

Territorialidades em *A casa tomada* de Julio Cortázar

Mestranda Ana Carolina de Picoli de Souza Cruz¹ (FCL/AR)

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo analisar o espaço no conto A casa tomada, de Julio Cortázar. Para tanto, servir-nos-emos principalmente do instrumental teórico denominado topoanálise. Esse conto traz em si um enredo muito apropriado para a aplicação da teoria topoanalítica. O fato de que a história se desenrola principalmente num só cenário, que é o da casa, faz com que esse espaço revele uma alma inscrita nos objetos, na divisão e utilização dos cômodos, nas descrições e nos significados que as personagens lhe atribuem. Trata-se de um jogo montado com várias dualidades mostradas, justamente, por coordenadas espaciais. Numa primeira leitura, a casa é descrita com uma pretensa objetividade geométrica e palpável. No entanto, após análise minuciosa das descrições espaciais, percebe-se que nelas há intimidades, memórias, medos e estranhamentos que podem ser interpretados como espelhos de seus próprios habitantes. Para atingirmos nossos objetivos, servir-nos-emos de teóricos do espaço na literatura, tais como Bachelard, Lins, Borges Filho, entre outros. Pretendemos lançar um olhar centrado nas coordenadas espaciais desse conto de Julio Cortázar na intenção de acrescentarmos perspectivas enriquecedoras às análises já feitas.

Palavras-chave: espaço – topoanálise – território – territorialidade.

Introdução

Um dos mais conhecidos contos de Cortázar, *A casa tomada* foi escrito em 1946 e faz parte de seu livro *Bestiário*, publicado em 1951. A edição usada nesta análise é a de 1986, traduzida por Remy Gorga Filho.

Logo no primeiro parágrafo, o narrador-personagem revela ao leitor sua afeição e de Irene (sua irmã) pela habitação. Na verdade essa relação afeta determinados comportamentos do narrador e de Irene como a divisão das tarefas domésticas (almoço, limpeza, etc.), sua rotina de vida e, também, a escolha por não se casarem. Fato esse que chega a personificar a casa, pois é a ela que essa decisão é atribuída. O narrador intra e homodiegético fala num tempo psicológico, portanto íntimo, sobre seus pensamentos e os de sua irmã em relação à casa e à *genealogia fundada* por seus antepassados naquele espaço. A relação de intimidade dá-se não apenas entre os irmãos, mas (e principalmente) entre a casa e eles. Se pensarmos no sentido de *nosso primeiro universo* e no *valor de intimidade* que Bachelard atribui ao espaço da casa, podemos afirmar que Cortázar trabalha com a noção de intimidade em abismo, ou seja, um espaço de intimidade que retrata intimidades coletivas (família/ *genealogia fundada*) e individuais (cada membro dela) em espelhamento. Em nossa visão topoanalítica essa é uma das riquezas de construção desse conto.

Mas, além da questão acima descrita, o cenário (a casa) torna-se um ambiente (pois é descrita subjetivamente, baseada num clima psicológico) dividido em subespaços, os quais podem ser considerados territórios, visto que há um jogo de poder que se instaura entre eles através da ação. Participam desse jogo, além da casa, o narrador-personagem, sua irmã e uma presença “não natural”, imprecisa que, na visão de alguns teóricos, pode ser chamada de sobrenatural ou fantástica. Neste trabalho, a denominaremos **imprecisa**, uma vez que a análise, quanto ao gênero, estará embasada em teóricos como Spindler (1993), Bozzetto (2002), Hegerfeldt (2002) e o próprio Cortázar em entrevista a Omar Prego em (1997).

Pretendemos deixar claro o olhar que lançamos sobre esse conto, pois há uma discussão em relação ao gênero em que essa obra pode ser classificada. Além da aproximação de significado entre as denominações **Fantástico contemporâneo** (Sartre), **Fantástico naturalizado** (Calasans), **Realismo Mágico metafísico** (Spindler), **Neofantástico** (Alazraki) e **Fantástico moderno** (Cortázar em entrevista a Omar Prego), a crítica atual considera que o Realismo Mágico Metafísico englobaria os termos acima mencionados. Outro dado que contribui para a denominação adotada é o fato de

a nova produção literária aceitar, ou incorporar como natural, algo que para outros, em tempos remotos, era julgado inexplicável. O mundo cotidiano torna-se permeado pelo mundo paralelo numa revalorização do pensamento mágico. É o que as teorias mais recentes chamam de “**sobrenaturalização do real**”.

