

Os cômodos do fantástico no conto *Casa tomada* de Júlio Cortázar

*The Rooms of the Fantastic in the Short Story 'Casa Tomada' by
Julio Cortázar*

Eliana Kiara Viana Torres
Universidade Federal do Ceará (UFC-IFMA)
kiara.viana@ifma.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-9024-3572>

Gilberto Freire de Santana
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL)
gilbertosantana@uemasul.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-3018-3018>

Saulo Lopes de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Instituto Federal do Maranhão (IFMA)
saulo.sousa@ifma.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-6290-5954>

RESUMO

O fantástico é reconhecido em uma narrativa pela incursão de algo estranho, extraordinário, que insere um conflito no cotidiano representado, no contexto familiar e verossímil. Tomando por base essa afirmação, o presente artigo discute o fantástico e sua construção no conto *Casa tomada*, de Júlio Cortázar, colocando luz sobre os elementos que compõem o relato fantástico: a realidade, o impossível, o medo, a linguagem e ainda a importância do narrador. Os pressupostos teóricos de Roas (2014), Furtado (1980) e Camarani (2014) fundamentam esse percurso, além de subsidiarem a análise da presença do leitor e de seus desdobramentos diante do insólito anunciado. A identificação desses elementos fantásticos possibilitou refletir sobre um contexto de opressão vivenciado pelos personagens, tão caro a esse gênero narrativo.

Palavras-chave: Fantástico; *Casa tomada*; Júlio Cortázar.

ABSTRACT

The fantastic is recognized in a narrative by the incursion of something strange, extraordinary, that inserts a conflict in the daily represented, in the familiar and plausible context. Based on this statement, the present article discusses the fantastic and its construction in the short story *Casa tomada*, by Júlio Cortázar, putting light on the elements that make up the fantastic story: reality, the impossible, the fear, the language and still the importance of the narrator. The theoretical assumptions of Roas (2014), Furtado (1980) and Camarani (2014) support this course, besides supporting the analysis of the presence of the reader and its unfolding before the announced unusual. The identification of these fantastic elements made it possible to reflect on a context of oppression experienced by the characters, so dear to this narrative genre.

Keywords: Fantastic; *Casa Tomada*; Júlio Cortázar.

INTRODUÇÃO

Júlio Cortázar, escritor argentino, considerado um dos grandes autores de seu país e de seu tempo, inovou na literatura, rompendo com estruturas clássicas. Crítico dos regimes ditatoriais que assolaram a Argentina e a América Latina no séc. XX, exilou-se na França em 1951, por questões políticas. Cortázar escreveu contos, poesia e romance, caminhando pelo fantástico, realismo mágico e maravilhoso, sem esquecer do engajamento político. Sua escrita reverbera na contemporaneidade, pois vemos na literatura latino-americana hodierna uma forte influência de sua literatura fantástica em escritoras como Maria Enriquez, Samantha Schweblin, Mónica Ojeda, Maria Fernanda Ampuero, e muitas outras.

No conto *Casa tomada*, temos a história de dois irmãos: o narrador-personagem, o qual não é nomeado, e Irene. Os dois vivem sozinhos em uma casa bastante espaçosa, que é herança de família, dividindo os afazeres domésticos. Irene passa os dias tricotando, nunca se ausentando da casa, apenas o irmão que vai à rua comprar livros e linhas para o tricô da irmã. É relatado no conto que os dois não precisam trabalhar para viver, uma vez que ambos têm reserva suficiente de dinheiro, assim, tudo que envolve a vida dos irmãos é composto pela casa e pelo que existe dentro dela. Até que, certo dia, veem-se assombrados por estranhos ruídos advindos da parte externa da residência e impulsionados a tomar ações que revelam as nuances psicológicas de cada um.

O fantástico é reconhecido em uma narrativa pela incursão de algo estranho, extraordinário, que insere um conflito no cotidiano representado, no contexto familiar e verossímil. Desse modo, para analisar o percurso do relato fantástico, trilharemos, neste

artigo, os aspectos que compõem a narrativa fantástica segundo Roas (2014), e as simbologias empregadas por esses elementos que dão sentido à leitura, além de perceber o leitor como componente relevante nesse conjunto, pois ele identifica não só um desarranjo da construção da subjetividade do real, mas também uma construção socialmente compartilhada e que permite com essa percepção solidificar o fantástico.

