

O MISTERIOSO FASCÍNIO DA DANÇA E DAS ÁGUAS

THE DANCE AND WATER'S MISTERIOUS FASCINIOUS

*Elizabeth Cardoso CARVALHO**

Resumo: Nosso objetivo, neste trabalho, é fazer um estudo do espaço narrativo no conto “A casa ilhada”, que está no livro “A cidade ilhada”, de Milton Hatoum (2009). Esta abordagem está fundamentada na Topoanálise, terminologia criada por Gaston Bachelard (2000). Ampliando a proposta bachelardiana, também utilizaremos os pressupostos teóricos de Borges Filho (2007), que aprofundam o conceito de espacialidade, demonstrando a influência do espaço, cenário e ambiente nas ações dos personagens.

Palavras-chave: Milton Hatoum; Espaço; Topoanálise; Cenário; Natureza.

Abstract: Our goal in this work is to make a study of the narrative space in the tale “A casa ilhada”, which is in the book “A cidade ilhada” by Milton Hatoum (2009). This approach is based on Topoanalysis, terminology created by Gaston Bachelard. Extending the bachelardian proposal, we will also use the theoretical assumptions of Borges Filho, which deepen the concept of spatiality, demonstrating the influence of space, scenery and environment in the actions of the characters.

Keywords: Milton Hatoum; Space; Topoanalysis; Scenery; Nature.

Tudo o que o coração deseja pode sempre reduzir-se à figura da água (PAUL CLAUDEL *apud* BACHELARD, 1998).

Um barco e três homens: o catraieiro, o narrador e o personagem. O mês é junho – período de grandes enchentes. As águas do rio prestes a engolir as palafitas fincadas às suas margens e de onde, à passagem do grupo, olhos curiosos e atentos dos seus habitantes, os observam, sem compreender o que faziam ali, um local sem atrativos e inóspito.

Esse é o cenário descrito nas primeiras linhas do conto “A casa ilhada” de Milton Hatoum. Semelhante ao anterior, a

* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco; atualmente é professora de Literatura Portuguesa da Faculdade de Olinda (FOCCA). Contato: bethevora@ig.com.br.

ambientação é construída na região amazônica, especificamente em Manaus. Um barco conduz um cientista suíço até um pequeno bangalô no meio de uma ilha. Dois homens o acompanham. O narrador passa a descrever o inusitado encontro que o fez estar ali. Fora visitar o Bosque da Ciência – espécie de centro de estudos e pesquisas da flora e fauna amazônica – e admirando um pequeno peixe no aquário, surpreende-se ao ouvir uma voz com sotaque estrangeiro dizer: “É o tralhoto, um teleósteo da família...” (HATOUM, 2009, p. 70). Mais surpreso ainda ficou com a explicação do homem: “Não importa a família, o que importa é o olhar desse peixe” (id. p. 70). Fica sabendo, assim, que o tralhoto é um peixe que, “com seus olhos divididos vê ao mesmo tempo o nosso mundo e o outro: o aquático, o submerso” (p. 70). Entre curioso e pensativo, o narrador acrescenta: “Ver o exterior já não é tão fácil, imagine ver os dois...”; e o estrangeiro replica: “Por que você acha que estudo os peixes?” (id. p. 70). “O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como, exprime” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 653).

Instaura-se a aura de mistério e expectativa que um bom escritor sabe perfeitamente criar, a fim de que nós, leitores, façamos o pacto ficcional e embarquemos com ele nessa aventura. Imerso nesse cenário, temos a exuberância da natureza que, a despeito da sua beleza, é a matriz geradora de um clima psicológico que, tal qual as peças de um jogo de xadrez, conduzirá o personagem da trama ao *reque mate*.