Como não poderia faltar em um bom discípulo de Borges, a escrita de Cortázar apresenta uma preocupação com a estruturação da linguagem para torná-la enxuta e, ao mesmo tempo, ser uma “operação musical” (como ele próprio o diz). Analisando o texto sob esses aspectos, observamos nele uma estruturação em partitura, dado o fato de o texto ser dividido por espaços em branco que anunciam uma variação de andamento, ligada à variação na ação e nos sentimentos do narrador. Não podemos esquecer também que isso vem reiterar a questão dos subespaços e dos territórios. Há cinco brancos no texto e em cada um ouve-se uma variação de andamento da mesma melodia; ritmos diferentes para o desenrolar da ação num mesmo enredo.

Por tudo isso, observa-se que **A casa tomada** é um território vasto ao estudo literário e, através da topoanálise, pode-se lançar um olhar mais que fantástico ou mágico sobre ele.

A questão da fixação

O enredo desenrola-se num único espaço: a casa. *Espaçosa e antiga; ampla e silenciosa*, assim descrita pelo narrador, a casa é tanto a herança da família, como também o desejo de permanência da mesma através do tempo e do próprio espaço. A casa parece ter uma alma, guarda em si recordações da infância do narrador-personagem, com impregnações, em seus cômodos e objetos, de cada um que a habitou.

Gostávamos da casa porque, além de **espaçosa** e **antiga** (hoje as casa sucumbem a mais vantajosa liquidação de seus materiais), guardava as recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância. (CORTÁZAR, 1986, p.11)

Um ponto interessante a ser observado, no trecho citado, é o da coordenada espacial de amplitude (*espaçosa*) que revela conforto e uma sensação de amplidão dos moradores em relação ao espaço em que habitam. Já a adjetivação *antiga* representa a relação de resistência (em seu sentido amplo), não apenas da casa, mas também de seus moradores. A casa vence o tempo por sua construção sólida, pela imanência de seus antepassados nela e por não se render ao aspecto lucrativo do mundo moderno, o qual tem como um de seus pilares desapropriar-se do passado para criar um futuro. Temos, portanto um jogo de espelhamento entre a casa e seus habitantes.

O narrador descreve seus hábitos e os de Irene, incluindo como principal o fato de se **habitarem** a viver ali sozinhos, onde poderiam viver oito pessoas com tranquilidade. A partir desse índice, podemos perceber que os dois vivem um para o outro, um com o outro, um em função do outro e também em função da casa. É como se houvesse um triângulo de cuidados, no qual o espaço passa a ser personagem principal, já que propicia a ação, influencia as personagens e sofre suas ações, tanto quanto representa os sentimentos vividos por elas. Isso é reiterado pelo próprio título do conto: *A casa tomada*.

Era para nós agradável almoçar pensando na casa **ampla** e **silenciosa** e em como nos bastávamos para mantê-la limpa. Às vezes chegamos a pensar que foi ela que não nos deixou casar. (...) Entramos nos quarenta anos com a inexprimível idéia de que o nosso, **simples e silencioso matrimônio de irmãos**, era o fim necessário da genealogia fundada por nossos bisavós em nossa casa. Morreríamos **ali** algum dia, vagos e distantes primos ficariam com a casa, e a demoliriam para enriquecerem com o terreno e os tijolos; ou melhor, nós mesmos a derrubaríamos, inflexivelmente, antes que fosse demasiado tarde. (CORTÁZAR, 1986, p.12)

Essa questão do incesto remete-nos ao conto *A queda do solar de Usher*, de Edgar Allan Poe. Apesar de pertencerem a categorias diferentes (o de Poe é caracteristicamente estruturado como Fantástico, enquanto o de Cortázar, em nossa visão, pertence ao Realismo Mágico Metafísico), os

contos trazem como personagens dois irmãos, que mantêm uma relação incestuosa. Acrescente-se aqui a observação de que o espaço em Poe (o solar) é tratado como motivo fantástico, pois é sombrio e fantasmagórico; em Cortazar, o espaço da casa é personagem principal, como o dissemos anteriormente.

A questão da fixação coloca-se nitidamente no trecho citado. Ela aparece na relação entre os dois (na sugestão de incesto) e deles com a casa: permanecer juntos, numa união silenciosa e simples, equivale a permanecer na casa num tal nível de fixação por ela, que chegariam a demoli-la antes que alguém o fizesse. A construção do enredo em um só espaço fechado, íntimo, unitário, familiar e onírico reitera essa fixação, bem como a sugestão de um “medo” da perda do domínio da casa que representa, ao mesmo tempo, um sentimento de posse, de fixidez. Isso é bem analisado por Bachelard e recobre de coerência a simbologia dessa relação de fixação:

O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-nos mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1993, p. 26)