QUANDO O IRREAL SUSSURA: ANÚNCIOS DO FANTÁSTICO

Na literatura, o desejo de desapegar-se da realidade na qual os seres humanos estão inseridos, tida como fonte originária e plurissignificativa, surge da ânsia que o escritor tem de subvertê-la, negá-la e revirá-la. Nessa perspectiva, temos o fantástico, que Vax apresenta como um relato referente a homens que povoam o mundo real, mas que inesperadamente, encontram-se ante o inexplicável (apud Todorov, 1981). A vontade não é mais de simplesmente compreender o real evocado, e sim de criar uma nova lógica interna nesse universo imaginado. Assim, o leitor, no contato com tal obra literária, deve concordar com as regras estabelecidas pelo ficcionista, aceitar a verossimilhança interna, o mundo construído pelo autor. Nesse percurso, sempre caminhará sobre um equilíbrio hipotético, tendo de aceitar as regras do jogo, correndo riscos, pois percorrer esse bosque ficcional é ter a incerteza consigo.

Nesse sentido, Roas, em sua obra *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), define o fantástico como uma categoria que apresenta fenômenos e situações que supõem uma transgressão da nossa concepção do real, uma vez que se trata de ocorrências impossíveis, inexplicáveis pelo senso lógico. É fundamental que esses eventos apareçam num mundo semelhante ao nosso, pois só assim é possível estabelecer contrastes e confrontar a perturbação que estabelecem com os fatos do real sensível.

Roas ainda assenta o fantástico a partir de quatro conceitos formulados por meio de referências de teorias anteriores, são eles: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. O crítico discute a relação do fantástico com o real, do possível com o impossível na obra literária, dos seus efeitos emocionais no leitor e da relação com a linguagem.

Caminhando por essas trilhas está o conto *Casa tomada*, de Júlio Cortázar, que foi originalmente publicado em 1946, na revista *Los Anales*, de Buenos Aires, dirigida por Jorge Luis Borges. Em 1949, saiu como parte da célebre obra *Bestiário*. O livro é

considerado uma obra-prima da literatura latino-americana. Cortázar marca os contos com seu estilo único, nos quais o cotidiano é invadido pelo extraordinário e ambos coexistem, propagando o ambiente de estranheza que o escritor argentino sabia criar com destreza em suas narrativas. *Bestiário* é uma marca potente na literatura de Cortázar.

Em *Casa tomada*, a irrealidade surge, inicialmente, por meio de uma fresta que adentra a realidade da casa dos irmãos: os ruídos advindos de fora. Estes causam estranheza, provocam um deslocamento da realidade conhecida e instauram uma inquietação: alguém desejaria tomar a casa? Assim, vemos o recinto, em todo conto, dividido em duas partes, que gera proteção e onde o desconhecido vai fazendo morada. Nesse sentido, há a construção de um ambiente híbrido, como nomeia Furtado, que caracteriza o espaço fantástico como lugar onde seus elementos se aglutinam com frequência. Esse espaço se divide entre aquele que representa traços do mundo empírico e simula respeito pelas leis naturais, que o senso comum tem como norteador do real; e aqueles que são chamados de “alucinantes”, que aparecem em menor número, mas que são fundamentais para a inserção de dados anormais para o cenário anterior, desenhando um espaço desfigurado, anômalo (Furtado, 1980, p. 120).

Vemos nessa construção do conto, como aponta Roas (2014), que a recepção do leitor é mediada pela experiência da realidade coletiva, ou seja, há a presença do impossível como uma transgressão daquilo que o leitor compreende como real, em alguns aspectos, dentre eles as certezas que estabelece como lógicas no trato cotidiano. Segundo Roas, na perspectiva da noção de fantástico, esse cenário é questionado, é desestruturado um sistema de crenças coletivas, pondo em desequilíbrio os limites que conhecemos da realidade. Assim sendo, simultaneamente, afeta o tempo e o espaço humanos, o acontecimento transgressor confirma o fantástico. Camarani (2014, p. 171), ao explicar Roas, estabelece que o impossível marca a composição do fantástico como “[...] aquilo que não pode ser, que é inconcebível segundo a concepção que se tem do mundo extratextual”. Para Roas, é na experiência conflitante entre o real e o impossível que o fantástico se edifica.

