

**ENTRE VIOLETAS E LABAREDAS, JANELAS E MOLDURAS: O DUPLO NAS  
PERSONAGENS E ESPACIALIDADES DE “A DANÇA DO JAGUAR”<sup>1</sup>**

**BETWEEN VIOLETS AND FLAMES, WINDOWS AND FRAMES: THE DOUBLE IN  
THE CHARACTER AND SPATIALITIES OF “A DANÇA DO JAGUAR”**

Antônio Aparecido Mantovani<sup>2</sup>  
Rosana De Barros Varela<sup>3</sup>

**Resumo:** O dilema da identidade, na literatura, é constantemente evocado a partir do mito do duplo. Para além das imagens conhecidas do gêmeo ou do sócia, o desdobramento também pode ocorrer de maneira extrínseca ao “eu” original, dando origem ao duplo exógeno. Partindo desta premissa, pretende-se, neste trabalho, analisar as configurações do duplo no romance *A dança do jaguar* (2000), de Tereza Albuês. Na obra de Albuês, o sobrenatural se manifesta na personagem a partir das metamorfoses e do desdobramento do eu, temas recorrentes na narrativa fantástica. De maneira concomitante, as espacialidades também se duplicam, gerando a confluência entre o ambiente doméstico e o cenário pictórico – representado pelas telas “Percepção-enigma” e “Asas Felinas” –, que se impõem à estrutura da casa onde reside a protagonista e são atreladas a eventos sobrenaturais. Como o fantástico privilegia a suspensão ou revelação dos limites entre matéria e espírito, no romance em estudo, o embate entre o eu e o outro adquire diferentes significados para as personagens, tais como a busca pelo conhecimento metafísico, que levaria ao retorno a uma unidade primordial.

**Palavras-chave:** Duplo; Literatura. *A dança do jaguar*. Tereza Albuês.

**Abstract:** The dilemma of identity, in literature, is constantly associated to the myth of double. Besides the usual images of twins and doppelgängers, there may also be a character extrinsic to the original

---

<sup>1</sup> Texto extraído da dissertação de mestrado intitulada **SERES FANTÁSTICOS E DIMENSÕES MOVEDIÇAS: configurações do duplo em “A dança do jaguar”, de Tereza Albuês**, apresentada em 28 de setembro de 2018 ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, *Campus* Universitário de Sinop. Apoio: FAPEMAT – Edital 017/2015.

<sup>2</sup> Doutor e mestre em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Graduado em Letras pela Universidade Paranaense de Umuarama. Participa como coordenador do projeto de pesquisa A condição da mulher representada nas obras de escritoras brasileiras e africanas em língua portuguesa da contemporaneidade. É professor da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat/Sinop), e membro permanente dos Programas de Mestrado em Letras PROFLETRAS/Sinop e PPGLETRAS. E-mail: amantovani@unemat.br

<sup>3</sup> Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLETRAS) da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat/Sinop). Participante dos projetos de pesquisa A condição da mulher representada nas obras de escritoras brasileiras e africanas em língua portuguesa da contemporaneidade e Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas. E-mail: rosana.bvarela@gmail.com

“self”, which generates the exogenous double. Taking into account this idea, this work aims to analyze the forms of double in the novel *A dança do jaguar* (2000), by Tereza Albues. In Albues’ work, the supernatural is an element that appears in the character through its self’s metamorphoses and developments, which are common themes in fantastic narrative. Concomitantly, there is a duplication of spatialities, creating the confluence between the domestic space and the pictorial scenario – represented by the screens “Percepção-enigma” and “Asas Felinas” –, which are determined by the structure of the house where the protagonist lives and linked to supernatural events. Considering that fantastic prefers to suspend or reveal the boundaries between matter and spirit; in this novel, the confrontation between self and other acquires different meanings for the characters, such as the search for metaphysical knowledge, which would lead them again to the primordial unity.

**Keywords:** Double. Literature. *A dança do jaguar*. Tereza Albues.

Era uma vez.  
E o jaguar encontrou uma selva onde viver.  
Tu viste, estavas lá. Sabes que nenhuma história tem começo, vem muito antes, e tu nasceste dentro  
dela.  
No meio desta cresceu um jaguar. É real. Como uma flor colorida no papel.

(Santiago Villela Marques, em “Zoografia do jaguar”)

No ensaio intitulado *O inquietante (Das unheimlich)*, publicado pela primeira vez em 1919, Sigmund Freud aborda o estranhamento sob a perspectiva da psicanálise, partindo de exemplos da literatura, sobretudo “O homem de areia”, conto de E. T. A. Hoffmann. Para o autor, o inquietante “[...] relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 329).

Freud destaca o caráter subjetivo do termo ao afirmar que “[...] o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, p. 331), no entanto, o sentimento de angústia varia de acordo com cada indivíduo.

Em seu significado etimológico, a palavra *unheimlich* tem origem alemã e se opõe a *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* – doméstico, familiar. Assim, um elemento é considerado assustador por sua qualidade de desconhecido, embora nem tudo o que não é familiar cause estranhamento.

Neste sentido, tudo aquilo que é novo torna-se passível de se configurar como assustador ou inquietante, desde que seja satisfeita a seguinte condição: “algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante” (FREUD, 2010, p. 332). Em síntese, a

palavra *heimlich* apresenta, dentre muitos significados, uma relação com o oposto *unheimlich*, que “seria tudo o que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338).

Dito isso, Freud conclui que “[...] *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (2010, p. 340).

