



A CASA E A TELA EM A *DANÇA DO JAGUAR*: ESPACIALIDADES FANTÁSTICAS¹

THE HOUSE AND THE SCREEN IN A *DANÇA DO JAGUAR*: FANTASTIC SPATIALITIES

Antonio Aparecido Mantovani²

Rosana Barros Varela³

DOI: 10.26512/aguaviva.v3i1.12179

Recebido em: 05 mai. 2018

Aceito em: 18 mai. 2018.

RESUMO: No presente trabalho, busca-se analisar como se dá a intersecção entre os espaços físico e simbólico – casa e tela – no romance *A dança do jaguar*, da mato-grossense Tereza Albues. Na obra, que pode ser associada à “imaginação meditada”, variação do gênero fantástico fundada por Casares (2006), a fronteira entre espaço físico ficcional e pictórico se liquefaz, contribuindo para a geração da atmosfera de ambiguidade fundamental à ocorrência do fantástico.

Palavras-chave: Fantástico; Espaço ficcional; Pictórico; Tereza Albues.

ABSTRACT: This article aims to analyze how occurs the intersection between the spaces of the work, physical and symbolic – house and canvas – in the novel *A dança do jaguar*, written by the authoress from *Mato Grosso/Brazil*, Tereza Albues. In the work, that can be associated to “reasoned imagination”, variation of uncanny founded by Casares (2006), the frontier between fictional space, physical or pictoric, liquefies, contributing to the generation of the atmosphere with a necessary ambiguity to the occurrence of fantastic.

Keywords: Fantastic; Fictional place; Pictoric; *Tereza Albues*.

¹ Trabalho vinculado ao edital CAPES/FAPEMAT nº 017/2015.

² Professor do Curso de Letras do *Campus* da UNEMAT de Sinop, e membro permanente dos Programas de Mestrado em Letras PROFLETRAS e PPGLetras. E-mail: amantovani@unemat.br

³ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) do *Campus* da UNEMAT de Sinop. E-mail: rosana.bvarela@gmail.com



INTRODUÇÃO

O termo “sobrenatural” refere-se ao que é superior à natureza, ele está fora do domínio de tais leis e, portanto, faz alusão a tudo o que é considerado como extraordinário. A ocorrência do tema no âmbito da Literatura se manifesta a partir de diferentes categorias literárias, entretanto, a temática sobrenatural tem *status* indispensável somente na narrativa fantástica.

Na obra *A construção do fantástico na narrativa*, Filipe Furtado (1980) apresenta um panorama das diversas abordagens dessa modalidade narrativa, cuja forma ainda não está sistematizada na literatura, pois, baseando-se em Jean Bellemin-Noël, assevera que “[...] sintetizar em termos definitivos e globais as características de uma classe de textos literários ainda tão pouco explorada teria, por prematura, diminutas probabilidades de sucesso total” (FURTADO, 1980, p. 7).

Ainda referindo-se a essa ausência de regulamentação estética, Furtado (1980) chama atenção ao que diz M. R. James, principal representante da narrativa fantástica inglesa. Este subdivide as obras de temática sobrenatural em três categorias: histórias de fantasmas, narrativas maravilhosas e narrativas misteriosas.

A primeira categoria, histórias de fantasmas, é tida como uma área do fantástico, ou mesmo equivalente ao gênero (quando expressa em inglês); a segunda, composta pelas narrativas maravilhosas, como se pode antever, engloba o gênero maravilhoso; a terceira, das narrativas misteriosas, serviria para designar o estranho. Nesse contexto, James apresenta uma quarta categoria, a das “narrativas sobrenaturais”, ou, de forma mais genérica, a “literatura do sobrenatural” em que se circunscreve um sem-número de obras literárias, abarcando os três gêneros anteriores: fantástico, maravilhoso e estranho.

Para Todorov (1975, p. 31), o fantástico se instaura a partir da “[...] hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Sendo esse o artifício primordial para a construção do gênero, estabelece-se outras modalidades, de acordo com o tratamento dado à hesitação na narrativa.

No contexto do presente estudo, destacam-se o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso: o primeiro caso ocorre quando o elemento sobrenatural é explicado a partir das leis naturais e passa a ser associado ao sonho, à alucinação, à loucura, etc., ao passo que, no segundo, o sobrenatural não recebe explicação racional, mas é aceito. Nessa



última categoria, segundo Roas (2014), o extraordinário é naturalizado e insere-se em um espaço extremamente distinto do vivenciado pelo leitor, pois o “mundo maravilhoso” é um lugar onde não existem as oposições natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário.