O ambiente, influenciando o comportamento dos personagens, é um dos nossos focos neste trabalho; portanto, convém ressaltar que “o estudo do ambiente implica destacar o homem como sujeito que modifica sem, entretanto, negar as tensões advindas desse processo” (GONÇALVES, *apud* BORGES FILHO, 2007, p. 50). O comportamento de Lavedan, o cientista, é carregado de interrogações. “Os olhos de Lavedan encontraram os do tralhoto e ambos permaneceram assim: o peixe e o homem, quietos, encantados pelo magnetismo de tantos olhos voltados para dentro e para fora ...” (HATOUM, 2009, p. 70). Os olhos que se voltam para dentro. Ousamos supor que se refira a um aprendizado a fim de mergulhar no interior desconhecido e insondável que é a alma humana.

O destino dos homens é uma casa construída no meio de uma ilha. O narrador personagem passa a historiar os fatos como se estivesse de posse de uma câmera filmadora que, lenta e minuciosamente, fosse desvendando espaços desconhecidos – naturais e íntimos – e que, a cada olhar e palavra despem-se do véu que os encobria e passam a ser percebidos com maior clareza.

Para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 501.), “A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano”. Ao eleger esse espaço como o lugar geográfico que abrigará a trama, o autor o restringe para manter intacta até o final a unidade de ação, assegurando que “um único espaço serve de teatro ao conflito que o conto revela” (MOISÉS, 1982, p. 22). E esse conflito assoma desde as linhas iniciais, quando o narrador descreve a inquietação e exasperação do estrangeiro que “Abriu a sacola de couro, apalpou-a por dentro, até a mão direita trêmula encontrar um cartão-postal” (HATOUM, 2009, p. 70). Não há diálogos diretos no texto. O conto é desenvolvido através de um único olhar – do narrador - que a partir da sua percepção acerca do mistério intuído na fala do estrangeiro ao observar o peixe, “evidencia a tensão interna da trama” (MOISÉS, 1982, p. 23). Essa unidade de tom, percebida desde as primeiras linhas, tem a função de introduzir o conflito que, paulatinamente, será revelado e que se constitui no centro nevrálgico do conto.

O bangalô, no meio da ilha, destacava-se pelo telhado vermelho, mas principalmente por permanecer sempre fechado, “como se algo ou alguém no interior da casa fosse proibido à cidade ou ao olhar dos outros” (HATOUM, 2009, p. 71). Apenas ao anoitecer ao acenderem-se as luzes, parecia haver vida além das portas e janelas que tanto poderiam abrigar segredos e dramas, quanto alegrias e prazeres.

Enquanto o barco se aproximava da ilha, o estrangeiro não se apercebia de nada ao redor. Não o incomodavam os gritos das crianças nas margens, e nem o mau cheiro dos dejetos descarregados no rio. Ele apenas “mirava a fotografia da casa, e mirava o rio que se afunilava perto da ponte” (HATOUM, 2009, p. 71).

O rio que o conduz mansamente à casa, simboliza mais uma etapa de vida prestes a ser vivenciada. A maneira como o narrador descreve a introspecção que acompanha o seu olhar, desde o

momento em que fitou o peixe, até alongá-lo aos limites do rio corrobora o que dizem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 653): “O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação”. E a casa cujo

extenso gramado fora coberto pela enchente, poças de lama manchavam o jardim, mas os bancos de madeira da varanda e os açaizeiros na beira do igarapé acentuavam o encanto do lugar. A copa de uma imensa sumaumeira cobria um pedaço do céu e dava magnitude à paisagem (HATOUM, 2009, p. 71).

A casa suspensa no meio da ilha assemelha-se a uma miragem. O fato é que nessa paisagem tipicamente amazônica, a habilidade do autor cria o ambiente propício ancorado em aspectos naturais que interferem no interior do personagem dirigindo-lhe os passos.