Dentre os diversos temas que resultam na instauração do inquietante na Literatura, Freud (2010) cita o sócia ou duplo, imagem recorrente nas obras de autores como E. T. A. Hoffmann. Este elemento se manifesta nas categorias literárias do insólito das seguintes maneiras:

[...] surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa – o que chamaríamos de telepatia –, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas (FREUD, 2010, p. 351).

Assim, o espelho, o retrato e a sombra são motivos comumente evocados nas narrativas fantásticas, uma vez que contribuem para problematizar o animismo no sentido de suscitar a hesitação quanto ao estado dos seres e objetos. Para o psicanalista, sob a perspectiva de Otto Rank, o duplo também pode ser relacionado ao medo da morte, uma “garantia contra o desaparecimento do eu” (FREUD, 2010, p. 351), que se configura como extremamente inquietante para a maioria das pessoas. Ainda no que concerne aos temas relacionados à morte, o autor menciona a expressão “uma casa *unheimlich*”, cujo significado é “uma casa mal-assombrada”.

No âmbito da ficção, o inquietante se manifesta de maneira distinta se comparado ao aspecto psicológico, pois, na literatura, este elemento se apresenta de modo

[...] bem mais amplo que o inquietante das vivências [...] O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade (FREUD, 2010, p. 371).

Em alguns casos, o escritor opta por não representar fielmente a realidade que consideramos familiar, a exemplo dos contos de fadas. Em outros, “move-se no âmbito da realidade comum “[...] e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária” (FREUD, 2010, p. 373).

No que se refere às narrativas do insólito, nestas não existe o compromisso com a realidade, uma vez que o sobrenatural intervém num mundo aparentemente familiar e nele provoca uma fratura de representação. Isto pode ser observado em *A dança do jaguar* (2000), romance de Tereza Albues, em que o sobrenatural se projeta nas personagens e espacialidades a partir de traços incomuns.

A obra em análise tem início com a busca da artista plástica Nayla Maloney por um lugar onde pudesse estabelecer moradia e estúdio de pintura. A protagonista encontra uma antiga casa em estilo vitoriano – o Solar Maltesa – com aluguel a preço de ocasião e decide fazer uma oferta. O valor do imóvel, abaixo do mercado, foi atribuído pelo corretor Patrick Brown ao fato de que a casa estava semi-ocupada: no andar térreo morava Tristan O’Hara, “um botânico de renome, excêntrico e recluso” (ALBUES, 2000, p. 13). A ligação desta personagem com a casa se devia ao fato de Tristan ter sido noivo da artista plástica Florence Maltesa, a antiga proprietária do solar, que havia desaparecido misteriosamente. Neste cenário, morando na nova casa, a locatária passa a conviver com eventos estranhos que ocorrem no interior do imóvel, de forma gradativa, coincidindo com as raras aparições de O’Hara. Após esta breve apresentação do enredo da obra em análise, vejamos como o duplo se apresenta nas personagens e espacialidades de Tereza Albues.

### **Mulher(es) no espelho: o duplo das personagens femininas**

A partir do espelho, elemento pertencente ao domínio do olhar e limiar para o maravilhoso (TODOROV, 1975), os limites entre sujeito e objeto ficam suspensos em *A dança do jaguar*. Isto pode ser observado na cena em que a protagonista narradora, Nayla, visita o ático do Solar Maltesa e encontra “Um vestido comprido de seda, rosa seco, com babados de renda começando nos quadris e caindo em cascatas na parte de trás, como uma cauda”, que pertenceu a Florence Maltesa (ALBUES, 2000, p. 25). Ao segurar a peça diante de um espelho, a protagonista se depara com uma figura feminina fantasmática:

Coloquei-o na frente do corpo, olhei-me num velho espelho, era o meu tamanho, pronto. Iria fantasiada de dama antiga, colocaria um daqueles chapéus empilhados nas caixas empoeiradas e... nem terminei meu pensamento. Senti um frio à minha volta, o ouvido zumbindo, vi um rosto de mulher, enevado, refletindo-se no espelho; esfreguei o olho, tornei a fixar o espelho, nada (ALBUES, 2000, p. 25).

Neste ponto, ganha relevo a tese de Clément Rosset (1998), para quem o real se encontra ao lado do outro fantasmático, e não junto ao eu primordial. Segundo esta perspectiva, Nayla é o duplo de Florence e compartilha com este “outro eu” não somente o estilo artístico, mas também o destino. Assim, a visão da desconhecida no espelho traz à tona o duplo da personagem Nayla, fazendo com que a identificação com outra pessoa, isto é, a permutação do eu, se consolide como elemento inquietante.

Umberto Eco, em *Sobre os espelhos* (1989), situa a linguagem especular na fronteira entre percepção e significação, ao mesmo tempo em que a relaciona à individualidade, pois, em situações normais, o espelho reflete o eu, e não um outro. No âmbito do fantástico, em se tratando da experiência do espelho, a familiaridade com o sistema simbólico já não garante o domínio sobre o real, mudança esta provocada pela inserção do elemento sobrenatural no mundo cotidiano, tornando as leis naturais insuficientes para aclarar os eventos extranaturais. No romance em tese, a impossibilidade de explicar o reflexo mencionado conduz a uma causalidade generalizada (TODOROV, 1975), cujo resultado é o pandeterminismo. Assim, o que poderia ser atribuído a um engano dos sentidos se estabelece como sobrenatural quando a mulher do espelho invade o espaço físico, durante 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 (ALBUES, 2000, p. 26).

