagem entende Deus/cujo Filho é Verbo. Morre quem entender."

Essa estreita relação entre poesia e Deus se mantém ao longo da obra. Em "Paixão", do livro *Coração Disparado*, reafirma-se a poesia como dom divino: "De vez em quando Deus me tira a poesia./Olho pedra e vejo pedra mesmo." Dois primeiros versos de um onguissímo poema, que se autodefine como carta, como confissão, e reafirma o enigma do "dom" de escrever. Posição oposta à da poesia que se vê como trabalho com as palavras, cerebral e não confessional, nem emotiva. Essa "outra" poesia ameaçadora, excrementícia:

"O anticristo ronda meu coração

Por que a mãe de Stella tem os nervos em pânico?
Por que não consigo cultivar folhagens?
Por que tão arduamente vivo

¹² Obra citada, p.319.

Se meu desejo único é ser feliz?
O alarido dos que enchem a praça exibindo feridas
rói o bordado do meu casamento,
tarefa que executei como meus pais e meus avós
longínquos.
Que vasta infelicidade no planeta!
Tão vasta que cortel os cabelos,
eu que os desejo longos, mesmo brancos.
E os pobres? Onde estão os pobres, os diletos
de Deus?
A antilírica quer me matar, me comer, me cagar,
nesta tarde de pó e desgosto".¹³

Ao dom divino, de poesia e felicidade, a devoração do anticristo/antilírica. A dor, o sofrimento, a melancolia das perdas, sempre são "contrabalançadas" pela alegria: de viver o cotidiano, de amar e fazer amor, de escrever versos leves. Tudo sob o dom de Deus, que ama e é amado, e se transforma na coisa amada: ora "eu (a poeta) sou Deus"; ora Jonatham, o personagem recriado, objeto de amor e desejo que surge a partir de *O Pelicano*, é identificado com Jesus, não sem antes ter sido identificado com o próprio eu, num verso de poema do segundo livro.

Nesse jogo entre Deus e os homens, na perseguição da alegria e no exorcismo da culpa tão cristã, é possível ler ainda ecos de J. Ou da Javista, como ensina Bloom. Da poeta que canta a exuberância do ser, constrói a "canção do javismo dinâmico", em que a " Bênção" pode ser lida como "mais vida". Mas o "vale de lágrimas" (tantas vezes nomeado nos poemas de Adélia) institui a duplidade nas dobras do ser. E Adélia Prado oscila entre esses pólos, não excludentes: a exuberância de mais vida, e a presença da morte. O céu, o alto, o espírito; a terra, o baixo, a carne. Duplicidades barrocas que se invertem, viram as hierarquias do avesso: a carne se diviniza, o sofrimento se transforma em alegria, indo do roxo ao amarelo, ou do amarelo ao roxo, como da *Louvação para uma cor*¹⁴ ("O amarelo faz decorrer de si os mamões e sua polpa/ o amarelo furável./.....amarelo e quente, o minúsculo ponto,/ o grão luminoso./O amarelo engendra.") ao

"Roxo

Roxo aperta.
Roxo é travoso e estreito.
Roxo é a cordis, vexatório,
uma doidura para amanhecer.
A paixão de Jesus é roxa e branca,

¹³ Idem. *Ibidem*, p. 269.

¹⁴ Idem. *Ibidem*, p. 31.

pertinho da alegria.
Roxo é travoso, vai amadurecer.
Roxo é bonito e eu gosto.
Gosta dele o amarelo".¹⁵

Amarelo que se faz sol, que se transmuda em outro, que colore flores, borboletas e o vestido predileto, que é óvulo do ovo, matriz de engendramentos, de alegrias e de palavra poética. Alegorias de Deus, da luz divina. Mas sendo perda, sendo falta, ausência de objetos amados, juntamente com seus opositos, recriam, na sua abundante repetição, um jogo. Um jogo que se pode ser jogado pelos dois parceiros neste ensaio. Porque é nas metáforas solares e nos desdobramentos do amarelo, que os dois poetas se encontram. Se, como diz Deleuze, o traço barroco é a dobra que tende ao infinito, e a desdobra a condição para que a dobra se manifeste, isto é, a extensão de seu ato, podemos ler, nas divergências das dobras e redobras, a interpenetração de caminhos bifurcados, que compartilham o mesmo mundo num novo barroco, mas com pontos de vista diferentes.

O sol é metáfora também antiquíssima. Aparece intensamente no *Qohélet* (ou *Eclesiastes*), ora na expressão "sob o sol" ("E não há nada novo sob o sol")¹⁶, ora na alternância "sol nascente, sol poente", marcando a inexorável passagem do tempo. O percurso poético de Haroldo também é atravessado do começo ao fim pelo sol e por seus desdobramentos nas cores, no metal precioso e também na pedra, o topázio. No barroquíssimo "Vinha estéril", um dos poemas do "Auto do possesso"¹⁷, a imagem do "ouro encanecido" se desdobra, na estrofe seguinte num "sol de abril", construindo uma artificiosa cena erótica. No poema seguinte encontramos as "virtudes do heliotropo" a que se converte o eu, contrapondo-se ao "louco que morreu pintado de ouro/Reveste o mesmo ouro que traficas". Altíssimas torres e cidade de profundas cisternas marcam as hipérboles e o ouro qualifica o tempo (idade de ouro) a sonoridade do poema (címbalos de ouro do poema), testículos (de ouro).

Mas o sol entra na "Teoria e prática do poema" como metáfora central do próprio poema auto-reflexivo:

"III

Equânime, o Poema se ignora,
Leopardo ponderando-se no salto,
que é da presa, pluma de som,
evasiva
gazela dos sentidos?

¹⁵ Idem. *Ibidem*, p. 32.

¹⁶ *Qohélet*, I:9. Tradução de Haroldo de Campos (São Paulo: Perspectiva, 1991).

¹⁷ Cf. *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974* (São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 27 e ss.).

O poema propõe-se: sistema
de premissas rancorosas
evolução de figuras contra o vento
xadrez de estrelas. Salamandra de
Incêndios
que provoca, ileso dura,
Sol posto em seu centro".

Mas não é só. Em *A educação dos cinco sentidos*, o sol que estava no centro do poema, no centro da poesia, desloca-se e descentra-se. Torna-se o "cisco de sol no olho", "jato epifânico". Ou ainda, "um fiapo de sol no olho". Alterou-se o ponto de vista, deslocou-se o sujeito.

"O leão de ouro não é ouro", apesar de ser "o mesmo fogo no signo do leão". "O mesmo soco no plexo solar".

O sol, "um ouro de Provença", ou "do texas", "furor amarelo, melro de ouro".

Profusão barroca, leveza barroca. Os sóis, como os deuses e os diabos, são diferentes e muito iguais. Os sóis e os deuses de Adélia. Os sóis e os demônios de Haroldo. Espelhos.