Lavedan – o cientista -, traz em sua sacola o cartão-postal com a fotografia da casa. Quantas vezes terá esquadrinhado com o olhar penetrante essa foto? Deduzimos que a tenha olhado tanto, que todos os detalhes do seu exterior ficaram registrados em suas retinas. Diz Bachelard que a casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma” (2000, p. 26). Como a nossa abordagem tem por base a topoanálise, é conveniente ressaltar que todo o exterior que compõe o cenário terá grande importância no clímax que as linhas vão aos poucos revelando, mas, o espaço primordial, que nomeia o conto – a casa – será alvo de um aprofundamento maior, pois é lá, certamente, a região de intimidade, responsável pelo ar sombrio e enigmático do estrangeiro.

O catraieiro atracou ao lado de um barco abandonado em cuja proa se podia ler Terpsícore em letras vermelhas e desbotadas. Lavedan soletrou o nome do barco, enganchou a alça da sacola no ombro e saltou na lama, sem olhar para trás, caminhou com firmeza na direção da casa (HATOUM, 2009, p. 71).

Há, no texto analisado, vários pontos que merecem um olhar e abordagem – na linha analítica escolhida por nós. São eles: o barco, que é o fio condutor dessa viagem; a ilha e a casa. O leitor desatento passaria ao largo dessas imagens sem perceber a carga de

significados que elas guardam. O nome inscrito no barco “em letras vermelhas e desbotadas” (HATOUM, 2009, p. 71) faz referência à musa grega inspiradora da dança Terpsícore. O barco ancorado, a cor esmaecida, o soletrar lento e áspero de Lavedan, entram em sintonia com a atmosfera local. O narrador diz que o cientista salta na lama. Esse detalhe nos remete imediatamente ao abandono no entorno da casa. O acesso a casa, conhecida até então através de sucessivas fotografias que lhe foram enviadas ao longo dos anos, só é possível através da água, do rio, e assim, a água é ponto de partida, pura e límpida, e que ao misturar-se com a terra, transformando-se em lama,

se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação [...] passa a ser identificada com a escória da sociedade [...] com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 534).

Aqui como no conto anterior, a viagem de barco sugere um rito de passagem. O catraieiro também pode perfeitamente ser tomado como Caronte, pois “Não existe barqueiro da ventura. A barca de Caronte será assim um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível desventura dos homens” (BACHELARD, 1998, p. 82). A ansiedade do estrangeiro é denunciadora do turbilhão de emoções que as lembranças, o local e a imagem, diante dele, exercem. O bucolismo daquele ambiente não tem a força de se sobrepôr ao clima sombrio que envolve as paisagens da curta travessia. O ambiente é intencionalmente construído pelo autor. Não há, ao redor, nada que justifique a tensão do cientista percebida e descrita pelo narrador: “Depois da curva do igarapé avistamos o telhado vermelho sob o céu claro. No rosto de Lavedan surgiu um sorriso incompleto, talvez uma reação emotiva diante da casa [...]” (HATOUM, 2009, p. 71). Entretanto, é latente a sinergia existente entre personagem e natureza. O ambiente o inquieta. A casa é o ponto fulcral dessa inquietude. Aquela casa incorpora-se de tal forma à natureza, que parece normal enxergá-la como se assim fosse. O telhado vermelho destacava-se no espaço verdejante da floresta. Assemelhava-se a um farol indicando, ao navegante, o ponto onde aportar, ou talvez se tratasse de um refúgio para encontros amorosos. Todavia, nada disso parecia interessar ao estrangeiro, a exuberante natureza não o impressiona, mas contribui

para o clima sombrio ali presente. A conjunção de imagens que, para nós leitores, é motivo de deleite e expectativa, para o personagem é o *leitmotiv* de sua angústia. Reforçamos nossa afirmação com o que diz Borges Filho: “O estado psíquico da personagem [...] encontra ressonância na natureza. A natureza reforça a ação, propiciando uma extrema coesão e coerência dentro da narrativa” (2007, p. 51).