No excerto acima, a fragmentação identitária ultrapassa os limites do espelho e vai ao encontro de seu duplo na realidade, o que é chancelado pelo fato de a aparição feminina se manifestar somente para Nayla: “Que dama antiga? Está sonhando, Nayla? Não vi ninguém vestida da maneira que você descreve. Como não? Eu a vi e ela também me encarou de frente, os olhos violetas, relampejando por trás da máscara” (ALBUES, 2000, p. 27).

A presença do sobrenatural é extensamente relacionada às raras aparições do misterioso Tristan O’Hara. Durante uma tentativa de estabelecer contato com o botânico, um estranho pássaro invade o ateliê de Nayla e foge rapidamente, não sem antes lançar um olhar perturbador em direção à protagonista:

Quando já ia voltando, percebi que a porta do andar térreo estava entreaberta. [...] Ouvi um ruído de vasilhas caindo no chão, ruflar de asas, surge na minha frente um pássaro vermelho, peito prateado, bico amarelo, cauda longa. Passa por mim correndo, levanta voo tão logo alcança os umbrais da porta e parte veloz na direção da baía. Não sem antes me lançar um olhar angustiado que me fez encolher. Um olhar doído, de quem está sofrendo, pedindo socorro. Um olhar humano. Penetrante e violeta, devassando-me o íntimo. Retornei ao estúdio, profundamente perturbada (ALBUES, 2000, p. 31-2).

A inquietação de Nayla diante da ave de olhos violetas desencadeia um ímpeto criativo, que a leva a reproduzir o pássaro em uma tela, “Percepção-enigma”, marcada pela abstração das formas e, conseqüentemente, por certa deformação do real:

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).

A profusão de cores descrita pela narradora protagonista se contrapõe aos “Quadros pesados da realidade cotidiana [...] Com predominância do tom pastel, cinza, preto” (ALBUES, 2000, p. 27-8) que faziam parte de seu estilo antes da aparição do pássaro vermelho. Esta visão da protagonista sugere uma identificação com o *Satori*, tipo de transcendência mística que torna possível vislumbrar a realidade verdadeira, uma vez que os níveis de percepção se tornam mais elevados:

Por ter captado mais do que a expressão dos olhos, a expressão do espírito, daquela imagem real ou imaginária, num instante único, que eu pressentia, universal. Incorporando-a ao meu trabalho, assim, num passe de mágica, como sua aparição em minha vida. Sem perceber que assim fazendo, estava cumprindo um ritual de acolhimento à energia que a mim se manifestara através do pássaro (ALBUES, 2000, p. 32-3).

Percebe-se, no trecho acima, que a narradora oscila em relação à imagem do pássaro, e não distingue se esta é real ou imaginária. A despeito desta incerteza, para ela, tudo se passa num “instante único” e “universal”, dando à cena um teor ritualístico.

Sob o ponto de vista religioso, Eliade (1999) afirma que os rituais de unificação têm três significados distintos: morte, renascimento e casamento. No cenário do romance em análise, há um amálgama entre o pássaro de olhos violetas e Nayla. Ao retratar esta imagem sobrenatural em um quadro, a pintora não somente assimila um novo estilo, mas também estabelece um vínculo inexplicável com a imagem retratada: “Ele [o quadro] era assim uma espécie de talismã, um símbolo de descoberta e libertação. Eu devia a ele toda a transformação da minha pintura” (ALBUES, 2000, p. 51).

Assim, há uma morte simbólica em relação ao estilo artístico da protagonista, seguida por um renascimento de sua arte, em que os tons escuros dão lugar às cores vibrantes e, por fim, uma comunhão com a energia presente nos olhos do pássaro de “Percepção-enigma”.

O pássaro de olhos violetas é tratado como projeção do fantasma de Florence Maltesa, que aparece à Nayla no espelho do ático. Conforme vimos anteriormente, Florence é o “eu” que duplica a protagonista por meio da identificação anímica. Assim, a ave pintada por Nayla em “Percepção-enigma” se configura como um autorretrato, justificando a personificação dessa tela no decorrer da narrativa: “[...] ‘Percepção-enigma’, instalada em seu ponto estratégico, mantém-se alerta, como um farol em noite escura. Piscando sem cessar. À espreita da vida ou da morte?” (ALBUES, 2000, p. 55).

A explicação para o estranho vínculo entre Nayla e a tela vem à tona por meio de Patrick Brown, amigo de Florence. Em um dado momento da narrativa, o corretor de imóveis mostra à protagonista uma foto da antiga dona do Solar Maltesa, que Nayla identifica como a dama das aparições:

[...] uma moça alta, sorridente, vestido comprido rosa seco, luvas, chapéu de aba larga enfeitado de flores azuis, uma sombrinha colorida – Era a dama antiga que eu vira no baile de máscaras no solar. A mesma que me aparecia em sonhos e de vez em quando acordada – Florence Maltesa! (ALBUES, 2000, p. 149-150).

Ao ver a tela com o pássaro, o corretor de imóveis se impressiona com a semelhança entre os estilos de Nayla e Florence: “Ficou encantado com minhas pinturas, parou diante de

‘Percepção-enigma’, comentando: interessante, seu estilo me lembra o de Florence Maltesa, você conhece o trabalho dela?’ (ALBUES, 2000, p. 103).