No conto, a casa é espaço de amparo e referência para os irmãos, que vivem em sua função, praticamente, desconhecendo o espaço externo, a casa define suas ações e vida. Ela é a representação legítima do cotidiano de uma pessoa, na qual vivemos trivialidades, nos sentimos seguros e refugiados. Furtado aponta que é característico do gênero fantástico o aparecimento do sobrenatural em um espaço cotidiano e familiar, assim se instaura uma atmosfera de confusão nesse ambiente: “Daí que finja a todo o

transe clarificar para melhor poder confundir, aparentando mostrar elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível” (Furtado, 1980, p. 121). A casa é vínculo essencial com o que existe de mais íntimo em um ser e na constituição de sua família, como expresso no trecho “[...] gostávamos da casa porque, além de espaçosa e antiga [...] guardava as recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância” (Cortázar, 1971, p. 11). É a representação da infância e de seus antepassados como constituição do indivíduo, de sua subjetividade, memória e história, preservada pelos irmãos, já que ainda no primeiro parágrafo mostram não terem sucumbido à especulação imobiliária: “[...] (hoje que as casas antigas sucumbem à mais vantajosa liquidação de seus materiais)” (Cortázar, 1971, p. 11). Assim, por meio de uma informação extratextual, podemos dimensionar a importância desse espaço para os personagens.

O conto caminha, quando do aparecimento dos ruídos externos, para o insurgir de um estranhamento, atravessa uma situação cotidiana e natural e desemboca em acontecimentos insólitos e abruptos, que ganham força durante a narrativa, que fogem da razão estabelecida, ou seja, da lógica dos fatos conhecidos pelas personagens, e ressoam em quem lê. Assim afirma Todorov sobre o relato fantástico: “[...] pode dizer-se que se trata de acontecimentos estranhos, de coincidências insólitas. Em troca, o passo seguinte é decisivo: produz-se um acontecimento que a razão não pode explicar” (Todorov, 1981, p. 25).

A mesmice diária marca o dia a dia dos irmãos com horas marcadas no relógio e afazeres repetitivos, executados de forma mecânica, sem alternância de ações, construindo a identidade desses personagens, que esvaziam a vida de criatividade e portam-se, passivamente, diante de pequenos acontecimentos, aprisionados aos atos que praticam sem refletir sobre eles, sem pensar nas próprias escolhas, aceitando as ações realizadas como mera obrigação de existir. Essa postura é notada quando o narrador-personagem desiste de perguntar à irmã o que faria com os materiais usados por ela para tricotar, encontrados em uma gaveta: “[...] um dia encontrei a última gaveta da cômoda de alcanfor cheia de écharpes brancas, verdes e lilases. [...] não tive coragem de perguntar a Irene o que pensava fazer com elas” (Cortázar, 1971, p. 12). Em Irene, o esvaziamento é percebido com mais intensidade, uma vez que repete a ação do tricotar todos os dias, mas não é capaz de escolher a própria lã, quem o faz é o irmão: “[...] aos sábados eu ia ao centro para lhe comprar lã; Irene tinha confiança no meu gosto, apreciava as cores e

nunca tive de devolver nenhuma meada” (Cortázar, 1971, p. 12). É também o irmão que faz a escolha final de abandonar a casa. A ausência de criticidade, de reflexão diante dos fatos do cotidiano anuncia o comportamento futuro das personagens diante do insólito que acometeria as suas vidas.

NOS CORREDORES DO MEDO PRESENTIDO

Como terceiro conceito desenvolvido por Roas para composição do relato fantástico, vemos o medo, que é desencadeado por uma irrupção num sistema de realidade estabelecido, do qual temos convicção, nos transmite segurança e desestabiliza juízos coletivos, questiona a validade da realidade que, normalmente, admitimos procedente. Segundo Roas, a partir do momento que se estabelece, no texto, a existência de dois estatutos de realidade, o fantástico atua na transgressão desse limite, que por sua vez provoca o estranhamento diante da realidade que conhecemos, pois esta deixa de ser familiar e passa a ser incompreensível, causa ameaça. A isso se liga a transgressão que desemboca no medo, fenômeno essencial no fantástico. Para Roas, o fenômeno que modifica nossa percepção do real tem um inegável poder de chocar (Roas, 2014, p.133-134).