A esse respeito, Gama-Khalil (2008) afirma que, em *A invenção de Morel* (2006), Adolfo Bioy Casares atualiza o conceito de fantástico-estranho postulado por Todorov (1975), inaugurando, a partir do romance mencionado, o gênero “imaginação meditada”, efeito que se desencadeia por meio das explicações do narrador mediante fatos estranhos. Assim, o protagonista narrador vislumbra o sobrenatural, hesita e, ao mesmo tempo, busca justificá-lo por meio das leis racionais. Em outras palavras, “o fantástico-estranho – ou a imaginação meditada – será constituído pela inclusão do protagonista num espaço, bem como a sua movimentação por ele” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 65).

Como na obra de Casares (2006), a imaginação meditada se faz presente em *A dança do jaguar* (2000), de Tereza Albués, por meio da intersecção dos espaços físico e simbólico, ou, mais especificamente, casa e tela, nos quais se pretende analisar a confluência entre real e sobrenatural.

A ambiguidade mora ao lado: o espaço doméstico em “A dança do jaguar”

No romance *A dança do jaguar* (2000), de Tereza Albués, mato-grossense radicada nos Estados Unidos a partir da década de 1980, as ações são apresentadas a partir de um narrador autodiegético que, conforme a tipologia postulada por Genette (1995, apud REIS; LOPES, 1996, p. 259) é “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história”. Para Furtado (1980), no fantástico, a perspectiva adotada por um *narrador-actor* (que nem sempre se refere ao protagonista), serve para estabelecer a verossimilhança pela ilusão de um tom testemunhal, necessário à fenomenologia metaempírica⁴.

Em *A dança do jaguar*, a protagonista narradora Nayla Maloney revela a história de uma casa vitoriana e de sua antiga moradora, Florence Maltesa, que estava desaparecida. Num ambiente sombrio, a casa, atrelada a uma série de eventos insólitos,

⁴ O termo, criado por Furtado (1980), diz respeito a tudo o que não pode ser verificado empiricamente e está para além dos fenômenos considerados como sobrenaturais. Abrange, portanto, acontecimentos que, embora sigam os princípios ordenadores do mundo real, não podem ser explicados em virtude do desconhecimento ou falta de percepção de quem os testemunham.



cria uma atmosfera de sobreposição entre real e sobrenatural. Conforme Lins (1976), a atmosfera é comumente ligada ao espaço, embora lhe seja atribuído um caráter abstrato, capaz de influenciar as personagens no que concerne a sentimentos como alegria, angústia ou exaltação. Assim, devido a essa relação intrínseca, há “[...] casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca” (LINS, 1976, p. 76). Em *Albues* (2000), o espaço promove uma atmosfera de sedução, uma vez que Nayla se sente impelida a adentrar no espaço da casa:

[...] Encantei-me. O mesmo parece ter acontecido com a vitoriana. Olhamo-nos demoradamente. Nos medimos à distância, atraídas. Houve assim uma espécie de simbiose entre a casa decadente e a jovem ansiosa de com ela se associar. Um pacto silencioso que me impulsionava a lutar pela sua posse. Eu queria morar naquela casa, a qualquer preço (ALBUES, 2000, p. 12).

Na medida em que explora a antiga casa, a jovem pintora Nayla lhe atribui um sentido familiar, o que remete ao conceito de ambientação proposto por Lins (1976, p. 84), correspondente a um “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. Em *A dança do jaguar* (2000), é recorrente o uso da ambientação dissimulada (LINS, 1976), em que os atos e gestos da personagem trazem à baila a dimensão espacial:

A casa, com seus móveis antigos e suntuosos, chegava a me assustar. E me passava um sentimento de que eu era tão pequena. Diante do espaço que se agigantava, à medida que eu o percorria, refletindo. Era tão enorme... Tão fora de propósito... (ALBUES, 2000, p. 17).

Segundo Poulet (1992), “as personagens não estão somente ligadas a suas aparências, é preciso ainda que estas estejam ligadas a um determinado ambiente local que as enquadre e lhes sirva, por assim dizer, de estojo ou cofre [...]”. (POULET, 1992, p. 30). Nesse mesmo sentido, Reis e Lopes (1996) esclarecem que, quando a personagem age de maneira a demonstrar atmosferas perturbadoras, estas exercem influência no comportamento do ser fictício, constitui-se um ambiente notadamente psicológico.