Ao iniciar a narrativa, o período em que os fatos ocorreram está demarcado: “Era junho, auge da enchente” (HATOUM, 2009, p. 69). Percebe-se claramente, pelo uso do verbo no passado, que essas lembranças estão sendo revividas pelo narrador que transita nesse espaço-tempo configurando o que diz Benedito Nunes acerca dos tipos de narração que acontecem no “presente, passado composto, e futuro” (2008, p. 40) definida por ele como locução discursiva. Esse discurso, que também é enunciado no pretérito, “Hoje não saberia dizer quanto tempo Lavedan demorou dentro da casa” (HATOUM, 2009, p. 72) acontece

devido à voz narrativa, disfarce fictício do autor real. Uma voz fala contando aquilo que se realizou para ela. Ingressar na leitura é incluir no pacto entre leitor e autor, a crença de que os acontecimentos reportados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz (RICOEUR *apud* NUNES, 2008, p. 44).

Sendo assim, a ação de temporalidade flutua no espaço da memória do narrador, ora no passado, ora no futuro.

Enquanto esperava o estrangeiro, o narrador teve bastante tempo para observar os detalhes da casa e do seu entorno. Ao sair da casa, o ar de serenidade do cientista o intriga. Diz ele:

Lavedan parecia sereno, reconfortado, murmurou palavras de agradecimento e pediu desculpas por ter ocupado uma parte da minha manhã. Disse que no meio da tarde viajaria para o Rio, de onde voaria para Zurique e depois Genebra. [...] Lavedan pagou o catraieiro e prometeu escrever-me ‘de algum lugar do outro hemisfério’ (HATOUM, 2009, p. 72).

O recurso da analepse permite que o narrador se refira ao exato momento em que tudo aconteceu:

Isso aconteceu em 1990. Ou, para ser preciso: 16 de junho de 1990. Não me lembro com nitidez do que me ocorreu há duas semanas, mas, se me lembro dessa data, é porque no dia 18 de junho daquele ano os jornais noticiaram a morte do único morador da casa ilhada. O corpo, sem sinal de violência, fora encontrado na tarde do dia anterior. A fotografia da casa me conduziu à notícia da morte. Encarei tudo isso como uma coincidência. Até que, dois meses depois, recebi uma carta de Lavedan (HATOUM, 2009, p. 72).

Estamos no ponto da narrativa em que os fatos começam a apontar para um clímax que carrega o texto de tensão. Novamente a imagem da casa é mencionada, só que agora associada a uma lembrança trágica, “a morte do único morador da casa ilhada” (HATOUM, 2009, p. 72).

Creditamos o êxito de uma boa narrativa ao fato de o autor ir organizando a trama de forma que vai sendo tecida tal qual um grande tapete colorido, cujas tonalidades vão se ajustando umas às outras e dando o tom exato. Há todo um ritmo responsável por essa tessitura e é exatamente isso que vai, no momento certo, prender ou afrouxar os laços, a fim de que os momentos de tensão e drama sejam sentidos. Esse ir e vir, com lentidão ou precipitação, é semelhante ao desenrolar dos fatos rotineiros da nossa vida, com a diferença de guardarem um mistério que nós, leitores, aos poucos vamos tomando conhecimento.

A carta recebida fora postada em Londres. Inicia falando de trivialidades, como os peixes de água doce estudados pelo cientista, mas “dos peixes ele passou à paixão, e o resto da carta – ou seja, quase tudo – refere-se a algo que talvez elucide nossa visita à casa ilhada” (HATOUM, 2009, p. 72).

O narrador, dando continuidade ao relato, menciona – segundo Levedan – “na véspera do Natal de 1983, ele e sua mulher inglesa, Harriet, fizeram uma viagem à Amazônia” (HATOUM, 2009, p. 72). De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico. [...] Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura (2001, p. 952).

No caso de Lavedan, a viagem também pode simbolizar

uma fuga, particularmente após ter estado na casa. O simbolismo da aventura ficou para trás, perdeu-se na lembrança – agora repleta de mágoa e culpa? – em que ele e Harriet foram “supostamente” felizes.

