

O PRIMEIRO KNOCKOUT DE CORTÁZAR:

“CASA TOMADA”

Cortazar's first Knockout:

“Casa Tomada”

Ana Josefina Ferrari*

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout.

(Cortázar, *Obra crítica 2*, 1994, p. 372)

É uma tarefa muito prazerosa falar hoje sobre Cortázar. Uma tarefa que me obriga a pôr em dia minhas dívidas com ele e tirar da cartola uma quantidade de lembranças que ainda me emocionam. Não posso começar minha exposição sem antes dizer a emoção que me toma ao ler o capítulo 7 de *O jogo da amarelinha*, e que já fez 20 anos. Ou sem comentar que ainda choro a morte de Rocamadur quando a leio. Ainda continuo bebendo no Clube da Serpente no meio da fumaça, de cigarros e jazz. Quero lhes advertir três coisas: tomem cuidado ao vestir blusas de lã azul, os coelhos estão soltos e sigam as instruções. Não sinto vergonha em me sentir, às vezes, como caminhando com um repolho na mão e me declaro um cronópio a mais do clube mundial dos cronópios. Cabe afirmar que artística e humanamente, Cortázar é uma das mais importantes figuras do cenário

* Professora do curso de Letras Português-Espanhol da PUC PR. Mestre em Linguística pela Unicamp e Doutoranda na mesma Instituição e na mesma área.

ocidental do Século 20. Humano, solidário, inteligente, agudo e “minucioso, lúdico e bromista” como afirma Barrenechea em uma entrevista em Lima, ao que Cortazar lhe responde:

JC: Oye sí, te acepto los epítetos, y agrego otros que no son contradictorios sino complementarios: soy profundamente serio, exigente hasta la náusea conmigo mismo, inconsciente (los temas *me vienen* de regiones incontroladas por mi inteligencia, apenas mediocre), paradójico (para luchar contra los monobloques ideológicos y culturales), enamorado del rumor del mundo, ciego a los elogios, perdido en una vigilante abstracción de cronopio incurable.

Mas a minha tarefa hoje não é contar minha experiência particular e sim minha reflexão do primeiro texto dele publicado: “Casa tomada”. Especificamente, o que me ocupa hoje é a estratégia discursiva utilizada na elaboração do conto e que será o início de um trabalho sobre a prosa que lhe ocupará durante toda sua carreira de escritor. Interessa-me ver como se produz o efeito do fantástico na materialidade desse conto de Cortázar.

Muitas coisas foram ditas a respeito da obra de Cortázar. Em relação ao seu conjunto, podemos nos aproximar do trabalho de Nicolas Rosa (2003) que faz uma topologia dos relatos começando com *Bestiário* e encerrando em *Queremos tanto a Glenda*. Rosa (2003) afirma que, nessa escrita, se constitui um “modelo” complexo embora existam variações ao longo dela. Ele fará através do relevamento dos procedimentos e modos próprios do relato, fazendo uma topografia do relato cortazariano observando a complexidade e a sofisticação da obra como um todo. Para poder efetivar tal observação, o autor propõe que a topografia produz um primeiro princípio de segmentação da obra de Cortázar: o espaço fechado e o espaço aberto. Rosa afirma:

El espacio cerrado alcanza su representación mayor en la casa donde se inscribe un espacio maléfico (Casa tomada) o siniestro (Bestiario), o se contamina con espacios mentales o subjetivos (“entonces la casa es nuestra cabeza” Cefalea). Los barrios y las ciudades (Once o Bastille o Viena, Buenos Aires o Londres) pueden pertenecer a ambos órdenes: son espacios cerrados donde se consuma lo monstruoso (lo siniestro: generadores del elemento fantástico) donde se asegura la fuerza del “saber” de los personajes que les permite enunciarse como tales. (ROSA, 2003: p. 85-86)

Desse modo, coloca-se o espaço fechado como o lugar onde o terrível e o monstruoso acontecem, e o espaço aberto como o lugar seguro. Vemos uma subversão ou inversão da condição tradicional dos espaços. Bachelard (1989) define, por exemplo, o espaço casa como *nosso canto do mundo (...) nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos*. (BACHELARD, 1989, p. 24). O espaço fechado, a casa por exemplo, é o lugar onde se procura proteção, onde se guardam as lembranças mais primitivas. Para o autor, o fundo poético da casa é *que a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz* (BACHELARD, 1989, p. 26) Em Cortázar essa concepção da casa resulta quase impossível.