Na obra em estudo, a ligação de Nayla com a casa ficava restrita ao andar superior do imóvel, pois no térreo morava um botânico, Tristan O’Hara, “um homem muito estranho, de olhar terrível, magro, branco feito cera, sem sorrisos” (ALBUES, 2000, p. 13). A polarização da casa, associada à presença do desconhecido, provocam na



protagonista a hesitação necessária ao estabelecimento da atmosfera ambígua no espaço doméstico:

Tristan O'Hara existia em função de ruídos e sensações que eu interpretava, tentando dar-lhe uma forma apenas vislumbrada em raras e relâmpagas aparições. Talvez na ânsia de materializar a pessoa que não passava de uma imagem fugidia, eu ficasse assim cogitando. Mesmo depois de ter tomado a decisão de ignorá-lo, ainda me pegava atenta aos conhecidos sinais (ALBUES, 2000, p. 46-47).

Para Dalcastagnè (2012, p. 65), o narrador na literatura brasileira contemporânea, por vezes, oscila em seu próprio discurso, é “um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los”. Em *A dança do jaguar* (2000), tanto a protagonista narradora quanto o leitor implícito duvidam daquilo que é narrado, em virtude da hesitação de Nayla diante dos acontecimentos estranhos que circundam a figura de Tristan O'Hara, cujos movimentos acautelados são análogos aos de um jaguar. A partir da indefinição sobre a identidade do botânico, de presença quase imperceptível, mas que motivava a divisão da casa, Nayla, a jovem pintora, vislumbra a incerteza em relação ao próprio destino:

Naquele momento uma vibração oportunista se infiltrava no espaço que eu pensava dispor conforme meus desejos. Uma vibração impossível de detectar penetrava pelos desvãos da casa, subia pelas paredes, tetos, telhados, enroscava-se nas minhas pernas, coração e mente, como fios sedosos e transparentes, tecidos por uma fiandeira de extrema competência e sutileza. [...] Quem seria essa fiandeira? O que pretendia? Envolver-me em seus tentáculos? Ludibriar-me? Ou estaria apenas lutando para restabelecer fios de ligação com a vida, antes de deixá-la, definitivamente? (ALBUES, 2000, p. 20).

As digressões e questionamentos de Nayla, em meio à atmosfera de mistério que sobressai no ambiente doméstico, induzem ao confronto entre a realidade representada na obra e a do mundo real, condição imprescindível para a narrativa fantástica, ou, mais especificamente, a imaginação meditada. No excerto acima, a imagem da fiandeira alude ao Mito das Parcas ou Moiras, as tecedeiras do destino, que tramavam a sina dos homens conforme a vontade dos deuses e atuavam como uma força reguladora do comportamento humano (HARVEY, 1998).



Em *A dança do jaguar* (2000), tem-se uma protagonista narradora imersa em um “espaço influenciador”, situada “[...] à mercê de fatores que lhe são estranhos” (LINS, 1976, p. 100), uma vez que se trata de uma modalidade espacial diretamente relacionada ao adiamento, quando “algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia” (LINS, 1976, p.101). Na obra de Albues (2000), o cenário se condensa gradativamente e, em um primeiro momento, há um amálgama entre a casa e a rua:

Entre ambiguidades, imagens distorcidas, círculos semiabertos, na ausência dum prumo nivelador das circunstâncias, vivia-se. Em dimensões movediças. Será que a atmosfera da Baker Street se introduzia na casa e se afirmava como razão de sua existência ou era a casa que abria suas entranhas e dava à rua uma razão de constar no mapa da cidade? (ALBUES, 2000, p. 49).

Para além da suspensão da fronteira entre o ambiente doméstico e o espaço citadino, sob a perspectiva da protagonista, o leitor é guiado por um labirinto de espelhos, em que as vidraças da vitoriana refletem as cenas da casa em frente, cuja moradora, a senhora S., parece não ter existência própria: seus movimentos se condicionam aos de Nayla, como simples reflexo.

Gestos amplos refletidos nas vidraças da minha casa, talvez observados pela senhora S. como a dualidade de sua imagem no espelho do toucador. Real e imaginária, simbólica e expressiva, lâmina penetrante de fazer doer os ossos da alma, as cenas; duplicam-se em preto e branco numa fidelidade espantosa (ALBUES, 2000, p. 85).

Concomitante à simbiose entre o Solar Maltesa e a rua e, ainda, entre o primeiro e a casa em sua frente, o cenário pictórico e o ambiente doméstico se convergem a partir do aparecimento do elemento insólito, metamorfoseado em “[...] um pássaro vermelho, peito prateado, bico amarelo, cauda longa [...] Um olhar humano. Penetrante e violeta.” (ALBUES, 2000, p. 32), que é reproduzido em tela pela artista plástica Nayla Maloney e passa a integrar a estrutura do solar vitoriano.