Diante disso, o que poderia ser atribuído simplesmente à inspiração da jovem artista se revela como uma assimilação do estilo de Florence Maltesa, semelhante ao ritual de unificação aludido na passagem em que Nayla retrata o pássaro que acabara de ver. Neste sentido, Nayla e Florence representam o duplo exógeno, uma vez que partilham entre si uma identificação anímica: trata-se de duas jovens pintoras que transitam pelo espaço da vitoriana, destinos que aos poucos vão sendo tecidos em uma atmosfera transpassada pelo sobrenatural. Outra manifestação do sobrenatural que afeta diretamente o cenário do Solar Maltesa ocorre quando Nayla vai até o ático e, inexplicavelmente, o espelho se quebra “como se alguém tivesse jogado uma pedra ou desferido violento soco na sua face frágil” (ALBUES, 2000, p. 59). Com a fragmentação do espelho, a dama antiga cujo reflexo se mostrava a Nayla foge em direção à saída do ático e, neste momento, ocorre sua libertação:

Parece que a mesma força que quebrara o espelho, abrira a arca de madeira com fechaduras de bronze e desalojava, furiosa, as roupas ali guardadas, quem sabe há quantos anos? [...] Afastei-a com uma das mãos e vi, espantada, a sombra rarefeita da dama antiga que fugia pela porta estreita, aos pulos, tocando de leve o chão carcomido com suas botinhas de pelica branca. Pisquei os olhos, dissolveu-se a sombra. Tudo se recompôs (ALBUES, 2000, p. 59).

De fato, a fragmentação do espelho consolida a suspensão dos limites entre matéria e espírito, ampliando, assim, o espaço por onde transita a mulher das aparições: “[...] ocupava a casa inteira e, colada à minha imaginação, percorria as ladeiras de San Francisco, bares, parques, pontes, galerias de arte, praias desertas” (ALBUES, 2000, p. 101).

Nota-se, na passagem anterior, certa hesitação por parte da narradora protagonista quanto à presença do fantasma fora dos domínios da casa vitoriana. Por outro lado, o mesmo espelho que havia se quebrado no plano físico segue atuando como revelador do sobrenatural, o que se evidencia na cena abaixo, em que Nayla sonha que está no mesmo jardim que Florence e dela recebe uma mensagem silenciosa, como um alerta:

Sonhei que estava na mesma planície avermelhada, coberta de lírios minúsculos, quando a moça apareceu, de novo. [...] Duma tristeza quase palpável, no tom cinza-chumbo que aureolava o rosto pálido. Não só o rosto. Toda ela estava envolvida por um halo acinzentado, granuloso, etéreo. Ela me apontou o pessegueiro, correu na direção da árvore e, de um pulo (que mais



me pareceu voo, seu corpo era tão leve...), agarrou uma echarpe laranja que estava pendurada num dos galhos. Uma echarpe comprida e estreita, de seda natural, delicada, que saiu voando das mãos dela e veio pousar no meu pescoço, suavemente (ALBUES, 2000, p. 72-3).

A cena descrita anteriormente ocorre após a quebra do espelho, acontecimento que tem como sentido primordial, no contexto da obra, a cisão entre o real e o imaginário. Neste sentido, a echarpe que aparece no sonho de Nayla se transporta para o mundo real, causando inquietação na protagonista: “Somente ao me despir, dei pela coisa estranha, a echarpe laranja. Enrolada no meu pescoço, como se alguém (ou eu mesma) a tivesse colocado, com cuidado” (ALBUES, 2000, p. 72).

As frequentes aparições da mulher fantasmática, que “falava, gesticulava, apontava o jardim” (ALBUES, p. 101) instauram “[...] um espaço ilusoriamente natural em que, de onde em onde, irrompem sinais insólitos, indícios da subversão do real que se instala” (FURTADO, 1980, p. 124).

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. Outro significado possível diz respeito ao poder do homem sobre a natureza, sendo este espaço um símbolo da oposição cultura/natureza selvagem, ordem/caos.

Em *A dança do jaguar* (2000), esse conflito entre a cultura e a natureza selvagem é representado pela personagem Tristan O’Hara que, ora se apresentava como botânico renomado (para a sociedade) ou *marchand* (para Nayla), ora como um ser que lutava contra seus próprios instintos selvagens, conforme veremos adiante.

No que concerne ao duplo das personagens femininas, este se manifesta de maneira emblemática quando o quadro “Percepção-enigma” se move no plano onírico. Por meio do sonho, a protagonista atravessa o plano espiritual, simbolizado pelo túnel violeta, e se torna capaz de “enxergar” o sobrenatural sob a perspectiva de Florence, seu “outro eu” e vítima da dança do jaguar:

[...] 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 (ALBUES, 2000, p. 52, grifos nossos).

A destruição do espelho coincide com a aparição de outra personagem misteriosa no cotidiano da pintora, o que ocorre, em primeira instância, no espaço citadino frequentado por Nayla – uma loja de antiguidades. É neste cenário que Valério Randall, um *marchand*, chama a atenção pela singularidade: “Selvagem e polida, sua aparência e expressão corporal traziam estranha inquietação.” (ALBUES, 2000, p. 64). Nesta passagem, 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 representativo do sobrenatural, conforme veremos mais adiante.