Com relação às coordenadas espaciais do trecho citado do conto, analisemos seus efeitos de sentido. A coordenada espacial **ali** nos fornece o dado importante em relação à narração: a distância das personagens em relação ao espaço narrado (a casa em que viviam) e ao tempo no qual essa narração é feita. O espaço da narrativa, o da casa é apresentado com riqueza de detalhes, mas só às vezes coincide com o espaço da narração. Aliás, o início do conto já revela que as personagens não habitam mais a casa, justamente pelo uso dos verbos no pretérito imperfeito: **gostávamos, guardava, fazíamos, morreríamos, passava, separava, estava, entrava-se**, os quais apontam para uma narrativa em *flashback* e também contribuem para dar uma sensação de indeterminação. O uso novamente de uma coordenada espacial de amplitude (**ampla**) reforça a idéia de dimensão da casa e, finalmente, **silenciosa** é o gradiente sensorial da audição que, como veremos mais adiante, é um dos sentidos de maior relevância no conto, pois é através dele (**ruídos**) que os habitantes percebem a presença “imprecisa”.

A fixação desdobra-se ainda na descrição da rotina do narrador-personagem e de Irene. Ela tricotava com lãs escolhidas por ele, o que comprova a unidade, a cumplicidade e a fixação de um pelo outro.

Aos sábados, eu ia ao centro para lhe comprar lã; Irene confiava no meu gosto, aprovava as cores e nunca precisei devolver uma só meada. Aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa. Desde 1939 nada de importante chegava à Argentina. (CORTÁZAR, 1986, p.12)

Importante aqui é destacarmos a coordenada espacial do **centro** e o trabalho de Irene de **tricotar**. De acordo com Chevallier, o centro é o **princípio, o real absoluto, onde as forças estão condensadas**; o ato de tricotar está ligado à tecelagem que, para o mesmo autor, simboliza o trabalho de criação, como também o destino.

Tecido, fio*, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso*, roca) são todos eles símbolos do destino.

(...)

Fiandeiras e tecelãs abrem e fecham indefinidamente os ciclos individuais, históricos e cósmicos. (CHEVALLIER, 1992, p. 872)

Buscar no princípio (centro) o meio (as linhas) para tecer é uma imagem forte que reitera a idéia de fixidez. A casa é o berço, a intimidade, um **centro** de referência e nela Irene teceria os

ciclos das personagens, seus destinos (que caminham juntos), suas vidas com linhas trazidas do **centro** (da cidade). Se trocarmos a palavra **centro** (do trecho citado da página 12 do livro de Cortázar) por **princípio**, veremos claramente a questão do fixar-se em sua própria origem na tessitura do texto.

Chama a atenção nesse trecho, o hábito do narrador-personagem de buscar por livros novos em literatura francesa. Esse **gosto francês**, já anunciado pelos **gobelinos** na sala de jantar, denota a classe social a que pertence a família e a influência francesa na cultura argentina.

É da casa, porém, que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância. (CORTÁZAR, 1986, p. 12)

Ao dizer isso, o narrador reitera sua fixação por Irene e pela casa, coloca explicitamente o espelhamento, pois não é possível falarmos de um sem falarmos do outro (ou descrever a casa, sem descrever as personagens) e revela, também, a alma desse espaço inscrita nos objetos, em sua divisão arquitetônica e nos significados que lhe atribuem as personagens.

Finalizando essa análise da fixação, é possível afirmarmos que ela se desenvolve de maneira tríplice: há um triângulo de cuidados (Irene, narrador-personagem, casa); o espaço é dividido em três partes (*parte mais afastada, ala dianteira, único corredor*); o tempo é marcado três vezes (*antes que fosse demasiado tarde, antes que fosse demasiado tarde, agora é tarde*). Desestabilizando essa relação triangular, surge o quarto elemento: os *ruídos imprecisos*.

Um espaço, muitas territorialidades

O espaço da casa na narrativa é, como já dissemos, um ambiente segmentado em territórios. Dividida em *parte mais afastada* e *ala dianteira* por um corredor *único com sua maciça porta de carvalho*, temos dois espaços internos (subdivididos em cômodos) separados por uma um local de passagem:

Lembro-me bem da divisão da casa. A sala de jantar, uma peça com gobelinos, a biblioteca e três quartos grandes ficavam na parte mais afastada, a que dá frente para a Rodríguez Pena. Um único corredor, com sua **maciça porta de carvalho**, separava essa parte da *ala dianteira*, onde havia um banheiro, a cozinha, nossos quartos de dormir e o *living* central, com o qual se comunicavam o quarto e o corredor. Entrava-se na casa por um saguão de azulejos, e a porta principal dava para o *living*. (CORTÁZAR, 1986, p.13)