A partir desse primeiro princípio de segmentação entre o aberto e o fechado, decorrerá uma outra divisão da obra: O Além e o Aquém, ou como Rosa diz, El más Allá y El más Acá. O Além implica a construção de espaços amplos: territórios, regiões. O Aquém implica espaços fechados onde é consumado o “monstruoso” o sinistro: geradores do elemento fantástico. Nesses últimos podem ser encontrados tanto itinerários quanto espaços contíguos e intersticiais. A biblioteca de Cortázar se coloca como um espaço mítico por definição. Elemento forte de um imaginário que remonta à cultura borgeana, evidencia o espaço do fatal, onde *simultaneamente habitam los “perros” (símbolo de la abominación) y las “perras negras” (las palabras), símbolo de la servidumbre de la escritura que debe ser “palabras” para poder existir* (ROSA, 2003, p. 87).

Os espaços intersticiais são aqueles lugares onde a escritura encontra uma fissura por onde instalar uma realidade da ficção, *su efecto (y su poder) de destrucción de la escritura y del mundo que ella representa*. (ROSA, 2003, p. 88) Eles unem o Além e o Aquém através de pontes, tábuas, unem o espaço e o tempo transicional (adolescência) daqueles que o transitam (Maga, Oliveira). O interstício é também o lugar desde onde Cortázar escreve de onde nos convida a ler:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por desconsolación ; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitado a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. (CORTÁZAR, 1977, p. 32)

A partir da divisão proposta por Rosa, e de um interstício, podemos fazer uma primeira aproximação à análise do nosso texto. Assim,

observarmos que a casa de “Casa tomada” é um espaço fechado habitado, um espaço humano que traz em si uma relação ambígua: a relação dos irmãos, como analisa tradicionalmente a crítica, ou a relação com a casa e com os fatos, como podemos lançar inicialmente aqui.

O tema da relação ambígua entre os irmãos do nosso conto foi largamente trabalhada desde uma perspectiva psicanalítica. Dessa forma encontraremos com facilidade leituras como a de Ramond (1985), que afirma que a relação ambígua entre os irmãos está baseada numa relação incestuosa não consumada explicitamente ou como Castro Klaren (1985), que compara os irmãos com duas crianças. Acredito que, embora o componente psicológico esteja muito presente na obra de Cortázar e que a relação entre eles tenha sido pensada inicialmente pelo autor como incestuosa, é arriscado fazer esse tipo de análise sem cair em uma vulgarização tanto das teorias psicanalíticas utilizadas, quase todas freudianas, quanto da própria obra. No que a este trabalho respeita, dedicar-nos-emos à observação do efeito do fantástico no conto sem nos aventurarmos nos interstícios psicanalíticos.

“Casa tomada” é um conto escrito em 1946. Uma tarde de 1947, Jorge Luis Borges, que era o secretário da revista *Los anales de Buenos Aires*, dirigida por Sarah de Ortiz Basualdo, recebe a visita de um rapaz alto, magro e desengonçado com um manuscrito na mão. Borges afirma a respeito: *No recuerdo su cara; la ceguera es cómplice del olvido. Me dijo que traía un cuento fantástico y solicitó mi opinión* (Borges De: Nicolás Cócara; *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Saber, 1993) Ele solicitou ao rapaz que voltasse dez dias depois mas o moço voltou antes do prazo e encontrou duas notícias: uma que o texto estava na gráfica e outra que o mesmo tinha sido ilustrado pela irmã de Borges, Norah, a quem o conto tinha agradado.