Nessa esteira de sentidos do medo, Camarani comenta que o medo, no sentido estrito e individual, vem acompanhado de surpresa, suscitado pela iminência de um perigo agonizante, que atemoriza a inteireza de uma personagem. Já o medo no sentido mais amplo, coletivo, mistura emoções mais fortes, como o temor de um grupo humano diante de terrores presentes de forma real ou imaginária (Camarani, 2014, p. 172).

Roas (2014), então, faz distinção entre dois medos que podem advir desse universo fantástico: medo físico ou emocional e o medo metafísico ou intelectual. No primeiro, há a ameaça física e a apreensão pela morte, produto do nível das ações, que a personagem pode experimentar e o leitor reconhece na narrativa. Um clima de fatalidade surge porque o fenômeno do impossível leva a um efeito catastrófico, muitas vezes, conduzindo a personagem à morte ou a um transtorno irreversível. O segundo concentra-se em fenômenos que estão fora do que experimentamos como real, para Roas (2014), esse medo é próprio e exclusivo do relato fantástico e se apresenta nas personagens, mas atinge o leitor. Explica: “[...] o medo metafísico está presente no fantástico [...] uma vez que toda narração fantástica (seja qual for sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição de nossa concepção do real, e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o

leitor” (Roas, 2014, p. 156).

Uma casa é um espaço conhecido e reconhecível na vivência mais empírica do leitor. A escolha desse espaço, no conto, é fundamental na construção do fantástico para haver a subversão das certezas construídas do real que experimentamos. Assim, é nesse caracterizar espacial que o sobrenatural surge e perturba o leitor porque tem caráter ameaçador. Os irmãos com seus afazeres cotidianos se veem, de repente, rodeados de ruídos estranhos que invadem cômodos da casa e instauram medo: “O som vinha impreciso e surdo, como um tombar de cadeira sobre o tapete ou um abafado murmúrio de conversação. [...] - Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos. Deixou cair o tricô e me olhou com seus graves olhos cansados” (Cortázar, 1971, p. 14). Assim como as personagens, o leitor também se sente oprimido por barulhos estranhos e ameaçadores que, aos poucos, vão ganhando força e tomando a casa. A partir daí, a presença dos ruídos já não se desfaz, mudando o cotidiano das personagens e ameaçando a segurança dos irmãos dentro daquele ambiente. Como explica Bessièrre (1974, p. 3), “[...] a ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo”. No entanto, para surpresa do leitor, os irmãos não esboçam nenhum sentimento de revolta, pelo contrário, adaptam-se à nova rotina imposta pelo estranho, passam, então, a viver em apenas uma parte da casa.

As referências de data e espaços apontadas no texto, “[...] desde 1939 não chegava nada de bom à Argentina” (Cortázar, 1971, p. 12), encaminham-se para a Argentina das primeiras décadas do século XX. Nesse período, a história do país foi marcada por contínuos levantes das forças armadas, os quais deflagraram diversas ditaduras militares no poder. Maia (2014) resume esse contexto histórico:

A história da Argentina durante o século XX está intrinsecamente ligada à numerosa quantidade de golpes de Estado sofrida por diversos governantes do país. Já em 1930, o general José Félix Uriburu liderou um golpe que destituiu o Presidente democraticamente eleito Hipólito Yrigoyen, instaurando uma ditadura militar de caráter fascista no país. Em 1943, ocorre outro golpe, este, na verdade uma espécie de contragolpe, já que substituiu no poder o grupo golpista de 1930, destituindo Ramón Castillo da presidência. Houve nesse período uma grande turbulência interna no país, com a sucessão de sublevações internas que levaram três diferentes presidentes ao poder. Período que se encerra com as eleições de 1946, que conduzem Juan Domingo Perón - figura marcante na história política argentina, e que ainda seria protagonista em outros momentos na história política do país - ao poder (Maia, 2014, p. 11).