Ao se referir à fábula, conjunto de acontecimentos que se conta, e à trama, ordem de aparição e sequência daquilo que é contado, Tomachevski (1976) estabelece diversas terminologias, dentre elas os “motivos livres” e os “associados”. Os últimos exercem uma função primordial na narrativa, pois fazem com que o leitor reconheça que, por vezes, um



detalhe aparentemente insignificante adquire relevância em um dado momento da narrativa.

No contexto da obra pesquisada, os olhos cor de violeta do pássaro que invade o ateliê de pintura de Nayla são um traço determinante para que o leitor associe a figura da ave à aparição feminina que se manifesta, primeiramente, no espelho de um dos cômodos da casa e, em seguida, em um baile de máscaras:

Lá estava ela, no canto da sala, o vestido de seda rosa seco, cabeleira loura, chapéu de rafia creme, enfeitado com flores de seda verde, longas luvas de cetim branco, colares de pérolas, lábios carmim, face pálida, olhos cobertos por uma máscara negra, que deixava entrever somente a luz das pupilas, faiscando pelo salão, arroxeadas. [...] Ela queria me passar uma mensagem (ALBUES, 2000, p. 26).

Paralelamente à conjugação dos espaços supramencionados, a divisão da casa também se liquefaz na medida em que o jaguar, aos poucos, se embrenha no território da pintora, o que ocorre, em primeira instância, no espaço citadino frequentado por Nayla – uma loja de antiguidades. Nesse cenário, o botânico Tristan O’Hara se apresenta como Valério Randall, um *marchand*: “Sua maneira de andar, desleixada e simétrica, mesclava-se da maciez da seda e aspereza de cacto. Selvagem e polida, sua aparência e expressão corporal traziam estranha inquietação. Não me parecia um cliente comum. Quem seria?” (ALBUES, 2000, p. 64).

Na passagem acima, nota-se, pela descrição dos movimentos da personagem, uma identificação com a figura do jaguar e, à semelhança do que ocorre com o espectro feminino, o olhar é o traço distintivo para que se correlacione o humano ao animal:

[...] parece que uma corrente elétrica faiscou entre nós [...] Senti um profundo abalo interior, não sei explicar, algo tão forte que chegava a me entorpecer os músculos. Valério devia estar sentindo o mesmo, pelo tremor de suas mãos e deslumbramento que saltava de seus olhos em labaredas (ALBUES, 2000, p. 64).

É a partir do envolvimento entre Nayla e Valério, que se desencadeia na obra, o caráter duplo projetado no “eu”, isto é, nas personagens, seguido pelo duplo espacial, destacando-se, nesse último nível, a díade casa/tela, limiar para o surgimento do fantástico-estranho. A aproximação entre o espaço e o ser fictício se deve ao fato de que “a rede de relações a que pertence a personagem romanesca estende-se também aos



lugares e aos objectos” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 201), o que torna possível a manifestação do sobrenatural em ambos os elementos narrativos, conforme veremos a seguir.

O pictórico, moldura para o Fantástico

No domínio do fantástico, por vezes, o trabalho artístico junto às espacialidades, corrobora a ambientação fantástica (GAMA-KHALIL, 2008) a partir da ocorrência do sobrenatural em um espaço híbrido, polarizado em dois tipos de cenários, denominados realistas e alucinantes (FURTADO, 1980). Em um espaço realista, há essencialmente traços que representam o mundo real, cuja dinâmica obedece às leis naturais e segue o padrão do que se costuma atribuir à realidade. Referindo-se ao espaço alucinante, este aparece com menos frequência, tendo como função primordial inserir dados anormais ao primeiro cenário, “[...] originando parcelas de um espaço aparentemente desconfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo [...]” (FURTADO, 1980, p. 120).

Em *A dança do jaguar* (2000), os espaços alucinantes, destinados a inserirem o elemento sobrenatural no espaço doméstico, são as telas pintadas por Nayla Maloney, a protagonista narradora, e pela antiga moradora da casa, Florence Maltesa, desaparecida em circunstâncias misteriosas.

No estudo intitulado *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, Lessing (1998) afirma que os signos da poesia se propagam no tempo, por meio do som, ao passo que, na pintura, as figuras e cores se manifestam no espaço. Na obra de arte literária, a relação espaço-temporal é denominada Cronotopo, e segue a seguinte dinâmica:

[...] o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Essa sobreposição espaço-temporal se apresenta em *A dança do jaguar*, na medida em que as telas, para além de simples adornos, se incorporam à estrutura da casa e passam a condicionar as ações das personagens em um espaço notadamente influenciador que, tal qual a protagonista Nayla, está sujeito ao domínio do predador. Este, “[...] Oculto entre



arbustos, executa seu ritual de morte, sensual e vibrante, como prelúdio” (ALBUES, 2000, p. 161).