No trecho citado, a denominação dos fundos da casa é dada justamente pelo afastamento dos moradores em relação a esse espaço. Observarmos que a **espacialização**, “maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa”, segundo Borges Filho, é reflexa. Isso significa que os espaços são percebidos pelas personagens e descritos, no conto analisado, pelo narrador-personagem. Assim, conhecemos a casa, Irene e até a presença imprecisa (ruídos) sob o prisma desse narrador. Como já foi dito, a fixação é subjetiva e, portanto, a espacialização também. As características dessa parte da casa são de um ambiente mais antigo, menos freqüentado, chegando a ter ares de antiquário: poeira, mármore, piano, gobelinos, biblioteca.

(...) quase nunca íamos além da porta de carvalho, salvo para fazer a limpeza, pois é incrível como junta poeira nos móveis. Buenos Aires pode ser uma cidade limpa, mas isso se deve a seus habitantes e não a outra coisa. Há demasiada poeira no ar, mal sopra uma lufada de vento e já se acha pó nos mármore dos consolos e entre os buracos das toalhas de macramé; dá trabalho tirá-lo completamente só com o espanador, voa e se suspende no ar, um momneto depois se deposita de novo nos móveis e no piano. (CORTÁZAR, 1986, p.14)

Não se pode deixar de destacar a pitada de crítica política e a elaboração sucinta da linguagem que, numa primeira leitura, sugere objetividade.

Com relação à fronteira, no conto a **porta maciça de carvalho**, é preciso analisar a simbologia que essa possui. De acordo com Chevallier, ela simboliza um local de passagem entre dois estados, dois mundos, o conhecido e o desconhecido, o tesouro e a pobreza extrema, além de possuir um valor dinâmico e psicológico. Mas há ainda um caráter cósmico ligado à porta:

A manifestação cósmica da qual acabamos de falar se exprime ainda na China através do símbolo da porta: segundo o **Hi-tse**, o trigramma **K'uen** (princípio passivo, Terra) é a porta fechada; o trigramma **K'ien** (princípio ativo, Céu) é a porta que se abre, a manifestação. A abertura e o fechamento alternativos da porta exprimem, então, o ritmo do universo. É também a alternância do **yang** e do **yin** (...) *O fechamento das portas* também é, à maneira taoísta (Tao, 52), a retenção do sopro e a aniquilação das percepções sensíveis. (CHEVALLIER, 1992, p. 735)

Salientamos a bitopia na obra, pois a fronteira existe dividindo explicitamente a casa em sub-espacos e já anuncia a tomada gradual desses. A diferença entre os subespacos que ela divide é colocada, numa primeira leitura, por características físicas. Mas, temos duas questões a abordar: a primeira com relação ao narrador. Esse afirma gostar de literatura francesa. A biblioteca fica justamente na parte que está além da porta, seus livros (como veremos mais adiante) estão na biblioteca. A indefinição ou indeterminação está colocada: após a tomada da parte mais afastada da casa, o narrador lamenta por seus livros como se fosse freqüente sua ida à biblioteca; no entanto, no trecho citado anteriormente ele nega essa afirmação: **quase nunca íamos além da porta de carvalho, salvo para fazer a limpeza**. A segunda questão é com relação à fixação. Na verdade, ele não vai até a parte mais afastada da casa porque permanece sempre ao lado de Irene. Portanto, há também características psicológicas em relação à fronteira.

Os personagens são heterotópicos, segundo Borges Filho, pois transitam entre a fronteira (porta de carvalho), mesmo que seja apenas quando necessário. A fronteira possui algumas particularidades ligadas a sua simbologia: se a porta estava aberta, tinha-se a impressão de uma casa ampla; se estava fechada, a sensação era a de um apartamento minúsculo. Além de dar a idéia de dimensão da casa, ela representa fortemente a possibilidade de abertura ou não a manifestações ou percepções sensíveis.

Antes de abordarmos especificamente as questões ligadas ao território e à territorialidade, definamos esses conceitos. Do latim, *Territotium* significa pedaço de terra apropriado. De modo geral, território é um espaço apropriado, definido e delimitado por múltiplas relações de poder. É portanto, um campo de relações sociais projetadas no espaço e construído historicamente que pode nos remeter a diferentes contextos e assumir significados distintos de acordo com a formação socioespacial em que está inserido. Nesse sentido, o conceito de território inicialmente foi associado à parte física dos Estados (solo, espaço aéreo e águas territoriais), mas para algumas sociedades, como as indígenas, por exemplo, este conceito está ligado ao sentimento de identidade (cultura, relações sociais e religiosas) que se tem com a determinada parcela que habitam.