Nesse contexto histórico, o conto nos propõe refletir sobre o lugar que as pessoas

ocupam quando vivenciam um regime de opressão; o conformismo ou a luta árdua diante desse sistema. Cortázar denuncia e analisa as situações vivenciadas durante esse período. Em *Casa tomada*, o escritor, por meio do cotidiano dos irmãos, descreve indivíduos que são pressionados por forças externas a abandonar seu próprio lar, ou seja, aquilo que lhes é mais caro, que marca sua identidade, sua história, pela existência de uma ideologia de perseguição e domínio. E mais, denuncia o poder de silenciamento social que um regime de opressão imprime aos indivíduos. No conto, essa dinâmica se apresenta em diversas passagens para evidenciar o processo de violência, o cerceamento do exercício da liberdade intelectual tão presente em contextos ditatoriais: “[...] eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa. Desde 1939 não chegava nada de bom à Argentina” (Cortázar, 1971, p. 12). Uma vez que há nesse sistema de controle uma suspensão de entrada de livros no país, o declínio da produção literária e artística que se deu por meio da censura, pois não se podia escrever para denunciar as atrocidades cometidas. Também como confirmação dessa ação opressiva, vê-se que um dos primeiros lugares tomados na casa é a biblioteca, espaço do qual o narrador sente falta. A opressão a esses seres se reflete na privação à vida cultural, ao conhecimento, aos livros que o referido contexto político inflige: “[...] os primeiros dias nos pareceram penosos porque ambos havíamos deixado na parte tomada muitas coisas que queríamos. Meus livros de literatura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca” (Cortázar, 1971, p. 15).

O narrador relata sobre a limpeza feita por ele e Irene da poeira sobre os móveis da casa e amplia essa ideia, estendendo-a à cidade de Buenos Aires, capital da Argentina, ao dizer que há muita poeira em toda a cidade, há sujeira, há ausência de transparência trazida pelo regime ditatorial e que só cabe aos cidadãos dessa cidade realizar essa limpeza, banir esse estado de sujidade permanente: “Buenos Aires pode ser uma cidade limpa, mas isso se deve a seus habitantes e não a outra coisa” (Cortázar, 1971, p. 13-14). Quando a poeira invade a casa e, apesar da assepsia constante dos irmãos, insiste em depositar-se nos móveis, isso confirma no cotidiano dessas pessoas o aspecto de vigilância constante:

[...] há demasiada poeira no ar, mal sopra uma lufada e se acha pó nos mármore dos consolos e entre os buracos das toalhas de macramé; dá trabalho tirá-lo bem com o espanador, voa e se suspende no ar, um momento depois se deposita de novo nos móveis e no piano (Cortázar, 1971, p.14).

O conto nos instiga a pensar, por meio do insólito, sobre quais situações adversas os indivíduos que estavam sob um regime de opressão podem sofrer, pois segundo Bessière, “[...] o pavor e a inquietude, ligados ao fantástico, determinam uma conclusão: a de que ele se interessa por traçar os limites do indivíduo, conforme os dados culturais” (Bessière, 1974, p. 17). Assim, confirma-se, pelas atitudes dos irmãos, logo após o início da tomada da casa, o que a narrativa revela pela ausência de criticidade e reflexão deles. Irene, ao afirmar, resoluta, ao irmão que “[...] teremos de viver neste lado” e “[...] recolhendo as agulhas [...]” (Cortázar, 1971, p. 15), demonstra um comportamento de resignação diante da ameaça que se apresentava. Os irmãos lamentam, inicialmente, mas logo depois, as ações que se sucedem confirmam ainda mais essa escolha, uma vez que as personagens assistem à retirada de seus pertences, gradativamente: “Irene sentia falta de umas toalhas, um par de chinelas [...]. Eu sentia falta do meu cachimbo de zimbro [...]” (Cortázar, 1971, p. 15). É o *modus operandi* de regimes ditatoriais realizarem a supressão dos direitos civis e sociais dos cidadãos.