Dessa forma, a presença do insólito inaugura uma dualidade entre o espaço físico ficcional, a casa, e o pictórico, uma vez que a associação entre a obra de arte literária e a pictórica se dá não somente no sentido de a última estabelecer intertextualidade com a pintura concreta, mas também há que se considerar o movimento oposto, em que “[...] a literatura pode até prescindir da imagem propriamente dita no sentido em que cria imagens com a palavra” (WALTY; FONSECA; CURY, 2001, p. 51).

Em *A dança do jaguar* (2000), o pictórico advém puramente do trabalho artístico com a linguagem: a primeira tela, intitulada “Percepção-enigma”, surge do devaneio de Nayla, após presenciar um evento estranho, a aparição de um pássaro incomum em seu ateliê de pintura, o qual decide representar em uma de suas telas.

Ao entrar, fui tomada de intensa emoção, uma força criadora que me pressionava a expressar na tela o que acabara de acontecer. Peguei o pincel, as tintas, comecei a pintar em delírio. Não retratei o pássaro em si, usei uma profusão de cores, onde sua aparência se misturava ao voo; traços lineares, curvas, abstrações, tudo era um movimento só a mostrar aquela imagem viva se debatendo no espaço. Do entrelaçamento das formas surgiam apenas os olhos cor de violeta, enormes, luminosos, piscando de dor e solidão; pairando no ar vermelho e denso dum passado longínquo, que eu apreendia quase em transe (ALBUES, 2000, p. 32).

Em sintonia com as aparições da mulher de olhos violetas e os sinais da estranha presença de Tristan O’Hara na casa, a tela com o pássaro, “Percepção-enigma”, passa a fazer parte do cotidiano da protagonista narradora, reafirmando a atmosfera de sedução instaurada no momento em que Nayla vê a casa:

Eu o queria parte de minha vida, porque ele assim se fizera; através das minhas mãos, tintas, pincéis, alojara-se na tela da minha existência. Agora ele estava ali, segurando a parede, alicerce e adorno da vitoriana, impondo-se à estrutura da casa e ao meu dia a dia. Gravitava em torno de minha criação, sedento de vida. E eu o alimentava (ALBUES, 2000, p. 54).

Unindo-se a esse primeiro espaço pictórico, a tela “Asas Felinas”, pintada pela dama das aparições, Florence Maltesa, retorna a casa por intermédio de um amigo da antiga moradora, que se impressiona com a semelhança estética entre “Percepção-Enigma” e a obra de Maltesa.



O quadro intitulado “Asas felinas”, mostra a silhueta dum gato rajado, traços humanos nas feições, com enormes asas transparentes, pulando do galho duma árvore baixa para alcançar um pássaro vermelho, lá no alto, empoleirado em fios elétricos. O salto do gato é algo assim, inconcebível, mas a sensação que a pintura passa é de que ele consegue a façanha; a pessoa chega a “ver” o pássaro sendo abocanhado (ALBUES, 2000, p. 147).

Assim como no primeiro caso, o quadro de Florence impõe-se à estrutura da casa, entretanto, de maneira mais incisiva, uma vez que antecipa o perigo ao qual está sujeita a pintora Nayla, prestes a participar, como vítima, da dança do jaguar. O sincronismo entre o ambiente doméstico e o cenário pictórico pode ser observado a partir da cena, transcrita abaixo, em que o gato de estimação de Nayla captura um pássaro, como se concretizasse o ataque retratado no quadro “Asas Felinas”:

Instantaneamente cruza a minha imaginação a cena de Duango com o pássaro atravessado na boca. Por segundos minha identidade se esgarça e se integra em duas imagens, separadas pelo tempo e espaço, ambas vivas no contexto em que me encontro (ALBUES, 2000, p. 147-148).

Em sua fenomenologia metaempírica, Furtado (1980) distingue sobrenatural negativo e sobrenatural positivo, que equivalem à oposição entre mal e bem, destacando que somente o negativo “[...] convém à construção do fantástico pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do género tem de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22).

Nessa perspectiva, observa-se que as telas “Percepção-Enigma” e “Asas Felinas” traduzem, respectivamente, o sobrenatural positivo e o negativo: na primeira, o pássaro representa a aparição feminina, que almeja enviar a Nayla uma mensagem de alerta para o perigo iminente, tendo, portanto, uma função benfazeja; no segundo, a cena pintada remete ao ataque do botânico Tristan O’Hara – o jaguar –, ao pássaro, associado à figura de Nayla. De maneira recorrente, o carácter sobrenatural de cada um desses espaços é questionado pela protagonista narradora, em razão da atmosfera ambígua que envolve a casa e as telas:

Ao passar pela sala, olhei o “Asas Felinas” de Florence. [...] Era uma sensação estranha de que ela tinha controle sobre os atos de Tristan, ou, pelo menos, lhe inspirava, como em vida, a praticá-los. Seria possível?