A diferenciação dos territórios está vinculada às dimensões físicas, econômicas, simbólicas e sociopolíticas. Destacamos a questão da dimensão simbólica, entendida como um conjunto de relações culturais e afetivas entre um grupo e lugares particulares, um elemento constitutivo de sua identidade. Segundo a socióloga, doutora em geografia e pesquisadora da IBICT, Sarita Albagli:

Cada território é, portanto, moldado a partir da combinação de condições de forças internas e externas, devendo ser compreendido como parte de uma totalidade espacial. (ALBAGLI, 2004, P. 27)

A partir desse conceito podemos perceber que a casa é um território, dada a sua dimensão simbólica e o seu caráter histórico em relação a seus habitantes, uma vez que representa *a genealogia fundada por nossos bisavós* (do narrador-personagem e de Irene) representando, assim, os sentimentos e as raízes de uma família.

Com relação à dimensão física desse território e, conseqüentemente econômica e sociopolítica, pode-se afirmar que ele está inserido na parte central da cidade de Buenos Aires, na Argentina. Isso está expresso no texto pelo narrador-personagem: *na parte mais afastada da casa, a que dá frente para Rodrigues Peña*. Apesar de o narrador situar o leitor no espaço físico argentino, a descrição da casa é feita de maneira totalmente subjetiva, sem expressar alguma alusão ao peronismo. Aliás, o próprio Cortázar reitera nossa posição ao afirmar em entrevista a Omar Prego:

“Casa tomada” fue una pesadilla. Yo soñé “Casa tomada”. La única diferencia entre lo soñado y el cuento es que en la pesadilla yo estaba solo. Yo estaba en una casa que es exactamente la casa que se describe en el cuento, se veía con muchos detalles, y en un momento dado escuché los ruidos por el lado de la cocina y cerré la puerta y retrocedí. Es decir, asumí la misma actitud de los hermanos. (...) Me di cuenta de que eso no lo podía contar como un solo personaje, que había de vestir un poco el cuento con una situación ambigua, con una situación incestuosa, esos hermanos de los que se dice que viven como un “simple y silencioso matrimonio de hermanos”, esse tipo de cosas. Todo eso fue la carga que yo le fui agregando, que no estaba en la pesadilla. (...) Yo estimo que hay un buen veinte por ciento de mis cuentos que ha surgido de pesadillas.(CORTÁZAR, 1997, p. 4)¹

O conceito de territorialidade inicialmente foi tratado como uma simples questão jurídica, depois passou a ser visto como um sistema de comportamento e, na atualidade, envolve preocupações com o destino e o futuro, tratando-se assim, de questões próprias dos seres humanos. Segundo Albagli:

O conceito de territorialidade refere-se então, às relações entre um indivíduo ou grupo social e seu meio de referência, manifestando-se nas várias escalas geográficas - uma localidade, uma região ou um país - e expressando um sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um dado espaço geográfico. No nível individual, territorialidade refere-se ao espaço pessoal imediato, que em muitos contextos culturais é considerado um espaço inviolável.(ALBAGLI, 2004 p. 28)

Destacamos que a questão da territorialidade é uma forma de ampliar o controle sobre um dado território, tornando-o distinto e exclusivo. Pensando assim, o conto traz em si várias territorialidades, espaços individuais onde há marcas de identidades. No território da casa, observa-se a territorialidade de Irene, a do narrador-personagem e até a da presença imprecisa.

Tratando da territorialidade de Irene, logo pensa-se em seu quarto, espaço aconchegante e de intimidade. Nesse subespaço, ela cultivava como hábito principal o tricotar e o realizava em seu sofá. Segundo seu irmão, narrador-personagem, ela tricotava o necessário.

Irene era uma moça nascida para não fazer mal a ninguém. Fora sua atividade matinal, passava o resto do dia tricotando no sofá do seu quarto. Acho que as mulheres tricotam quando encontram nesse trabalho o grande pretexto para não fazer nada. Irene não era assim, tricotava as coisas sempre necessárias, camisolas para o inverno, meias para mim, cachêns e coletes para ela. (...) pergunto-me o que teria feito Irene sem tricotar. Uma pessoa pode reler um livro, mas quando um pulôver está pronto não é possível repeti-lo sem provocar admiração. (CORTÁZAR, 1986, p.12)