O que procurava o casal estrangeiro? Oriundos de um “mundo” tido como mais civilizado, aportando no hemisfério sul, ao norte do Brasil e incorporando imediatamente hábitos locais? Viajaram por doze dias em um barco ao longo do rio Amazonas, e desembarcaram em Manaus “fartos de tanta água e floresta, fartos de solidão e do abandono dos ribeirinhos, mas ávidos de festas e barulho, que Manaus tem de sobra” (HATOUM, 2009, p. 73).

O envolvimento do casal com a população local foi imediato. O ambiente por eles escolhido extrapolou suas expectativas. Diz o narrador:

Não foi difícil o casal entrosar com uma turma de hedonistas manauaras. Fizeram amizades no Clube dos Ingleses e, além do rock, dançaram ao ritmo de música caribenha, e cada um sentia o ardor de prazer nas narinas e na mente. Terminavam as noitadas no Mercado Municipal, onde comiam jaraqui frito e tomavam mingau de banana, e mergulhavam nas águas do Negro a fim de aplacar a ressaca. Passaram mais de um mês em Manaus, imersos nessa magia noturna, e Genebra já era uma lembrança meio apagada, inconciliável com a euforia do presente (HATOUM, 2009, p. 73).

Interessante percebermos que o bom contista utiliza a estratégia do tempo como se estivesse a cronometrar as ações dos personagens. Sendo assim, o tempo “escoa minuto a minuto, hora a hora, dia a dia” (MOISÉS, 2003, p. 103). E essa integração: ações, personagens, tempo e espaço são responsáveis pela ordenação da história. O conto é o núcleo de uma célula carregada de densidade dramática e ao mesmo tempo reveladora de instantâneos do real. A intensidade que é sentida através da rapidez com que as cenas são narradas, vai acentuando a tensão e o leitor se descobre participando da trama e absolutamente envolvido com os conflitos interiores dos personagens. Por outro lado, o espaço,

a paisagem vale como uma espécie de projeção das personagens ou o local ideal para o conflito, [...] está condicionada ao drama que

causa [...] é possuidora de força dramática, ao menos na medida em que participa da tensão psicológica entre as personagens (MOISÉS, 2003, p. 108).

Asseveramos, então, ser o cenário agente potencializador de emoções e sensações, capaz de direcionar as atitudes dos personagens modificando o curso da história.

Convém, mais uma vez, ressaltar a grande importância dos detalhes acerca do espaço da narrativa. A geografia amazônica se justapõe à geografia literária na composição do texto. O cenário bastante familiar ao escritor, a floresta e seus mistérios, o burburinho à margem do rio, o gorjear das aves e os segredos ocultos atrás das portas e janelas fechadas, são a argamassa que sustentam a ficção. Assim sendo,

há, necessariamente, relações entre toda obra humana e o meio terrestre onde ela se localiza, e mesmo nos aspectos mais espirituais e delicados, a atividade humana não pode deixar de expressar relações dessa natureza. Vale dizer que, além da possibilidade de localização terrestre que oferece uma obra, do fácil reconhecimento de suas paisagens ou do itinerário da ação em um mapa, há uma quantidade de sutis elementos emanados da terra que penetram fundamente e se constituem em ingredientes da personalidade do criador: linguagem, vocabulários, construções, costumes do lugar, presença de acidentes geográficos (planície, mar, serra, montanha, páramo etc...) (FERRÉ *apud* CASTAGNINO, 1968, p. 102).

Concluimos assim que Hatoum, na condição de conhecedor profundo do cenário escolhido, impregna o texto de uma força imagética e geradora do torpor e magia que influenciaram completamente os personagens. Segue o narrador:

Ambos se entusiasmarão com a possibilidade de morar na cidade, mas essa conjectura foi interrompida bruscamente na madrugada de um dia que Lavedan indicou na carta: 15 de fevereiro de 1984. Dois dias depois, Lavedan voltou sozinho para a Europa. Nessa carta ele escreve que deixou Manaus e a esposa por causa de um dançarino (HATOUM, 2009, p. 73).