A vítima instigando o predador a fazer mais vítimas? (ALBUES, 2000, p. 162).

Na medida em que Tristan se embrenha no território reservado à Nayla, as fronteiras entre os espaços físico e pictórico se diluem, bem como a forma humana das personagens, uma vez que ambos se metamorfoseiam nas imagens do quadro “Asas Felinas”:

Ele está de costas para o quadro de Florence. Por segundos reparo que Tristan se assemelha ao predador, as duas imagens se superpõem com uma velocidade tão vertiginosa que a alquimia é quase imperceptível. À medida que Tristan gesticula e fala, ele *É* o predador do quadro. Eu também, por estranha metamorfose, me assemelho ao pássaro surpreendido, ao alcance do gato, que agora percebo, é um jaguar (ALBUES, 2000, p. 188).

No trecho acima, nota-se que a dissolução dos espaços tem seu ápice no momento em que o jaguar encena sua dança de caça à presa e, em oposição à casa dividida, “[...] O círculo se comprime. A vitoriana é uma imensa gaiola, a fuga do pássaro é improvável” (ALBUES, 2000, p. 189). Partindo do pressuposto de Poe (2001, p. 918), de que o espaço deve favorecer os acontecimentos de uma narrativa, ele “[...] tem a força de uma moldura para um quadro [...] e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar”, constata-se a pujança das espacialidades para a criação de uma atmosfera que transita entre a ambiguidade e o suspense, como é o caso do romance em estudo.

Isso porque, no decorrer da narrativa fantástica, ocorre a personificação do espaço, o que para Todorov (1975) é imprescindível para a sustentação da atmosfera perturbadora que se projeta na personagem. Esse artifício, que contribui para o adensamento espacial, é exposto de forma emblemática na cena em que Nayla Maloney tenta deixar a casa: “A vitoriana é nobre e tem poder. Preside o destino alheio, a dama centenária”. [...] parece que reage ao abandono iminente, nunca a tinha visto tão agitada” (ALBUES, 2000, p. 187-188).

No romance de Albués (2000), não apenas o ambiente doméstico é personificado, mas também o quadro “Asas Felinas” se desloca no espaço, fixando-se na parede que divide o território do botânico Tristan, que é o próprio jaguar.

Mistério denso, esse relacionamento. Mistério vivo que hoje mesmo, dois dias depois do seu retorno ao solar, surpreendo-o alojado na parede



que dá de frente para o jardim. Quem o mudou de lugar? Por que os olhos fixam intensamente árvores, flores, folhagens, como se quisessem me indicar um *spot* em particular que não consigo distinguir? (ALBUES, 2000, p. 54)

Com base no trecho anterior, percebe-se que Florence Maltesa, ao retratar em um quadro o jaguar, seu algoz, cria um vínculo simbólico entre o próprio destino e o de outras pintoras que viessem a dividir a casa com Tristan O'Hara, o que vai ao encontro do que Santos e Oliveira (2001, p. 81) mencionam a respeito dos espaços íntimos que “[...] vinculam-se, assim, a um pretense significado simbólico”

Tal significado simbólico é reafirmado ao longo da narrativa a partir de visões oníricas de Nayla que, sincronizadas às cenas cotidianas, materializam a “mensagem” a ser entregue pela dama das aparições:

Quando finalmente peguei no sono, sonhei que tinha ido ao jardim e que o quadro estava lá, encostado numa árvore. Quando cheguei perto dele, ao fixar aqueles olhos luminosos, fui me desprendendo do meu corpo, ficando leve, cada vez mais leve. Sentia que penetrava em suas pupilas e atravessava um túnel violeta até alcançar uma planície avermelhada, repleta de lírios minúsculos, corolas esverdeadas. Uma moça muito bonita (parecida com aquela que eu tinha visto no espelho do ático), vestido comprido, chapéu de abas largas, véus esvoaçando pelo seu semblante pálido, sorria e me apontava um pessegueiro em flor, no alto duma colina. Havia muitos pássaros sobrevoando a colina, pareciam dançarinos executando uma dança exótica; coreografia perfeita, movimentos graciosos de rara beleza e harmonia. De repente, em meio às evoluções, escreveram com o corpo a palavra HELP – que, por segundos, ficou pendurada no ar, tremulando, como uma bandeira de seda transparente. A moça então cobriu o rosto, uma aura cinzenta a envolveu, ela foi minguando, minguando, sumiu; deixando apenas um filete de luz atrás de si, feito um risco de giz (ALBUES, 2000, p. 52-53).