As personagens, agora, moram em parte da casa, porém não reivindicam sua inteireza, passam a se acostumar com a diminuição dos cômodos e com uma rotina excessivamente repetitiva e sem significado, apenas existindo. Agarram-se, fortemente, ao que ainda lhes restava, entretanto, o essencial esvaía-se progressivamente: “[...] pouco a pouco começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar [...]” (Cortázar, 1971, p. 16). A vida vazia e a inófia da consciência crítica afetam os irmãos e determinam seus dias, seus destinos e simbolizam perfeitamente o que postula Cortázar sobre a postura de um povo: “Enquanto o povo não se aperceber de que é ele o protagonista da sua democracia, e não os outros, não avançaremos”¹ (Cortázar, 2012, *on-line*). Assim, a consonância das personagens diante da situação e o anseio de acatar aquelas condições como normalidade da vida para sobreviverem ali estabelecem resignação diante de tamanho sentimento de opressão.

A tirania opera a violência simbólica como um agente que entra pela porta da casa e se firma, ganhando espaços, dividindo mundos, ameaçando a tranquilidade dos dias. Nesse sentido, a porta como recurso estético demarca o antes e o depois da existência dos irmãos, pois ela representa “[...] o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas” (Chevalier; Gheerbrant,

¹ No original: “En la medida que el pueblo no se dé cuenta de que él es el protagonista de su democracia, y no los demás, no vamos a salir adelante”.

2002, p. 734). É essa mesma porta que aparta os sons externos e ameaçadores dos irmãos na casa. A separação entre a normalidade e o estranho é marcada pela porta, estabelecendo um sentimento de impotência dos irmãos que vão, pouco a pouco, perdendo seu lugar em seu mundo, não sendo possível viver como antes, tampouco viver sob a conjuntura imposta.

No final do conto, a ameaça se apodera ainda mais da casa, o medo dos irmãos se avoluma e a escolha pela passividade diante da realidade outra é evidente. A marcação temporal, nesse sentido, é relevante: “[...] vi que eram onze horas da noite” (Cortázar, 1971, p. 18). O número 11 anuncia o abismo que circunda as personagens e suas vidas, pois “[...] sua ação perturbadora pode ser concebida como um desdobramento hipertrófico e desequilibrador de um dos elementos constitutivos do universo; o que determina a desordem, a doença, o erro” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 660). Desse modo, mesmo diante da perda de tudo que representa sua história, sua subjetividade, os irmãos sucumbem: “[...] e saímos assim à rua. Antes de nos afastar tive pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no bueiro” (Cortázar, 1971, p. 18). Escolhe-se pela fuga em vez do enfrentamento da opressão, o medo fã-os entregar tudo sem resistir, não há consciência capaz de suportar a tomada da casa, não é despertado neles nenhum desejo de luta e confronto diante de seu algoz. Jogar a chave no bueiro simboliza a perda decisiva do lar.

O QUE FALTA À EXPLICAÇÃO: NARRADOR E LINGUAGEM

Segundo Furtado, um narrador em primeira pessoa predomina nas narrativas fantásticas. Para o autor, um narrador-protagonista, diante do absurdo, sofre a subversão do real, não é capaz de narrar sem estar envolto pelos eventos que o rodeiam. Roas, ao sintetizar os recursos linguísticos e formais que contribuem para a gênese do efeito fantástico numa narrativa, destaca a “[...] narração em primeira pessoa, identificação narrador-protagonista, vacilação ou ambiguidade interpretativa [...]” (Roas, 2014, p. 179). Esse narrador-protagonista coincide com o narrador autodiégetico, segundo a classificação de Genette, pois “[...] relata as próprias experiências como personagem central dessa história” (Reis; Lopes, 2000, p. 259). Como protagonista, o narrador inominado do conto relata seu cotidiano numa grande e confortável casa, ao lado da irmã Irene, quando se depara com a manifestação da irrealidade encarnada em um invasor que, paulatinamente, lhes toma o espaço sem resistência.

Furtado frisa que, ao utilizar um narrador em primeira pessoa, comumente, nas narrativas, se busca acentuar a subjetividade das personagens, dando profundidade e intensidade a sua caracterização psicológica. Entretanto, na narrativa fantástica, esse recurso é tomado, sobretudo, para a confirmação dos fenômenos não realistas. O autor ressalta as vantagens de um narrador implicado na ação, pois este

[...] ganha em participação interessada no desenrolar da ação e, por consequência, em capacidade probatória acerca daquilo que conta. Daí não pode deixar de aparecer muito mais influenciado pelo caráter inexplicável dos fenômenos que presencia ou experimenta, muito mais diretamente afetado por eles, sendo assim mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga e mais apropriado do que ele a transmitir ao destinatário da enunciação a incerteza permanente que a narrativa deve sugerir (Furtado, 1980, p. 111).