“Casa tomada” é um sonho de Cortázar, aliás um pesadelo do autor uma noite de verão. O pesadelo de Cortázar foi dentro de uma casa na qual ouvia barulhos e saía correndo, trancando a porta. O pesadelo de Cortázar chega até o ponto de não suportar mais e acordar. Esse acordar que nos faz, a nós leitores, entrar no próprio conto ou pesadelo dele.

Relata-se a história de dois irmãos que moram juntos na mesma casa, a casa da família, a dos antepassados. Uma casa tão grande que oito pessoas poderiam morar nela sem se incomodar. Os irmãos são solteiros, não sabem se a casa ou o destino assim o quis. Um dia o irmão ouve um barulho em uma parte da casa e decide fechá-la e chegando no quarto da irmã, anuncia: a casa foi tomada. Eles ficam vivendo na outra parte da casa até que novos barulhos os levam a sair dela, deixando tudo e jogando no ralo a chave da mesma. Mas o que constitui essa estória como fantástica? Começaremos por definir o conceito de fantástico do qual partimos.

O gênero fantástico pode, inicialmente, ser definido em oposição ao realismo. Cortázar (1994) define o realismo como aquele gênero que acredita que as coisas podem ser descritas dentro de um universo estável, como se elas constituíssem tal universo e onde as relações de causa-efeito, as psicologias, os princípios, estivessem todos muito bem definidos, sendo, todos eles, previsíveis. É através desse olhar realista que nos atravessa que lemos o Cortázar que nos surpreende a cada página. Justamente porque ele parte do pressuposto de que o leitor “espera” certo efeito ante uma causa é que ele nos mostra outros efeitos, imprevisíveis. Portanto, Cortázar define o seu modo de escrever contos fantásticos como:

En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (CORTÁZAR, 1994, p. 368)

Uma literatura à margem de todo realismo ingênuo. Uma literatura que não seja uma sucessão de fatos previsíveis. Talvez seja por esse motivo que o autor parte de situações quotidianas, corriqueiras, estáveis para relatar histórias que nos descentram, nos deslocam, nos desnorream. Essa definição opõe-se à elaborada por Todorov (apud, Eyzaguirre, 1986) em *Introducción a la literatura fantástica* para quem o fantástico está regido por leis que desconhecemos. Em Cortázar o fantástico não produz novos mundos, desenvolve-se dentro do nosso mundo e não se explica com regras próprias nem é necessário admitir novas leis da natureza para explicar seus fenômenos. Ele é explicável com as leis do nosso mundo porque se constrói com linguagens e situações da “normalidade” que constitui o “estranho” o “arbitrário”. A lógica que o rege é a lógica do próprio relato e não uma lógica diferente.

Luis Eyzaguirre, em *Modos de lo fantástico en cuentos de Cortázar* publicado em *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar* propõe a sistematização dos contos do autor entre 1951 e 1977 em 3 categorias de acordo com sua relação com a realidade e irrealidade. Assim, de acordo com a relação entre esses planos, teremos:

1. invasão de um plano sobre o outro: irrealidade sobre realidade cotidiana;
2. inversão de planos: irrealidade no lugar de realidade criando uma incerteza do real; e

3. interpenetração dos planos: fusão do real e do estranho.

“Casa tomada” pode ser enquadrado no primeiro grupo. É um conto onde forças inominadas tomam conta da rotina que envolve os irmãos. Eyzaguirre afirma:

Lo insólito, lo extraño, lo irreal se instala en el plano real, luego de haber desplazado, sin confrontación alguna, a los moradores de ese espacio. Ha habido total abandono por parte de los hermanos y una ocupación por fuerzas nunca identificadas en el relato (EYZAGUIRRE, 1986, p. 180)

O fantástico do conto pode ser considerado como as forças estranhas que invadem a casa e forçam a saída dos irmãos. Mas também podemos afirmar que o fantástico vai sendo construído através do percurso do conto por meio de uma sintaxe particular que articula as suas partes. O conto inicia-se a partir da descrição da casa na qual o quotidiano, a tradição, a rotina, a estabilidade e a noção de espaço amplo são colocados. A idéia de um tempo eterno que vem do passado e prolonga-se a um futuro que vai além dos irmãos (até primos distantes) é inicialmente desenhado. Porém, nesse relato de aparente serenidade, é colocada uma primeira suspeita: a casa poderia ter impedido o casamento dos irmãos, a casa os unia.