Para Chevalier e Guerberant (1990), dentre os vários simbolismos para o jardim, há o do Paraíso Terrestre, o do Cosmos, um centro que representaria os diversos estados espirituais de vivências paradisíacas. Foucault (2001) distingue dois posicionamentos espaciais, capazes de definir o homem quanto a aspectos socioculturais: as utopias e as heterotopias. Nesse sentido, o espaço utópico corresponde ao ideal de sociedade aperfeiçoada, irreal; e o espaço heterotópico estaria ligado a posicionamentos reais implicados no interior de determinada cultura, embora também apareçam de forma invertida.



Portanto, a heterotopia “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2010, p. 418), como é o caso do jardim em *A dança do jaguar* (2000), que atua, ao mesmo tempo, como espaço utópico, do ponto de vista do botânico Tristan O’Hara, e heterotópico, em se tratando das pintoras, vítimas de sua busca por elevação espiritual, por meio da antropofagia:

Esquartejava suas vítimas e as dissolvia em químicos fortes no seu laboratório clandestino, construído no porão; enterrava a “geleia” no jardim e plantava no local uma árvore frutífera – cerejeira, pessegueiro, macieira. [...] E se tornavam frondosas em pouco tempo. Segundo ele, o experimento resultara numa grande descoberta no campo da Botânica: a árvore adubada com carne humana, dava frutos de incomparável paladar. Frutos que ele colhia e saboreava como se fosse a carne de suas vítimas, alimentava-se delas, incorporava-as ao seu sangue, tinha orgasmos. Ah, como eram deliciosos e afrodisíacos os frutos adubados com o corpo das mulheres que amara... E assim, elas jamais o abandonariam; ele podia sempre contemplá-las em sua nova forma de vida (ALBUES, 2000, p. 191).

Na obra, a imaginação meditada ocorre na medida em que Nayla, em busca de explicações para os acontecimentos sobrenaturais em torno da casa e das telas, recorre a Ariel Kizuo, um monge chinês cuja aparência se modifica continuamente, visando à criação de um vínculo simbólico em relação aos espaços pelos quais simula transitar:

[...] somos todos múltiplos e trazemos tantas heranças dentro de nós... Minha vida é um desdobramento cósmico, passo fases como cigano, hindu, mandarim, artista ambulante na antiga China e assim por diante. Construo as moradas, nelas habito e através delas alcanço o espaço com o qual no momento me identifico. Cerco-me de símbolos que me ajudam a ingressar na intimidade desse espaço, e vivo o tempo que me é dado viver, dentro da cultura que experimento (ALBUES, 2000, p. 155).

Ao indagar o sábio Ariel Kizuo, Nayla obtém explicações acerca da personalidade controversa de Tristan O’Hara que, disfarçado de *marchand*, encenava seu ritual de caça, assim como fizera com Florence Maltesa:

– Levantou-se, apanhou novamente a caixa de madeira, abriu-a devagar, tirou de dentro outra silhueta de papelão: um jaguar. Agitando-a em frente à tela em evoluções circulares, disse: “O jaguar, quando fareja e localiza a presa certa, não tem pressa. Oculto entre arbustos,



executa seu ritual de morte, sensual e vibrante, como prelúdio. Dança ao redor da presa, centenas de vezes, antes de devorá-la” (ALBUES, 2000, p. 161).

Lado a lado com o ritual antropofágico do jaguar, a casa “devorava” os espaços em torno de si, funcionando como uma projeção do caráter de Tristan O’Hara, o que pode ser observado a partir do seguinte trecho que descreve o momento em que Nayla retorna à casa, após a prisão do botânico: “Volto para o interior da casa. A vitoriana está inquieta e impassível. Não há um traço sequer das paixões que fervilharam durante anos em suas entranhas. Distanciamento e frieza” (ALBUES, 2000, p. 197). Assim, o *status* influenciador que dominava o espaço da casa se dissipa no momento em que o jaguar se ausenta, causando uma ruptura do vínculo entre esta personagem e o território escolhido por ela para a execução de sua dança ritualística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance *A dança do jaguar* (2000), de Tereza Albués, o espaço híbrido constitutivo do fantástico se manifesta por meio das telas pintadas pela protagonista narradora Nayla Maloney, e por Florence Maltesa, cujos olhos cor de violeta são determinantes para associá-la ao pássaro retratado no quadro de Nayla. Referindo-se à pintura de Florence, a cena reproduzida corresponde a um jaguar prestes a atacar um pássaro. Esta figura está relacionada ao feminino ao longo da obra em estudo.