A obra literária é uma estrutura equilibrada em pilares de verossimilhança, coerência e universalidade. Diz Ataíde:

a verossimilhança consiste em narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido [...] O texto deve dar a ilusão de que tudo aquilo é como o próprio mundo [...] por isso o mundo que o artista criar deve ser um mundo coerente, onde todas as partes devem estar interligadas de maneira harmônica e equilibrada (1973, p. 26).

E dessa forma, a sucessão de fatos geradores do conflito interno do personagem vai se acumulando em um desenrolar contínuo e avassalador.

O estilo hedonista de vida adotado pelo casal estrangeiro lhes proporcionava um tipo de prazer jamais experimentado. Dançar, beber, mergulhar no rio, certamente lhes dava a sensação de liberdade e autonomia sobre seus atos. Esquecidos, quem sabe, de deveres, abusavam do direito de viver com intensidade cada minuto. A dança libera emoções e facilita a comunicação do corpo. “A dança é celebração, a dança é linguagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 319). Celebrando a vida, o casal entorpecia os sentidos:

Estavam numa festa do Shangri-Lá com a turma de notívagos intrépidos, e dançavam mambo e bolero numa atmosfera impregnada de álcool, suor e lança-perfume. O salão azulado do Shangri-Lá – uma maravilha sublinhou Lavedan na carta – os envolvia e eles trocavam de parceiro a cada música (HATOUM, 2009, p. 72).

Transformamos em indagação a afirmativa de Chevalier e Gheerbrant acerca da magia que a dança exerce sobre as pessoas que a experimentam:

O que é essa febre capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto de Vida [...] em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase (2001, p. 319).

O espaço carregado de sensualidade do Shangri-Lá haverá de mudar o rumo de suas vidas. Bastante sugestivo o nome do local escolhido para a diversão. A literatura define Shangri-Lá como um lugar paradisíaco situado nas montanhas do Himalaia. A utopia que cerca a existência desse paraíso remete a um ambiente de paz, felicidade e harmonia, de que pessoas das mais diversas procedências podem usufruir ao visitar. Essa aura harmoniosa poderá ser assimilada pelos visitantes como promessa de um novo mundo, ou, se estiverem vibrando em sintonia inferior, o ambiente se transformará em um lugar assustador e opressivo, do qual alguns anseiam por fugir. A dança aflora as emoções, aguça os sentidos, e o casal inglês inebriado pela atmosfera do Shangri-Lá foge do confronto interior que poderia desnudar segredos e angústias enclausuradas nas suas almas. A topoanálise bachelandiana segue a linha proposta por Jung na psicanálise e é metaforicamente adotada pelo filósofo. Esse estudo dos recantos da nossa vida íntima “consiste num processo de desfolhamento gradual e paciente da camada das coisas, até atingir seu significado mais íntimo. Para o psicanalista suíço, ‘a alma humana é tão cheia de camadas como uma casa antiga’” (JUNG *apud* DIMAS 1985, p. 44).

Essas grossas camadas acrescidas de inúmeras pinceladas de rigor, imposições e insatisfações estão prestes a serem demolidas. Há todo um ambiente que propicia essa possibilidade. Ainda no campo topoanalítico, há que se considerar a simbologia das cores do espaço narrativo. Óbvio que ao ressaltar a cromaticidade, o autor tem um objetivo; afinal, não há textos inocentes. Borges Filho alude ao tema dizendo:

Alguns estudiosos acreditam que as cores estão entre os símbolos mais antigos do homem porque existe uma relação importante entre elas e os produtos do corpo humano. A emissão, produção ou derramamento desses produtos estariam ligados a um aumento da emoção (2007, p. 77).