¹ “Casa tomada” foi um pesadelo. Eu sonhei “Casa tomada”. A única diferença entre o sonhado e o conto é que, no conto, eu estava só. Eu estava numa casa que é exatamente a casa que se descreve no conto, viam-se muitos detalhes e, num dado momento, escutei os ruídos pelo lado da cozinha, fechei a porta e retrocedi. Quer dizer, eu assumi a mesma atitude dos irmãos. (...) eu me dei conta de que não podia contar com um só personagem, que precisava elaborar o conto com uma situação ambígua, com uma situação incestuosa, desses irmãos de quem se diz viverem como um simples e silencioso matrimônio de irmãos, esse tipo de coisas. Tudo isso é a carga que fui acrescentando ao conto e que não estava no pesadelo. (...) eu estimo que uns vinte por cento de meus contos tenham surgido de pesadelos. (tradução nossa)

Retomando a definição de Chevallier (de tecer) já mencionada, cabia a Irene a tarefa de cuidar de seus destinos, de confeccionar a vida. A questão de repetir um tricotar dá a idéia de movimento cíclico e de poder. Sua territorialidade pode ser entendida como a do feminino que, por sua vez, liga-se à noção de maternidade da casa, segundo Bachelard. Mas, pensando no aspecto da linguagem, Cortázar coloca novamente a indeterminação:

Um dia encontrei a última gaveta de cânfora cheia de echarpes brancas, vermelhas, lilases. Estavam com naftalina, empilhadas como em uma loja; não tive coragem de perguntar a Irene o que pensava fazer com elas. (...) Mas Irene só se entretinha tricotando, mostrava uma destreza maravilhosa, e eu passava as horas vendo suas mãos como ouriços prateados, agulhas indo e vindo, e uma ou duas cestinhas no chão, onde constantemente se agitavam os novelos. Era uma beleza. (CORTÁZAR, 1986, p. 12-13)

Apesar de ela tricotar o necessário, há uma gaveta **de cânfora** cheia de echarpes. Essa imagem da gaveta cheia pode ser pensada como uma antecipação do destino das personagens (a perda da casa): assim como as gavetas estão cheias de echarpes, a casa está cheia das presenças (indeterminadas) que a tomarão. As cores das peças guardadas podem reiterar essa idéia, principalmente o branco, o vermelho (que assumem conotações negativas em algumas culturas) e o lilás. O branco, para alguns povos do Oriente, é a cor da lividez, dos espectros e das aparições; mitologicamente, ligado ao Deus Apolo, o branco representa os pontos do nascente e do poente do sol, dando a idéia de limite. O vermelho pode conotar “para baixo”, bem como a morte através da idéia do sangue derramado e do sepultamento, expresso em diversas culturas. O lilás representa a espiritualidade e a intuição. Essas cores de echarpes representariam, então, respectivamente, as aparições (**ruídos imprecisos**), o sepultamento da **genealogia fundada** e a intuição, ligada ao destino. Numa simbologia positiva das cores, o branco está ligado a um valor de passagem, é um símbolo de transição de um nível inferior a um superior e, por isso, muitas vezes ele representa a pureza. Já o vermelho está ligado à energia, à vida, ao poder e o fogo; a cor prata está associada à sabedoria divina, à pureza e à purificação; o lilás, como já foi dito, é a cor da espiritualidade, da intuição. Todas elas estão ligadas à feminilidade e, portanto, à Irene.

Outra característica da gaveta é a de nos remeter ao antigo, assim como o fato de as peças tricotadas por Irene serem guardadas nela pode representar a vida dos dois irmãos restrita à casa. Daí a afirmação de interior do interior, a intimidade em abismo. É preciso destacar ainda a **fixação** dele no trabalho dela, já que o irmão observa por horas as mãos de Irene descritas como ouriços prateados: imagem que mistura a mão e as agulhas a ponto de confundi-las.

A territorialidade do narrador não se fixa apenas a seu quarto. Ele parece verificar os subespaços, principalmente os de Irene. Os irmãos são tão ligados, que ao descrever o território e os hábitos de Irene, não é possível deixar de falar do narrador, pois sempre estão juntos. A ele ficaria, então, o papel do protetor, do homem que tudo guarda; inclusive é ele quem fecha a porta, guardando o território que lhes resta, impedindo a percepção da manifestação, de acordo com a leitura taoísta já citada.