A atmosfera oscilante que permeia o espaço da casa segue a dinâmica de uma dança, em que os espaços se aproximam ou se afastam, controlados pelas forças invisíveis do destino, que aos poucos é tecido por uma fiandeira imaginária. Esse movimento ocorre na medida em que o espaço realista – representado pela casa –, intersecciona-se a elementos constituintes de um espaço alucinante: as telas pintadas por Nayla Maloney e Florence Maltesa se integram à estrutura da casa não apenas como ornamentos, mas, principalmente, com a função de espaço influenciador no sentido de suscitar o adensamento espacial, na medida em que o sobrenatural se manifesta no ambiente doméstico.

Além da dualidade estabelecida pela atuação do pictórico, a casa é um espaço dividido, em um sentido físico: no andar superior, residia Nayla, uma jovem artista plástica; no térreo, o botânico Tristan O’Hara, o jaguar. Essa polarização espacial também



ocorre em um nível simbólico: a tela intitulada “Percepção-enigma”, pintada a partir da aparição de um pássaro cuja expressividade do olhar chama a atenção de Nayla, atua como sobrenatural positivo, uma vez que se encarrega de transmitir à protagonista uma mensagem de Florence Maltesa, antiga moradora da casa e vítima da dança do jaguar. Ao quadro “Asas Felinas”, de Maltesa, é atribuído o caráter sobrenatural negativo, pois antecipa o ataque do predador ao pássaro, associando-o, à Nayla.

A personificação dos espaços físico e pictórico fazem com que a atmosfera ambígua necessária ao fantástico se consolide, o que leva à criação de um vínculo entre Florence Maltesa e Nayla. Aos olhos do leitor implícito, ambas se unem no círculo em que o jaguar encena sua dança de caça. Ademais, o duplo do “eu” possui uma relação intrínseca com a díade casa/tela, dada a ligação entre os seres fictícios e os lugares pelos quais transitam.

As explicações sobre a ligação de Tristan O’Hara com a casa e o jardim nela inserido são obtidas por Nayla a partir de questionamentos junto a uma entidade religiosa, o monge Ariel Kizuo que, assim como o jaguar, relaciona-se com os espaços de maneira simbólica, controlando-os de acordo com a personalidade que decide assumir.

O caráter questionador da protagonista narradora nos permite vincular a obra romanesca em estudo à imaginação meditada postulada por Casares (2006), em que o protagonista, diante do insólito, hesita, ao mesmo tempo em que se movimenta no espaço e nele empreende uma busca por explicações racionais para eventos estranhos.

Com as crescentes manifestações sobrenaturais no espaço realista se instaura a heterotopia, fazendo com que as personagens se posicionem de maneira divergente: ao jaguar, o jardim se apresenta como espaço utópico, capaz de conduzir à elevação espiritual, ao passo que, para Nayla, o mesmo lugar remete à morte, motivada pelo ritual antropofágico de Tristan.

Assim, com a personificação da casa, no sentido de adaptar-se ao círculo ritualístico de O’Hara, ocorre a dissolução das fronteiras entre o ambiente doméstico e as telas, bem como a projeção do sobrenatural no ser que, dada sua relação com o espaço, imprime nestes traços de sua dupla personalidade. O tom antagônico e insólito representado na personagem do jaguar se reafirma quando este se ausenta. Sem ela, a ordem se restabelece onde havia reinado o caos e a divisão no ambiente com seu impacto nas personagens, desfazendo assim, a representação simbólica do pictórico.

**REFERÊNCIAS**

- ALBUES, T. **A dança do jaguar**. Paris: Edição Zero Hora, 2000.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.
- CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera Costa e Silva *et al.* 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DALCASTAGNÈ, R. O narrador e suas circunstâncias. In: _____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. São Paulo: Editora Horizonte e EdUERJ, 2012, p. 75-107.
- FOULCAULT, M. Outros espaços. In: **Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, M. M. Espacialidades geradoras da ambientação fantástica em A invenção de Morel. In: BORGES FILHO, O.; BARBOSA, S. (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Paulo: Editora Claraluz, 2009. p. 63-74.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 911-920.
- POULET, G. **O espaço proustiano**. Tradução de Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 5 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.



TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM; CHKLOVSKI; JAKOBSON.
TOMACHEVSKI. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.
p. 169-204.

WALTY, I. L. C.; FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. Imagens na leitura. In: _____.
Palavra e imagem: leituras cruzadas. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 49-69.