Após a descrição da casa, o narrador começa a falar de Irene¹ (a irmã) e sua atividade: o tricô. Ela faz isso como qualquer outra mulher: *yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada.* (CORTÁZAR, 1997, p. 107) E Irene, assim como as outras mulheres, tricotava coisas necessárias: chalés, meias, coletes, etc. Frente a tal proposição, pressupõe-se que o fim dessas coisas úteis ou necessárias é o uso. Atravessados pelo nosso “realismo ingênuo”, poderíamos pensar que ela se dedicava a esses afazeres com o objetivo de presentear seu irmão ou seus primos nomeados sete linhas acima. Mas o autor não afirma isso. Frustrando nossa expectativa ele nos diz, no parágrafo seguinte:

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un *pull-over* está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de debajo de la cómoda de alcanfor lleno de

¹ Resulta-nos interessante que o nome Irene significa Paz e ela era, de acordo com Cortázar, uma moça que tinha nacido para não incomodar ninguém.

pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. (CORTÁZAR, 1997, p. 108)

Esse parágrafo nos traz várias coisas ao mesmo tempo. Por um lado, o narrador fala da irmã e, nessa narrativa, um efeito de rarefeição é introduzido. Dita rarefeição não é introduzida por algum fato extraordinário ao ponto de chamar nossa atenção – aliás, é quase imperceptível – mas é provocador da sensação de que alguma coisa não funciona do modo habitual. Por um lado, ele declara seu interesse de falar na irmã e na casa, somente. Ele não quer contar como a casa foi tomada? Ou a irmã e a casa são uma desculpa para ele falar naquele fato? Ou elas se relacionam entre si? Por outro lado a descoberta de gavetas cheias de prendas tricotadas pela irmã cuidadosamente guardadas em naftalina introduz o segundo elemento que provoca o efeito de rarefeição. Se ela somente tricotava coisas NECESSÁRIAS, por que essas coisas NECESSÁRIAS estavam guardadas em uma gaveta submetidas ao NÃO USO, à INUTILIDADE?

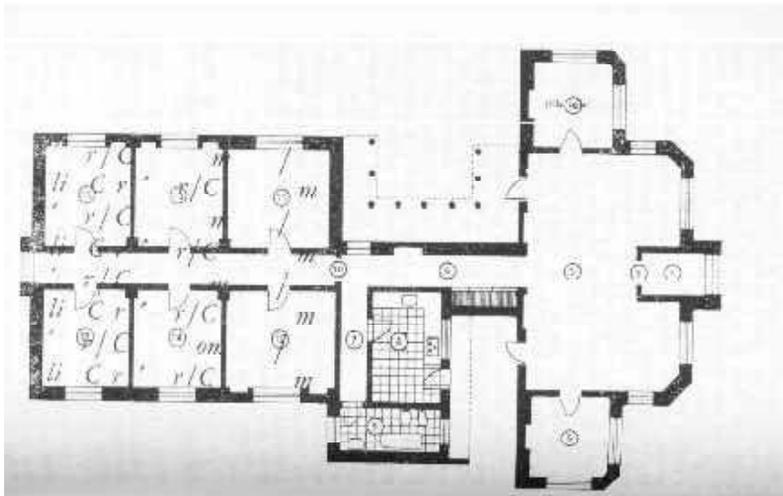
No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso. (CORTÁZAR, 1997, p. 108)