### **O jaguar e o monge, um encontro místico**

No prefácio da obra *Buquê de línguas* (2008), Lucinda Persona afirma que Tereza Albues “se consolidou numa escrita a um só tempo de potência mística e realista” (ALBUES, 2008, p. 11), estilo que se explicita em *A dança do jaguar*. Na obra, o elemento desconhecido se apresenta em diferentes personagens, dentre eles Tristan O’Hara, que se metamorfoseia em jaguar e representa uma ameaça para a protagonista Nayla.

Nesta atmosfera em que coexistem o real e o sobrenatural, personagens místicas se encarregam de alertar a protagonista acerca do perigo que a circunda e atuam como intermediárias em sua busca pelo conhecimento metafísico. Um monge chamado Xu-Yi-Zhou é a primeira personagem mística que se apresenta a Nayla num restaurante de San Francisco. Sua presença intriga a protagonista:

Quem é ele? perguntei à garçonete, enquanto colocava meu casaco, de saída. [...] é o venerável Xu-Yi-Zhou, um monge de grande sabedoria, mora em Pequim, raramente vem a San Francisco, você tem sorte de tê-lo conhecido. Mas se eu nem falei com ele... Não importa, ele deve ter entrado em comunicação com você de alguma forma. Mais tarde você saberá. Despedi-me dela, intrigada (ALBUES, 2000, p. 39).

A comunicação entre Nayla e o monge se estabelece, primeiramente, por intermédio de uma mensagem depositada em um biscoito da sorte, uma espécie de charada com teor paradoxal (*Koan*) formulada por um guru a seu discípulo, a fim de conduzi-lo a um elevado grau de percepção:

Parti-o ao meio, o papelito creme saltou com a mensagem: “A força do jaguar não está nas presas afiadas, mas no fulgor dos olhos que minam a força de suas presas”. – S. L. W. Uma estranha mensagem, manuscrita, em forma de charada e com as iniciais do mensageiro? Nunca tinha visto uma igual (ALBUES, 2000, p. 40).

A experiência mística com o guru faz com que Nayla vislumbre o caráter sobrenatural desta personagem capaz de se comunicar a distância devido à transcendência espiritual, que lhe garante onipresença: “A imagem do velho chinês atravessou meu pensamento em velocidade vertiginosa, estremei. [...] O venerável monge Xu-Yi-Zhou acabara de me alcançar” (ALBUES, 2000, p. 41).

A respeito da cena retratada em “Asas Felinas”, o corretor Patrick relata a Nayla, durante uma conversa em seu escritório, a motivação de Florence ao pintar o quadro, inspirado em uma cena real:

Ela me disse que havia se inspirado numa cena real: tinha visto o gato ruivo da vizinha “voar” duma cerca para alcançar um passarinho, abocanhando-o em pleno ar; ficou muito impressionada [...] o predador dispõe de recursos que superam a intuição da caça; a estratégia mais segura é se colocar fora do alcance de seu campo visual (ALBUES, 2000, p. 148).

Como o texto do *fortune cookie* coincidia com a explicação de Florence acerca do pulo do gato que ela retratara no quadro “Asas Felinas”, vislumbra-se, neste ponto, a relação entre Xu-Yi-Zhou e Nayla, respectivamente, como mestre e discípula. Isto se explicita a partir da entrega de uma nova mensagem do guru, a qual antecipava a conjugação dos opostos pássaro/jaguar representados em “Asas Felinas”:

[...] um papel de seda amarelo-claro, dobrado com arte, cuja forma assemelhava-se a de um pássaro. Bem no centro havia o desenho dum jaguar, dando um salto, em curva, o corpo belo e sensual, como a de um dançarino, projetado no espaço. Só. O que ele quis dizer ao me mandar aquela figura sem legenda? (ALBUES, 2000, p. 130-1).

Assim, como guia espiritual, Xu-Yi-Zhou pretende alertar sua discípula sobre o perigo que se avizinha (o jaguar), imperceptível na realidade imediata em que Nayla se encontra. O simbolismo do jaguar é centrado nos aspectos da agressividade e do instinto destrutivo que traduzem a imprevisibilidade da natureza. Sob o ponto de vista psicológico, Ramos *et. al.* (2005) asseveram que

[...] a transmutação do homem em jaguar ou onça diz respeito à possessão do ego por uma agressividade primitiva e incontrolada. Essa forma de vivenciar e expressar a agressividade destrutiva pode ou não ser desencadeada por uma provocação ou ameaça (RAMOS *et. al.*, 2005, p. 206).

No romance *A dança do jaguar*, a personagem Tristan O’Hara, que divide a moradia com a protagonista Nayla, é descrita como “um homem muito estranho, de olhar terrível, magro, branco feito cera, sem sorrisos” (ALBUES, 2000, p. 13). A inquietação de Nayla em relação a essa personagem se devia à reclusão do botânico, que se resumia a uma presença silenciosa e nunca mostrava o rosto:

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 (ALBUES, 2000, p. 46-7).

A indeterminação acerca da aparência desse homem misterioso incomodava a protagonista, fazendo-a intuir que o distanciamento do botânico era parte de um jogo, semelhante ao ritual de caça do jaguar “[...] E se falo em deliberação é porque eu sentia que a atitude de Tristan era estudada, fazia parte de um jogo. Ele era um jogador” (ALBUES, 2000, p. 47-8).

Em meio ao cotidiano por vezes afetado por acontecimentos inexplicáveis, surge a figura do *marchand* Valério Randall: “Anda rápido, a determinação que o impulsiona, marca a cadência de seus passos” (ALBUES, 2000, p. 63). Com a chegada de Valério na loja de antiguidades onde trabalhava, Nayla experimenta uma inquietação semelhante àquela causada pela presença de Tristan O’Hara:

[...] parece que uma corrente elétrica fischou 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, grifos nossos).