Eu cevava o mate com muito cuidado, mas ela demorou um instante para recommençar o trabalho. Lembro-me de que tricotava um colete cinzento; achava bonito esse colete. [...] Com frequência (mas isto só aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta da cômoda e nos olhávamos com tristeza. [...] para não afligir minha irmã, comecei a examinar a coleção de selos de papai, e isto me serviu para matar o tempo. Nós nos divertíamos muito, cada qual em suas coisas, quase sempre reunidos no quarto de Irene, que era mais confortável. (CORTÁZAR, 1986, p. 15-16)

Note-se novamente a questão da cor (cinzento), simbolizando medo e depressão. A indeterminação é ressaltada mais uma vez pela linguagem **com frequência/ mas só nos primeiros dias**;

cada qual em suas coisas/ sempre no quarto de Irene. Essa descrição dá-se após a tomada da primeira parte da casa, que será citada a seguir. Destaca-se, no trecho, a fixação entre os dois, a volta ao antigo (selos do pai) e o conforto do quarto de Irene. Realmente a idéia de ambiente, de abrigo, de abrigo está presente mais uma vez, tanto quanto a idéia do antigo através dos objetos de família. Devemos salientar o fato de o sentimento da perda ser representado por uma metonímia espacial: primeiro sentem a perda das gavetas, depois da casa.

A territorialidade da presença intrusa, imprecisa é conquistada de maneira gradual, uma vez que a casa é tomada aos poucos: primeiro a parte dos fundos, depois a ala dianteira; note-se que os moradores da casa permanecem na parte dianteira, antes de serem completamente expulsos, onde há os cômodos mais necessários para a sobrevivência (cozinha e banheiro).

Recordarei sempre nitidamente porque foi simples e sem circunstâncias inúteis. Irene estava tricotando (...) Fui pelo corredor até chegar à porta de carvalho, que estava entreaberta, e dava a volta ao cotovelo que levava à cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som vinha impreciso e surdo, como o tombar de uma cadeira sobre um tapete ou um abafado murmúrio de conversação. E o ouvi, também, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daquelas peças até a porta. Atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde. (CORTÁZAR, 1986, P. 14)

Observe-se que a presença imprecisa toma uma parte do território para si através do medo que instala apenas pela sugestão de sua presença. A territorialidade expressa por essa presença destoa das demais, uma vez que fomenta ódios, hostilidades e exclusão, ao contrário das territorialidades mencionadas que representam solidariedade e sociabilidade.

A indeterminação além de colocada pela própria presença, é colocada de forma sutil e incomparável através da linguagem: recordar **nitidamente ruídos surdos e imprecisos; ao mesmo tempo/ um segundo depois; na sala de jantar ou na biblioteca.** Nada fica estabelecido com segurança, com precisão. Daí a indeterminação ou senso de irrealidade, segundo Spindler:

In literature Metaphysical magic Realism is found in texts that induce a sense of unreality in the reader by technique of Verfremdung, by which a familiar scene is described as if it were something new and unknown, but without dealing explicitly with the supernatural (...) The result is often an uncanny atmosphere and the creation within the text of a disturbing impersonal presence, which remains implicit (...). (SPINDLER 1993, p. 79)²

Quando os ruídos tomam, então, a segunda parte da casa (a da frente), o incerto, o irreal impõe seu poder sob os moradores sem nenhum tipo de pressão que não seja o de sua suposta presença. O início dessa descrição remete ao tempo cíclico, a indeterminação é colocada novamente e a gradual tomada da habitação concretiza-se.

É quase repetir a mesma coisa, exceto nas conseqüências. De noite sinto sede, e antes de nos deitar disse a Irene que ia à cozinha buscar um copo de água. Da porta do quarto (ela tricotava) **ouvi um ruído na cozinha, talvez no banheiro**, porque o cotovelo do corredor diminuía o som. Minha maneira brusca de parar chamou a atenção de Irene, que veio para o meu lado. (...) os **ruídos** ficavam **cada vez mais fortes, mas sempre abafados, às nossas costas.** Fechei de um golpe a porta e ficamos no saguão. Não se ouvia nada agora.. (CORTÁZAR, 1986, P. 17)

² Em literatura, o Realismo mágico metafísico é encontrado em textos que induzem o leitor a um senso de irrealidade pela técnica da alienação, através da qual uma cena familiar é descrita como se houvesse algo novo e desconhecido, sem lidar explicitamente com o sobrenatural (...) O resultado é, muitas vezes, uma atmosfera de estranhamento e a criação, no texto, de uma presença inquietante e impessoal, que permanece implícita. (tradução nossa)

Eles são literalmente expulsos de sua própria casa, de sua origem, de seu passado. O que nos interessa destacar aqui é a questão da **naturalidade** com que ambos **aceitam** essa presença invasora. Não há denúncias ou investigações. É a própria sobrenaturalização do real. O passado, as origens, a **genealogia fundada** na e da própria casa são tomados. É a perda de território e, conseqüentemente da memória e dos sentimentos que o constituem.