Diante de tal fato o irmão não reage falando com a irmã, ele não vai até ela e questiona a condena das coisas necessárias à escuridão da gaveta. Ele a justifica, e não por uma questão utilitária ou de saúde mental (coitada, ela não está bem ou coitada, ela tem “probleminhas”). Ele a justifica esteticamente mas não por uma estética do produto: o tecido belo, senão por uma estética do processo: é belo vê-la tricotar, suas mãos mexendo como ouriços prateados. Portanto, estamos frente a uma série de deslocamentos do “real” ou do esperado ainda antes de chegar no fato fantástico propriamente dito, a tomada da casa. Portanto teremos, a saber:

1. a irmã guarda as coisas úteis que tricota;
2. perante a descoberta o irmão não reage nem critica;
3. a reação do irmão é a de justificar a irmã por um gozo estético
4. o gozo estético é do processo e não do produto (Sabemos que em geral os homens não gostam que as mulheres tricotem e se gostam é pelo produto, porque PRODUZ COISAS ÚTEIS não porque o ato de tricotar

seja belo, ele não entra nos padrões de beleza e a beleza não se aplica a processos e sim a produtos.

Continuamos com a leitura do conto com uma sensação de suspeita, de que alguma coisa estranha estaria acontecendo, e esperando O ACONTECIMENTO. Assim, a descrição da casa é feita em detalhe, a descrição que corresponde ao seguinte plano:



Depois dela... o fato. O relato do fato inicia-se do seguinte modo: *Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles.* Novamente o apelo à utilidade em oposição à inutilidade. Ele somente lembra das circunstâncias úteis. Esperamos, portanto, como bons leitores realistas ingênuos que somos, que ele diga com precisão o que aconteceu, o detalhe, o fato pornográfico que nos arrepiará até o último fio de cabelo, mas em compensação encontramos uma precisão borgeana. O autor nos diz o lugar específico, especialmente nos situa para depois dizer:

Escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. (CORTÁZAR, 1997, p. 109)

Todas as circunstâncias que ele coloca são tão imprecisas que não podemos definir o que acontece. Mas chamo a atenção para o fato de

que a flutuação entre um OU outro é grande. Qual é a semelhança de o som de uma cadeira que cai com um murmúrio de conversação? E se ele ouviu ao mesmo tempo, então não ouviu um segundo depois. Se é uma coisa não pode de nenhum modo ser outra, se o pensarmos desde a perspectiva da normalidade de uma semanticidade que nos atravessa, e que é a do senso comum da nossa cultura ocidental, que diz que uma coisa para ser comparada com outra deve ter um traço em comum – se se parte da idéia de que o relato será preciso, sem circunstâncias inúteis, então não posso afirmar que ouvi um segundo depois se antes afirmei que o fiz ao mesmo tempo. Esses artifícios lembram a estratégia borgeana de escrita de contos e de produção do inverossímil. Contemporâneo a Cortázar, Jorge Luis Borges publica em 1944 *Artíficios*. Nesse volume encontraremos textos como “Funes el memorioso”, “La muerte y la brújula” o “Tres versiones de Judas”. Cortázar era um assíduo leitor e admirador de Borges.³

Nos dois primeiros textos mencionados de Borges podemos encontrar o mesmo tipo de estratégia que a utilizada por Cortázar em *Casa Tomada*. “Funes o memorioso” é um conto que trata de um rapaz que, após sofrer um acidente começa lembrar absolutamente tudo o que vê. Assim, os períodos de sono da lembrança diurna, eram da mesma duração dos de vigília. Em determinado momento, Funes começa a elaborar estratégias como a seguinte:

En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez. (BORGES, 1944, p. 488)

Borges utiliza geralmente esse recurso pelo qual dois termos são colocados em relação mas onde não há necessariamente uma relação direta, o que provoca o efeito de inverossimilhança. Nesse caso específico, as duas considerações não chegam a ser totalmente opostas, mas uma descarta a outra: a consciência de que a tarefa seria interminável e que seria inútil. Nem toda tarefa interminável é necessariamente inútil, nem toda tarefa inútil

³ JOSEF, B. (1989) afirma: “Sem dúvida a influência de Jorge Luis Borges se faz sentir, mas sem que Cortázar perca sua personalidade, acrescentando novos traços e perspectivas a uma tradição que remonta a Leopoldo Lugones.” (JOSEF, 1989, p. 247)

é interminável. Em Funes o efeito de inverossímil é inicialmente o fato de se tratar de alguém que lembra tudo, mas essa inverossimilhança continua sendo construída pela sucessão de fatos, pensamentos, hipóteses elaboradas por Funes na relação com outras como a que acabamos de ver. O jogo entre o interminável e o inútil provoca o efeito de inverossímil. Mas Funes é a história de uma insônia e “Casa tomada”, de um pesadelo.