Outro ponto suscitado por Furtado (1980) é a relevância do narrador em primeira pessoa na narrativa fantástica para a identificação do leitor com a ação. Para o autor, essa questão é examinada por dois aspectos. De um lado, ligada diretamente por sua atuação e do lugar de testemunha presencial ou próxima do acontecimento da narrativa. Por outro, reforça a importância do papel do narratário (destinatário imediato da enunciação), influenciando o leitor. Furtado ainda acrescenta que a ambiguidade acompanha a narrativa fantástica e é essencial para sua manutenção. O autor enxerga a ambiguidade como resultado da presença simultânea de elementos mutuamente exclusivos, e ela não pode ser desconstruída, pois dela depende a conservação do fantástico na narrativa. Furtado assegura que

[...] a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (Furtado, 1980, p. 36).

Roas também aponta a ambiguidade na narrativa fantástica, mas a direciona para o emprego da linguagem. Como já dito antes, a narrativa fantástica precisa afirmar a verdade do mundo representado para que o leitor se reconheça no universo descrito e se convença do fenômeno fantástico. Cabe ao narrador apresentar os elementos que compõem a narrativa de forma realista. É o narrador quem cumpre a tarefa de mostrar ao leitor os recursos que se inserem na realidade com verossimilhança, revelada nas referências a datas, lugares, descrição de objetos, personagens, tudo para provocar a

impressão do real. Desse modo, o narrador, para convencer o leitor do efeito fantástico, apresenta o cotidiano com sua realidade na narrativa (Roas, 2014, p. 164-165).

Nesse universo descrito e conduzido pelo narrador, a linguagem aparece como elemento primordial na construção da ambiguidade da narrativa e na confirmação de seus efeitos sobrenaturais. É a linguagem que evoca o impossível: é por meio dela, das estratégias discursivas, dos procedimentos narrativos, da imprecisão textual que a ambiguidade faz morada no texto. Como aponta Roas, o narrador cumpre papel essencial nesse artifício:

[...] o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar (Roas, 2014, p. 173).

Em *Casa tomada*, há indícios, por meio de recursos da linguagem, que o narrador-protagonista – e, por vezes, Irene – conhece ou, pelo menos, imagina o que está a acontecer. Observamos o uso do advérbio “inutilmente”, no trecho: “eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa” (Cortázar, 1971, p. 12). O advérbio revela que o narrador já predispõe da possibilidade de não encontrar suas prediletas obras francesas, ou seja, naquele momento, anterior à tomada da casa, já haveria censura, gerada por tempos de opressão e por ele conhecida, o que reforça também a sua posterior resignação e da irmã diante do estranho que invade a casa.

Quando da invasão do elemento insólito na casa, os irmãos também demonstram já conhecer o que lhes ameaça e que, de algum modo, essa incursão era esperada. Isso é percebido na expressão “antes que fosse demasiado tarde”, no fragmento: “atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando o corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e, além disso, puxei o grande ferrolho para maior segurança” (Cortázar, 1971, p. 14). Eles reconhecem sinais da ameaça pelo som que adentra a casa, como se tivessem ouvido antes o mesmo barulho. Aqui, a linguagem empregada por Cortázar carrega o texto de sugestão, o adjetivo “demasiado”, acompanhando o advérbio “tarde”, faz aflorar a imaginação do leitor e justifica a forma violenta com a qual o irmão de Irene fecha a porta, ou seja, aquilo que os ameaçava não era tão estranho como se supunha ser.

Essas expressões acolchoam o texto de ambiguidades e contribuem, significativamente, para reforçar o impossível como fenômeno fantástico; numa costura textual, o real e a linguagem – como a agulha e a linha – dão forma à indumentária fantástica. Siqueira esclarece essa relação:

O texto excede a linguagem para transcender o real admitido. Porém, como a expressão pela palavra não pode prescindir da realidade, o leitor precisa de um referencial externo para perceber o conteúdo expresso, isto é, o texto enquanto linguagem necessita do real (Siqueira, 2018, p. 114).