Em algumas culturas mesoamericanas, o jaguar é considerado como uma divindade associada ao sol: “[...] muitas representações da cabeça e cara do jaguar, circundadas por traços que dão ideia de raios luminosos, corroboram a crença de que esse animal é uma divindade

solar” (RAMOS et. al., 2005, p. 183). O aspecto incomum dos “olhos em labaredas” de Valério consolida sua ligação com o jaguar, tido como divindade solar para algumas culturas ancestrais, conforme observamos a partir do excerto: “Erguia-se à dimensão de um deus Inca, à altura dum sol acobreado dos Andes, pronto a tatuar sua insígnia na pele branca da inocência” (ALBUES, 2000, p. 84). No romance de Albues, uma primeira metamorfose se manifesta a partir da transformação do gato de estimação de Nayla que, na presença de Valério, passa a manifestar um comportamento selvagem:

[...] foi do lado de Valério que passou a se posicionar, como se farejasse o cheiro de poder e liderança que dele exalava. Reconheceu-o, em pouco tempo, como o dono do território e a ele se aliou. O sexto sentido do felino captou, na fonte, a atuação de quem, embora não se declarasse rei, reinava. Não percebia que os dois se igualavam, na cadência, movimentos, certos trejeitos. Elásticos, sensuais, sedutores (ALBUES, 2000, p. 113).

Na passagem acima, o felino passa a agir sob o domínio de Valério, que havia se tornado um símbolo de liderança na casa. Conforme a narradora, “os dois se igualavam” (2000, p. 113) nos gestos e na leveza dos movimentos, o que demonstra uma metamorfose em andamento: o gato transfigura-se em jaguar, reconhecendo o homem como seu semelhante e líder supremo no território que compartilhavam.

A identificação entre o homem e o felino ganha relevo na trama no momento em que este último concretiza o ataque retratado em “Asas Felinas”, de modo que Nayla, ao observar a tela, reconhece o sincronismo entre a narrativa pictórica de Florence Maltesa e o fato que presencia:

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. 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. 147-8).

Esta relação de correspondência entre o cenário pictórico e os eventos cotidianos se reafirma quando Nayla recebe de presente o quadro “Asas Felinas”, acompanhado de um bilhete de alerta escrito por Patrick Brown: “Havia um cartão em que ele escrevera apenas uma frase: ‘Voe mais alto do que o predador’. Num papel separado, em poucas linhas, declarava que me fazia a doação do quadro de Florence” (ALBUES, 2000, p. 151).

Pelo viés da representação, tornam-se explícitas as equivalências das figuras do pássaro e do jaguar com as personagens, respectivamente, Nayla (e Florence) e o botânico Tristan O’Hara. Isto pode ser constatado a partir do trecho a seguir, em que Nayla descobre o disfarce de Valério (que na verdade era Tristan) e este reage à ameaça do abandono de maneira agressiva: “Você não vai me abandonar, Nayla. Ninguém abandona Tristan O’Hara – disse, o olhar selvagem, narinas abertas, respiração pesada, um animal sanguinário prestes a atacar” (ALBUES, 2000, p. 188).

Assim, com a possibilidade de perder o domínio sobre a presa (o pássaro), ocorre a metamorfose do homem em jaguar, acarretando também o sincronismo entre o ambiente doméstico e o cenário pictórico:

Ele está de costas para o quadro de Florence. Por segundos reparo que Tristan se assemelha ao predador, as duas imagens se superpõem e se movimentam em conjunto, são iguais no gesto e elasticidade. Fundem-se numa só imagem, integram-se, esgarçam-se e se recompõem 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, grifo da autora).

Percebe-se, no trecho acima, que a convergência entre casa e tela se consolida no momento em que o jaguar encena sua dança de caça. As explicações sobre a suspensão das fronteiras entre os planos físico e espiritual, bem como a origem da díade homem/jaguar são fornecidas à narradora protagonista pelos monges Xu-Yi-Zhou e Ariel Kizuo.

Prosseguindo em sua trajetória de busca pela verdade sobre o passado do Solar Maltesa e, ao mesmo tempo, pelo conhecimento metafísico, Nayla decide falar com Ariel Kizuo, também monge, conhecido na vizinhança por sua sabedoria e pelas múltiplas facetas: “Suas indumentárias exóticas sempre me intrigam. [...] Seus gestos, expressões corporais, traços fisionômicos, assumem as características próprias da raça que ele encarna em cada fase” (ALBUES, 2000, p. 74).

A fragmentação identitária de Ariel remete à elevação espiritual almejada nas religiões orientais, em que a superação dos opostos conduz ao caminho do conhecimento metafísico, explicação esta que é dada pelo monge da seguinte maneira:

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).

Na passagem anterior, observa-se uma identificação com a cosmovisão presente no Taoísmo, em que a fusão das forças antagônicas yin/yang com o sopro da vida traz à tona a multiplicidade dos seres, o que poderia explicar as constantes mudanças pelas quais passa a personagem Ariel.

No romance em estudo, quando este sábio é questionado sobre a relação entre Tristan e Florence, o guru dá a Nayla a seguinte explicação:

[...] havia uma parte deles que se aglutinava numa só pessoa através da cumplicidade. Ele não podia “existir” sem ela. Ele dependia da outra metade para continuar sendo *aquela pessoa* que resultava da fusão. Quase sobre-humana (ALBUES, 2000, p. 158, grifos da autora).