Antes de fechar esse parêntese que abro com Borges queria mencionar outro momento em que podemos observar essa imprecisão que provoca o efeito de inverossímil em Borges. É em um livro posterior, de 1967, escrito em colaboração com Margarita Guerrero: *El libro de los seres imaginários*, onde, ao descrever um dos seres da fauna dos Estados Unidos Borges afirma: *Existe además el Goofang, que nada para atrás para que no se le meta el agua en los ojos y “es del tamaño exacto del pez rueda, pero mucho más grande”* (BORGES, 1967, p. 631). O efeito desse trecho é mais forte que o de Cortázar mas a estratégia é a mesma. Cortázar diz *También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después* ou *El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación*. Em ambas proposições apela-se a uma exatidão que é destruída um segundo depois com uma afirmação que precede uma adversativa.

Continuando com nosso conto, podemos observar, que, ao ouvir esses barulhos indeterminados, ele tem uma resposta exagerada: ele tranca a porta e conclui (não deduz, ele diretamente conclui) que a casa foi tomada. Após essa conclusão apavorante para um olho realista, ele se dirige à cozinha e esquentar água para o chimarrão (o que leva mais ou menos 5 minutos em geral) e DEPOIS, voltando até a irmã com o mate pronto, ele afirma: *Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo*.

Novamente confirmamos que os dois termos desse enunciados não se correspondem. Se a vida era tranqüila e se nunca nada acontecia, o que leva a unir no mesmo enunciado o dever de fechar a porta do fundo e a tomada da casa sem motivo? Temos uma frase do universo da “normalidade” do lado de uma que seria a reação, totalmente inverossímil. Mas não acaba a relação nesses dois termos. Perante a afirmação do irmão, a irmã não reage, ela não se descabelar, não se desespera, não chora, não grita; ela só diz: *tendremos que vivir en este lado*. O que provoca o efeito fantástico é justamente a reação ou a não reação dos irmãos, que se conformam com uma realidade imaginária, uma realidade que não é precisa e que os leva, ou deixam-se levar, a atitudes extremas: abandonar primeiro uma parte da casa e depois a outra. O fantástico, portanto, reduz-se não na coisa inominada que toma a casa e sim na conclusão taxativa a partir de uma premissa difusa.

Ao fechar a porta, instaura-se uma nova divisão do interior e do exterior. De um lado da porta está a segurança e do outro, a insegurança, o

medo. Observa-se claramente a inversão da concepção tradicional de espaço nessa passagem: o dentro da casa é o lugar onde habita o perigo e o fora dela é o lugar seguro.

O irmão fecha a porta e as conseqüências de fechar a pesada tábua de madeira que separa um lado do outro da casa não são menos defasadas. Eles sentem saudades de algumas coisas que ficaram do outro lado e não sentem raiva, ódio, temor, desejo de recuperar sua casa; só sentem saudades de alguns elementos específicos e banais como um cachimbo ou uma passadeira, e até começam a ver o lado positivo de que a casa esteja tomada: menos coisas para limpar. E nesse momento trágico, ao invés de instalar-se o caos, instala-se novamente o quotidiano onde eles se divertem muito e se dedicam aos seus afazeres, agora um tanto diferentes pelo fato da tomada da casa. Ele afirma: *Estábamos bien y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.* (CORTÁZAR, 1946, p. 110). Após o período de rotina e tranqüilidade, um momento quase bucólico no qual não se pensa, novamente um som indefinido que vem de um lugar indefinido da casa além do corredor que os faz reagir, sem pensar, sem cogitar eles deixam a casa, saem às pressas fechando a segunda porta, Irene até com o tricô na mão a fecham com a chave que jogam no ralo. Trancam, assim, definitivamente a casa e ficam no exterior, na rua, no lugar seguro: *No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.* (CORTÁZAR, 1997, p. 111)

Novamente eles não pensam em ir à polícia, apelar à autoridade, pensam em cuidar de que ninguém se machuque ou sofra alguma coisa não definida. Não temem por si, temem por outro. A conclusão novamente encontra-se deslocada da premissa.