A cor azul ilumina o salão do Shangri-Lá e o personagem refere-se a ele como “uma maravilha” (HATOUM, 2009, p. 72). O azul é uma cor fria que remete à serenidade e à felicidade. No conto estudado, a cor, como elemento caracterizador do espaço, tem uma função ambígua, pois logo em seguida, Harriet – mulher de Lavedan

– irá se envolver em um episódio que resultará em dor e sofrimento.

É claramente perceptível o impacto provocado pela cor que reveste um ambiente de prazeres e o que ela irá provocar na psicologia da personagem. Ainda na esteira do pensamento borgiano, o azul poderá ter sido o responsável junto com a energia emanada dos corpos através da dança, por essa transformação: “No clímax dessa euforia, um homem altivo e sério demais atravessou o salão com passos meticulosos, aproximou-se da mesa dos notívagos e, com um gesto reverente, pediu para dançar com Harriet” (HATOUM, 2009, p. 74). O ritmo era um mambo, tipo de dança que exige muito movimento e exala sensualidade. Prossegue o narrador: “[...], ele dançou tão bem que a orquestra tocou só para ele. Para ele e Harriet [...]. Dançaram até o fim da noite e, quando os metais e batusques silenciaram, Lavedan entendeu que tudo estava acabado” (HATOUM, 2009, p. 74).

A sequência de imagens narradas, desde o ambiente festivo do Shangri-Lá até o instante em que o casal rodopia ao som do mambo, é catalisadora da sinergia que vai unir cenário e ação, resultando assim na ambientação favorável ao desfecho da cena. De acordo com o pensamento de Borges Filho, “essa conjunção de fatores, espaço e ação não é casual” (2007, p. 51). A intencionalidade do autor, ao criar o ambiente, com detalhes que revestem a narrativa de colorido e tensão, se transforma no fio de Ariadne, que vai, aos poucos, nos encaminhando para o desfecho da trama.

Lavedan não conseguiu se desvencilhar da lembrança de Harriet. O exímio dançarino e sua mulher estiveram povoando seus pesadelos e foram seu par constante até mesmo nas viagens de estudo e pesquisa que empreendeu. Porém,

em Genebra, no Natal de 1984, ele recebeu com surpresa a primeira correspondência de Harriet: uma fotografia em cores da casa ilhada; no verso, estas palavras em inglês: “O Shangri-Lá fechou, mas dançamos nessa pequena ilha: nossa morada” (HATOUM, 2009, p. 74).

A força do ciúme e do ódio assomou tomando conta do seu coração com intensidade semelhante a um petardo, que ao explodir, destrói tudo ao redor. A fotografia da casa ilhada o tortura. Nas primeiras linhas do conto, o narrador faz referência ao fascínio

percebido no olhar do cientista ao fitar fixamente o peixe tralhoto. Lembra também que o personagem faz menção ao fato de o peixe poder ao mesmo tempo – devido ter os olhos divididos – ver o mundo fora da água e o submerso. Ao ser abandonado, o estrangeiro muitas vezes haverá de se ter questionado sem encontrar respostas que o satisfizessem. Talvez jamais tenha tido o cuidado de olhar o interior de Harriet, para assim saber o que lhe faltava, quais os seus reais desejos. Talvez a viagem para os trópicos tenha sido uma tentativa de realizar esse encontro interior, preencher os espaços vazios, a solidão que assume enormes proporções quando é vivida a dois. Mas isso não passa de conjecturas. A casa no meio da ilha guarda uma certa magia que o corrói por dentro. É uma simples casa, mas “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 2000, p. 84).

Essa intimidade indevassável, mas perceptível através da foto, o incomoda e machuca. O cientista capaz de penetrar no mistério do olhar de um peixe é impotente ao tentar compreender os mistérios da alma humana.