Em algumas religiões antigas, a unidade primordial é representada pela figura do deus andrógino. Assim, a androginia representava a totalidade, um estado de perfeição. Segundo esta perspectiva, a separação que dá origem aos pares opostos masculino/feminino acarretaria um enfraquecimento do ser, que segue sua trajetória errante em busca da metade perdida. No que se refere à personagem Tristan, há uma referência à tradição xintoísta, segundo a qual os seres possuem uma alma regida por forças opostas, uma boa e suave e outra má e selvagem. Vejamos o seguinte diálogo entre o monge Ariel e Nayla:

– Há um duplo anímico em cada pessoa, um duplo malévolos ou benévolo que pode entrar em conexão com outro ser por entrosamento energético [...] Há pessoas que se desdobram, que se amoldam, se fundem, se superpõem, se acoplam e, em determinado momento, é um corpo só, agindo dentro desta individualidade simbiótica. [...] se se parte essa união matriz, desintegra-se o “ser”, produto daquela simbiose, daí o que acontece? O que fazer com o oco, com o vazio de “ter sido”? Resta apenas a projeção do outro, não mais a essência que torne possível sua revitalização (ALBUES, 2000, p. 159).

O destino de Florence é revelado a partir das explicações do monge Ariel, que justifica o comportamento selvagem de Tristan O’Hara pelo fato de ele não conseguir viver sem seu duplo anímico. Neste sentido, a busca pela metade perdida desencadeia a metamorfose de Tristan, cujo comportamento primitivo incluía a antropofagia, ritual praticado com outras pintoras além de Florence: “Como uma fera enjaulada ele viu nelas, alimento e salvação. Continuação da vida que levava com Florence” (ALBUES, 2000, p. 160).

Para Eliade (1999), o sacrifício, em algumas religiões, é visto como forma de unificação, um retorno ao estado primordial. Por esta razão, a antropofagia retratada na obra simboliza o renascimento do jaguar em sua forma completa, um estado de androginia.

Na obra, as várias possibilidades de desdobramento do eu, em dimensões também diversas, é revelada por meio das digressões do monge Ariel: “[...] são tantos os níveis em que transitamos num instante, que me parece impossível estabelecer uma forma fixa para os desdobramentos, nossos ou alheios, no enigma da multiplicidade dimensional” (ALBUES, 2000, p. 160).

A ausência de formas fixas em relação aos desdobramentos deve-se à inserção de cenários alucinantes (FURTADO, 1980), representados pelas telas “Percepção-enigma” e “Asas Felinas”, que provocam uma fissura no ambiente doméstico em razão do sobrenatural que lhes é imanente.

### **Dimensões movediças: um olhar para as espacialidades em “A dança do jaguar”**

Ao lado da personagem, o espaço ganha relevo como componente narrativo capaz de transmitir os mais variados sentidos, uma vez que “[...] cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica” (FOUCAULT, 2000, p. 168), continuamente influenciada pelas espacialidades que a rodeiam. Nesta perspectiva, Edgar Allan Poe declara, em sua *Filosofia da composição*, que a função do espaço na literatura fantástica está para além de situar os acontecimentos e seres fictícios:

[...] sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do acidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem a indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar (POE, 2001, p. 917-8).

Para o autor, elegem-se os espaços fechados como privilegiados para o fantástico pelo fato de estes favorecerem o surgimento da atmosfera ambígua e do sentido de isolamento necessário ao enquadramento das cenas em um espaço limitado.

Autores como Vax (1985) destacam o espaço como elemento primordial para o surgimento do insólito, na medida em que uma variação subjetiva deste, impulsionada pela hesitação da personagem que sofre a ação do sobrenatural, projeta uma fissura no mundo



empírico reproduzido na ficção. Com isso, é “[...] o jogo entre os espaços externos e internos que define em grande parte o grau do fantástico na narrativa de ficção” (VAX, *apud* GAMA-KHALIL, 2009, p. 32).

Sabendo-se da atuação das espacialidades como formadoras do efeito insólito, estes podem ser qualificados como “deflagradores fundamentais das ambiguidades” (GAMA-KHALIL, 2009), sobretudo no que concerne aos ambientes fechados, a exemplo da casa.

Para Furtado, o insólito está inserido em uma “fenomenologia metaempírica”, terminologia esta que se refere 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 testemunha.

No que se refere à fenomenologia supramencionada, esta resulta não somente da descrição de traços incomuns nas personagens, mas também da confluência de cenários que advém do próprio espaço representado na narrativa, onde coexistem elementos provindos de “cenários realistas” e “cenários alucinantes” (FURTADO, 1980). No cenário 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 cenário 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).

Ainda que, na ficção, o escritor renuncie à semelhança com a realidade, no fantástico, o efeito sobrenatural ganha relevo a partir de uma fissura na representação de um ou mais elementos narrativos, isto é, algo novo se projeta sobre o universo ficcional aparentemente relativo ao sistema literário real-naturalista (PRADA OROPEZA, 2006).

*Baseando-se nos estudos de Lovecraft (1972), Furtado (1980) esclarece que, em se tratando da representação de mundo cotidiano, “[...] a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas” (FURTADO, 1980, p.121).*

Ao longo da trama de Albus, a indefinição acerca do destino da protagonista em sua nova moradia é referida pelo 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: “A fiandeira invisível mal começara a delinear as tramas daquilo que

ainda não havia decidido tecer. [...] E eu agia como se conhecesse seus intentos e desígnios e a eles estivesse imune” (ALBUES, 2000, p. 27).