Concluimos nosso trabalho afirmando que o fantástico do conto de Cortázar situa-se numa sintaxe específica onde as conclusões estão deslocadas das premissas, ou seja, nunca acontece o que se espera e sim sempre outra coisa que não é esperada. Nossa espera situa-se no paradigma de um realismo ingênuo e Cortázar brinca conosco. O fantástico em Cortázar não é absolutamente sobrenatural, ele pertence ao universo do quotidiano, só que está deslocado. Como é citado no texto de Eyzaguirre:

..la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, teológica, sino que es profundamente humana pero que por una série de equivocaciones... ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones... habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica. (EYZAGUIRRE, 1986, p. 184)

RESUMO

A obra de Cortázar foi e é estudada amplamente desde diferentes perspectivas. Teóricos importantes se detêm sobre ela porque, entre outras coisas, representa o ápice do movimento denominado REALISMO MÁGICO OU REALISMO FANTÁSTICO. Dito movimento ou modo de escrita caracteriza-se por um modo diferente de aprender ou de se relacionar com a realidade e como ela nos interpela. O presente artigo pretende realizar uma análise do conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar observando a relação com a realidade. O ponto importante aqui é a estratégia discursiva utilizada na elaboração do conto e que será o início de um trabalho sobre a prosa que lhe ocupará durante toda sua carreira de escritor. Interessa-me ver como se produz o efeito do fantástico na materialidade desse conto de Cortázar.

Palavras-chave: *Cortázar, literatura argentina, estratégia discursiva.*

ABSTRACT

Cortázar's work was and has been largely studied from different perspectives. Important theoretical people are basically working on it because, among other things, it represents the top of a movement called MAGICAL REALISM OR FANTASTIC REALISM. Such movement or way of writing is characterized by a different way of learning or interacting with the reality and how it comes to us. The present article intends to make an analysis of the short story “Casa tomada” by Julio Cortázar observing the relationship with reality. The important point here is the discursive strategy used in the establishment of the short story and which is going to be the beginning of a piece of work about the prose which will occupy him through all his career as a writer. It interests me to see how the effect of the fantastic is produced in the materialization of Cortázar's short story.

Key-words: *Cortázar, Argentine Literature, discursive strategy.*

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 20. ed. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- KLAREN, Sara C. De la transgresión a lo fantástico en Cortázar. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL: LO LÚDICO Y LO FANTÁSTICO EM LA OBRA DE CORTÁZAR, 1986. Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, p. 181-190.
- CÓCARO, Nicolas. *Borges*. Buenos Aires: Ed. del Saber, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. Casa Tomada. In: *Cuentos Completos 1 – Cortázar*. 3. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- _____. *Obra Crítica*. 2 ed. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
- EYZAGUIRRE, Luiz. Modos de lo fantástico em cuentos de Julio Cortazar. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL: LO LÚDICO Y LO FANTÁSTICO EM LA OBRA DE CORTAZAR, 1986 Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, p. 177-184.
- JOSEF, Bella. *História da Literatura Hispanoamericana*. 3 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
- ROSA, Nicolas. *La letra Argentina*. Buenos Aires: Arcos Editor, 2003.
- RAMONA, Michèle. La casa de sus sueños (sobre “Casa tomada”, de Julio Cortázar) In: COLÓQUIO INTERNACIONAL: LO LÚDICO Y LO FANTÁSTICO EM LA OBRA DE CORTAZAR, 1986 Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, p. 97-109.