A localização geográfica da casa vista em destaque na fotografia e a referência de Harriet “[...] nossa morada” (HATOUM, 2009, p.74) corroboram o significado do espaço dado por Chevalier e Gheerbrant: “A ilha é, [...] um mundo em miniatura [...], a ilha evoca o refúgio [...] é rica em surpresas” (2001, p. 502). A contemplação da casa rodeada de água surge como provocação inquietante. O passado emerge em cores nítidas na sua memória, remoendo as dores vividas. “O passado de nossa alma é uma água profunda” (BACHELARD, 1988, p. 55). Revirar essa profundidade traz à tona sentimentos insuspeitos, desnuda a alma e “Uma alma também é uma matéria tão grande! Não ousamos olhá-la” (HATOUM, 2009, p. 56). O descaso com esse “olhar para dentro” talvez tenha sido a origem do desencontro.

Relata o narrador que Lavedan recebia uma foto com os mesmos dizeres a cada dois anos.

Até que em janeiro de 1990 abriu um envelope e encontrou uma foto em preto e branco, sem palavras no verso. [...] deduziu desse silêncio uma possível fuga ou morte da mulher. O resto da história

you already know, he wrote at the end of the letter (HATOUM, 2009, p. 75).

We return again to the swapped gaze between the scientist and the fish in the first lines of the story “a long gaze” (HATOUM, 2009, p. 70). A gaze that is scrutinizing, inquieting and probing. Accustomed to the research of fish in the equatorial zone, Lavedan is surprised by the narrator for knowing a fish that perceives two worlds with its gaze, and asks the scientist “Why do you think you study fish?” (HATOUM, 2009, p. 70). The exterior world represented by the island, and the one that was not reached inside it, the joy and euphoria of Harriet upon arriving in the region, and the one that was not able to read in her soul, merge in a devastating mixture.

While reading other literary works, we find in various of them the space of intimidation – the house – factors indicative of particularities of its inhabitants. The intimidation suggested by Harriet in the photograph was sufficient to motivate Lavedan to return to the region where everything began years ago. “The house does not have roots” (BACHELARD, 2000, p. 44). The house in question is suspended in water, and impregnated with an aura of mystery. It is oniric. This onirism is the matter that creates the daydreams of the dreamer. Here, he inverts the gaze of the scientist. The house becomes an object of obsession, and all the attitudes taken by him, from then on, are aimed at deciphering and destroying this enigma.

Follows the narrator:

For some time I thought of a crime or a miscalculation, but no signs of homicide were found in the episode of the island. From then on, the fenced-in area of the fishermen remains closed. And the letter from Lavedan is still, for me, so mysterious as the identity of the stranger. The letter, our meeting, the visit to the island (HATOUM, 2009, p. 75).

Will there be a crime? If so, who will be the victim, Harriet or her lover? These details, clues that we are supposed to uncover; however, sometimes it can be more interesting to remain open, since thanks to this resource and, from the beginning, the author

chega ao epílogo de forma surpreendente, enigmática e imprevisível. O universo interior dos personagens permanece oculto, pois, segundo Moisés (1982, p. 21), “O conto constitui uma fração dramática [...]. Os seus protagonistas semelham apenas ter abandonado o anonimato em que imergiam naquele momento privilegiado. Dessa forma, posteriores considerações sobre seus destinos podem ser dispensadas, mas, não podemos deixar de reconhecer o enorme talento do escritor, que, em poucas páginas, consegue transcrever “tanta humanidade em drama” (MOISÉS, 1982, p. 44).

Referências

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa da ficção*. Curitiba: Ed. dos professores, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Tradução de Ivo Barroso, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura*. Introdução à Topoanálise. Franca-SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CASTAGNINO, Raul H. *Análise literária: introdução metodológica a uma estilística integral*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

HATOUM, Milton. *A cidadeilhada: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *A análise literária*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

Recebido em 14/04/2013

Aceito em 02/06/2013