Em outra passagem do texto, o narrador procura chamar a atenção do leitor com o uso de uma antítese sobre si mesmo: “[...] é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância” (Cortázar, 1971, p. 12). Ao tentar retirar a atenção sobre si, procura também esquivar-se da dimensão de seus atos, pois, ao contrário do que prega, há muita importância sobre o que faz, suas escolhas, sua maneira de conduzir as ações e encarar o insólito, visto que, no conto, é ele quem executa as decisões principais, como fechar as várias portas da casa, à medida que os ruídos adentram a moradia, permitindo que o estranho arranque de si seu próprio lugar. No final do conto, é o narrador-protagonista que indica o rumo a seguir, ao fechar a última porta e jogar a chave no bueiro. Irene é guiada pelas resoluções do irmão e se submete a elas.

A resignação dos irmãos diante da reclusão absoluta na casa, a partir do aparecimento do elemento ameaçador, carrega a narrativa de uma atmosfera paradoxal, vista no fato de se conformarem, na primeira investida sobre a casa, com o espaço que lhes resta para viver, como se aquela realidade tão precária fosse um benefício.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada do conto *Casa tomada*, de Júlio Cortázar, identificou os elementos, segundo Roas (2014), do texto fantástico e suas significações dentro de um contexto histórico de regime de opressão, que impôs aos irmãos que habitavam a casa a escolha por enfrentar os infortúnios ou resignar-se a eles. A conformação dos irmãos à invasão do próprio lar é previsível desde o início da narrativa, por meio de seus comportamentos e rotina, demasiadamente, repetitivos e contínuos, que revelam a não necessidade de se ver, se perceber, de se questionar.

Abordar o narrador e seus contornos na diegese, juntamente à linguagem, foi

fundamental para perceber a importância desses elementos na construção do relato fantástico. O elo desse narrador-protagonista com a linguagem que utiliza descortinou leituras outras que apresentam um comprometimento seu com as ações no conto, ao mesmo tempo que desvelou a personalidade de Irene.

O leitor e seu trajeto também ocuparam espaço neste trabalho, visto que o fantástico se funda na irrupção do sobrenatural numa realidade que é reconhecida pelo leitor. Em *Casa tomada*, esse leitor perpassa a história dos irmãos e experimenta o medo também sentido por eles, acompanha suas atuações e decisões que impactam, definitivamente, suas vidas e refletem os dramas da existência de pessoas que viveram contextos semelhantes.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. In: BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

CORTÁZAR, Julio. Julio Cortázar: Confira a última entrevista do autor, dada à revista Siete Días, no fim de 1983. La última charla. *Tiro de Letra*. 2012. Disponível: <https://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JulioCortazar1.htm> . Acesso em: 20 de ago. 2024.

FURTADO, Filipe. *A Construção da Narrativa Fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MAIA, André. A guerra fria e as ditaduras militares na América do Sul. *Scientia plena*. Sergipe. vol.10, num. 12. p. 1-20, nov. 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. A linguagem fantástica em “coisas” – a rebelião necessária. *Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v.10, n.20, p. 109-125, jan.-jun. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Sílvia Delpy. México: Versão brasileira a partir do espanhol: digital source, 1981.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 20/11/2024

Eliana Kiara Viana Torres: doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Mestra em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Docente do Instituto Federal do Maranhão - IFMA/Campus Imperatriz. Membro do Grupo de Estudos *Langage & Catharsis* (CNPq/IFMA), e do Grupo de Estudos Literários e Imagéticos GELITI (CNPq/UEMASUL).

Saulo Lopes de Sousa: doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Mestre em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Maranhão – IFMA/Campus Açailândia. Revisor de texto na Editora IFMA (EDIfma). Pesquisador do GELITI – Grupo de Estudos Literários e Imagéticos (CNPq/UEMASUL) e Membro do Grupo de Pesquisa *Langage & Catharsis* (CNPq/IFMA).

Gilberto Freire de Santana: professor da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), coordenador do Curso de Mestrado em Letras/UEMASUL, docente permanente do Curso de Mestrado de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Doutor em Teoria Literária pela UFRJ (2011).