Tomaram esta parte – disse Irene. O tricô descia de suas mãos e os **fios iam a porta** e se perdiam por debaixo dela. Quando viu que os novelos tinham ficado do outro lado, ela largou o tricô sem ao menos olhá-lo.(...)Estávamos com o que

tínhamos no corpo. Lembrei-me dos quinze mil pesos no guarda-roupa do meu quarto. **Agora era tarde**. Como me sobrava o relógio de pulso, vi que eram onze horas da noite. Cingi meu braço à cintura de Irene (eu acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua. Antes de nos afastarmos senti tristeza, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave no bueiro. (...). (CORTÁZAR, 1986, p. 18)

A imagem do fio, no trecho citado, remete-nos à sua simbologia de agente que liga os estados da existência entre si e o Princípio. Essa ligação é interrompida, sem possibilidade de volta. O que sobra aos dois é o tempo, marcado, desde o início, pela frase **antes que fosse demasiado tarde**, repetida duas vezes, ligada às duas tomadas da casa, e retomada (quando a casa está totalmente tomada), mas com a mudança do imperfeito do subjuntivo para o presente do indicativo **agora é tarde**. Essa mudança indica que toda a indefinição, indeterminação, imprecisão determinou-se. Estampado na figura do relógio, o tempo parece mudar abruptamente para o presente, não exatamente no que diz respeito ao agora e, sim, à consciência em relação ao passado. Não há mais a genealogia fundada na casa, não é possível mantê-la de forma tão fixa. Só lhes resta um ao outro e o espaço aberto da rua. Ironicamente o narrador joga as chaves no bueiro, ou seja, o poder de abertura e fechamento, de ligar e desligar como que numa tentativa de controle ainda sobre a casa, ou retomando o que ele próprio diz:

(...) nós mesmos a derrubaríamos, inflexivelmente, antes que fosse demasiado tarde. (CORTÁZAR, 1986, p.12)

Conclusão

Este trabalho é baseado no conceito de Topoanálise desenvolvido por Borges Filho, a partir do conceito de Bachelard. Aplicando-a ao texto foi possível apreender com mais profundidade as estruturas narrativas e temáticas do conto estudado.

O olhar lançado sobre a construção do espaço no texto permitiu-nos enxergar essa obra de Julio Cortázar sob um ângulo diferente que o das análises já realizadas. Esperamos tê-las enriquecido e contribuído também no que tange à classificação do conto em relação ao gênero Fantástico ou Realismo Mágico Metafísico, pois as questões da construção do espaço (principalmente, no que diz respeito à elaboração do texto para torná-lo sucinto e atribuir-lhe um senso de indefinição, de indeterminação) permitem uma compreensão mais precisa desse questionamento.

Assim, a topoanálise mostra-se ferramenta fundamental para a apreensão de sentido do texto como um todo, permitindo, através da análise minuciosa dos aspectos espaciais da obra literária, a descoberta de outros elementos enriquecedores e esclarecedores sobre a mesma.

Referências Bibliográficas

- [1] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- [2] BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

- [3] BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- [4] BOZZETTO, Roger, *Fantastique et real maravilloso : le domaine latino-américain*. In: *territoires de fantastiques*, pp. 94-116, octobre, 2002. www.noosphere.com/Bozzetto/article.
- [5] BRAGA, Christiano; LAGES, Vinícius; MORELLI, Gustavo. *Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Brasília, DF: SEBRAE, 2004.
- [6] CHEVALLIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1992.
- [7] CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- [8] _____. *Entretiens avec Omar prego*. Folio, 1986, p. 70-116.
- [9] _____. *L'état actuel de la fiction en Amérique latine (El estado actual de la narrativa in Hispanoamérica)*. In ALAZRAKI, (J.) et alia: *La Islã Final*. Madrid, Ultramar, 1983. (traduction B. Terramorsi).
- [10] GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- [11] HEGERFELDT, Anne. Contentious Contribution: Magical realism goes British. *Janus Head Journal*, Pittsburg, v. 5, n.2, p. 62-86; fall 2002.
- [12] LINS, Osman, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- [13] LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- [14] POE, Edgar A. *A queda do solar de Usher*. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Org. e trad. De Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.
- [15] RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ed, Ática, 1988.
- [16] SPINDLER, William. *Forum for Modern Language Studies*, 1993, v. 39, p.75-85.
- [17] TODOROV, Tzvetan. *A narrativa fantástica*. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. L. Perrone-moisés. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- [18] _____. *O discurso fantástico. Literatura e fantástico*. In: _____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. C. C. Castelo. São Paulo, Perspectiva, 1975.

Autor

Ana Carolina de Picoli de Souza Cruz, (Mestranda)
(FCL-UNESP/ Araraquara / PMRP)
anacarolpsc@yahoo.com.br