O caráter labiríntico da casa vitoriana se revela na medida em que a tensão entre Valério e Nayla se intensifica, o que ocorre no momento da descoberta da identidade do primeiro, revelação esta que selaria o destino da pintora: “Em agonia, vou empreendendo o longo caminho de volta pelo labirinto do apartamento. Que agora se assemelha a um covil sinistro, povoado de sombras e espectros” (ALBUES, 2000, p. 185).

Nas palavras da narradora protagonista, seu cotidiano é permeado por “círculos semiabertos” e “dimensões movediças” (ALBUES, 2000), o que se contrapõe à forma essencialmente fechada do labirinto uma vez que, na obra, há uma dissolução dos espaços que tem seu ápice no momento em que o jaguar encena sua dança de caça à presa.

### **Conjugando espaços: a casa e a tela**

Em *A dança do jaguar* (2000), os cenários alucinantes, destinados a inserirem o elemento sobrenatural no espaço doméstico, são as telas “Percepção-Enigma” e “Asas Felinas”, pintadas, respectivamente, por Nayla Maloney e Florence Maltesa.

No romance de Albués, tais telas assumem um tom dualista: na primeira, o pássaro representa a aparição feminina que almeja enviar a Nayla uma mensagem de alerta para o perigo iminente e, em vários momentos da narrativa, tem uma função benfazeja; no segundo, a cena pintada remete ao ataque do jaguar ao pássaro, associado à figura de Nayla. De maneira recorrente, o caráter 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).

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” (1976, p. 76).

A atmosfera de mistério se consolida na medida em que Tristan se embrenha no território reservado a Nayla e 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”.

Sobre a conjugação dos espaços na narrativa fantástica, Todorov (1975) explica que “o mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais encontram-se como consequência modificadas” (TODOROV, 1975, p. 126). Assim, o quadro na parede da vitoriana se sobrepõe ao cenário cotidiano, sinalizando a ruptura da fronteira entre natural e sobrenatural nessas espacialidades.

De maneira concomitante à conjugação das referidas espacialidades, os pares antagônicos pássaro/jaguar se unem em um só ser na tela “Asas Felinas”, que retrata um jaguar alado, com traços humanos. Neste sentido, o animal híbrido representado no cenário pictórico antecipa o ritual de unificação da personagem Tristan, cuja vítima, Nayla, seria sacrificada para que o botânico recuperasse sua metade perdida, isto é, seu duplo anímico.

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: “As patas aveludadas, como asas de macias penas, roçam o assoalho, delicadas. O círculo se comprime. A vitoriana é uma imensa gaiola, a fuga do pássaro é improvável” (ALBUES, 2000, p. 188).

A partir deste excerto, percebe-se que, na medida em que o jaguar se aproxima, o ambiente dissoluto da casa dá lugar ao círculo, dando-nos a percepção de um labirinto em que a protagonista está presa e, com isso, o desdobramento se manifesta tanto nas espacialidades quanto na personagem.

Com a fuga de Nayla, esse círculo se abre: “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). Ao falhar em sua caça à presa e, conseqüentemente, no ritual de unificação do duplo anímico, desfaz-se o duplo homem/jaguar, ao mesmo tempo em que o *status* labiríntico da casa se dissipa quando este último se ausenta, rompendo-se o vínculo entre a personagem e o território escolhido para a execução de sua dança ritualística.

## Referências

- ALBUES, T. **A dança do jaguar**. Paris: Edição Zero Hora, 2000. 206 p.
- ECO, U. Sobre os espelhos. In: \_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.
- ELIADE, M. Mefistófeles e o andrógino ou o mistério da totalidade. In: \_\_\_\_\_. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 77-129.
- FOUCAULT, M. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.137-174.
- FREUD, S. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil: “O homem dos lobos”**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 151 p.
- 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.
- HATTSTEIN, M. **Religiões do mundo**. Trad. Paula da Silva. Bonner: Könnemann, 2000. 120 p.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. 154 p.
- PERSONA, L. Tereza Albues: a apaixonada cosmovisão. In: ALBUES, Tereza. **Buquê de línguas**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008. 144 p.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Org. e trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2001. p. 911-920.
- PRADA OROPEZA, R. El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético. **Revista Semiosis**. Tercera Época. Xalapa, Veracruz, México: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias. v. 2, nº 3, p. 54-76, Enero-Junio/2006.
- RAMOS, D. G.; BIASE, M. C. de; BALTHAZAR, M. H. M.; RODRIGUES, M. L. P.; SAUAIA, N. M. L.; SAYEGH, R. R.; MALTA, S. M. T. C. A onça. In: \_\_\_\_\_. **Os animais e a psique**. Vol. I. São Paulo: Summus Editorial, 2005. p. 183-219.

A. A. Mantovani  
R. B. Varela

Entre violetas e labaredas, janelas e molduras: o  
duplo nas personagens e espacialidades de “A dança do jaguar”

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. 2 ed. revista.  
Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 109 p.

SUZUKI, D.T. **Introdução ao zen-budismo**. São Paulo: Pensamento, 1969. 157 p.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São  
Paulo: Perspectiva, 1975. 191 p.

Artigo recebido em: 15.10.2019

Artigo aceito para publicar em: 9.12.2019