

“Casa tomada” – leitura de um conto de Julio Cortázar

Victor Palomo*



Resumo

A partir do conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar, o presente artigo faz ampliações e correlações com os conceitos de anima e inconsciente coletivo, além de sugerir pontes para a interlocução entre psicologia analítica e literatura. ■

Palavras-chave
“Casa tomada”,
literatura,
anima,
inconsciente
coletivo.

* Psiquiatra graduado pela Unifesp, analista junguiano, membro da SBPA e IAAP, mestre e doutorando em letras pela USP.
E-mail: <victorpalomo@uol.com.br>.

“Casa tomada” – leitura de um conto de Julio Cortázar

No texto “O direito à literatura”, o ensaísta Antonio Candido (em diálogo com Otto Rank) afirma que, assim como o sonho assegura a capacidade de fabular durante o sono, a literatura a garante no período de vigília, fazendo-se o sonho acordado de todas as civilizações, em todos os tempos. Em suas múltiplas funções humanizadoras, porque resultado da atividade imaginativa (ou mitopoética) da psique, a arte literária tem a força da palavra organizada como viga mestra de seu edifício narrativo ou poético, uma vez que “tira as palavras do nada e as dispõe num todo articulado” (CANDIDO, 2011, p. 179). Ao ordenar caos em cosmos, o autor expressa-se, organiza-se e promove efeitos semânticos ao leitor, que, na fruição da obra, adquire conhecimento que reiteira ou abala suas prévias suposições de sentido para as palavras e para as coisas, procedimentos que não necessariamente se efetuam numa dimensão consciente.

Julio Cortázar (1914-1984) foi um escritor atento a esses preceitos. Referindo-se ao processo criativo de seus contos, o autor argentino afirma que “busca instintivamente que ele [o conto] seja alheio a mim enquanto demiurgo” e que o leitor tenha a sensação de que o mesmo nasceu “por si mesmo, em si mesmo ou até de si mesmo” (CORTÁZAR, 2008, p. 229). Para o também autor de *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 2013), o indício do valor de uma grande obra literária está no fato de que ela tenha se desprendido do autor, uma vez que o escritor tenha sido capaz de transmiti-la sem demasiadas perdas das latências da psique profunda, conservando-a “o mais perto possível da sua fonte, com seu tremor original, seu balbucio arquetípico” (idem, p. 234). Cortázar deixa clara, então, a importância da forma como inextricável aos possíveis caminhos semânticos de uma obra.

Para ele, o entendimento de que alguns escritos tornam-se obras de arte graças ao seu substrato mítico, ou seja, à “ressonância de arquetipos mentais ou os hormônios psíquicos”

(CORTÁZAR, 2008, p. 159), converge em direção à proposição junguiana a respeito do tema da gênese do processo literário: “a grande maioria dos meus contos foram escritos independentemente de minha vontade, por cima ou por baixo de minha consciência, como se eu fosse um meio pelo qual passava e se manifestava uma força alheia”, enfatizava (idem, p. 154).

Essa suposição cortaziana que mapeia o processo de criação artística dialoga com os textos junguianos que formulam hipóteses sobre o tema. No texto “Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética” (*Obras completas*, vol. 15, capítulo 6), Jung (1987) ocupa-se em assinalar que as obras de arte não autorizam, para sua apreciação psicológica, a necessária avaliação clínica e biográfica do artista. Jung distingue duas modalidades de fenômenos psicocriativos na literatura. Um primeiro caso refere-se às obras que “nascem totalmente da intenção e determinação do autor, visando a este ou àquele resultado específico”, de forma que o poeta afirma um projeto conscientemente e escolhe suas expressões semióticas mais adequadas, às quais submete seu material artístico. Em procedimento oposto, há obras que se “impõem” ao autor, o qual experimenta um estranhamento diante do que é mobilizado pela função transcendente: “[...] sua mão é de certo modo assumida, sua pena escreve coisas que sua própria mente vê com espanto. A obra traz em si a sua própria forma” (JUNG, 1987, par. 10). Nesses casos, Jung observa que a consciência é “inundada” por pensamentos e imagens, os quais nada mais são que a manifestação do si-mesmo do artista. Este não se identifica com a realização criadora, mas tem consciência de um fenômeno “como uma segunda pessoa que tivesse entrado na esfera de um querer estranho” (par. 110). Como se um “desconhecido” pensamento em imagens, infenso à percepção consciente automática, conferisse singularidade à obra criada.

De volta aos textos críticos de Cortázar, constata-se que ele considerava a expressão metafórica

como a integridade da linguagem, sendo aquela um lugar-comum do homem: sua tendência inata a pensar por analogia. Como um intercurso lúdico, o poeta (ou o escritor) corre contra a corrente (da linguagem cotidiana, prosaica), atentando para a força ativa dessa habilidade arquetípica da fala – e da linguagem. Daí o motivo de seus contos serem magistralmente analógicos ou, por assim dizer, “poéticos”, consistindo em elementos condensados de realidades psíquicas, caracóis da linguagem, fazendo-se como “irmãos misteriosos da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 2008, p. 149).

“Casa tomada” (CORTÁZAR, 2014) é um conto paradigmático dessa linha argumentativa. Publicado em 1951 no volume *Bestiário* (2014), traz no título, com a força de sua rima toante, uma imagem incontestavelmente polissêmica, suscitando no leitor de primeira mão um sem-número de associações inconscientes (ou devaneios). Por exemplo, o filósofo francês Gaston Bachelard (2008) lembra que a imaginação da casa faz emergir a casa em que nascemos e as outras que depois habitamos, construindo um feixe associativo de lembranças e devaneios cujos substratos temáticos giram em torno dos sentidos de abrigo, proteção, intimidade, estabilidade, “porque a casa é o nosso canto no mundo, o nosso primeiro universo. É o verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 2008, p. 24).

Organizada em seis movimentos, a narrativa de “Casa tomada” é iniciada com o narrador testemunha (“eu”) expondo os sentimentos, percepções e perplexidades a respeito de seu “canto no mundo”. No primeiro, o eu-narrador descreve a casa, personificada como imagem da clausura imposta pelos bisavós e responsável pelo “matrimônio de irmãos”, repositório de lembranças que se plasmam em perspectiva transgeracional (dos bisavós aos seus pais), alcançando a infância dos protagonistas: a irmã (Irene) e “eu”. Esse cenário é impregnado de memória (portanto “tomado”, por princípio), e nele os irmãos, agora com mais de 40 anos, acostumaram-se à solidão e à repetição monótona dos rituais triviais de limpeza e alimentação: “Às vezes chegamos a crer que foi

ela que não nos deixou casar”, assevera a voz enodgâmica do narrador.

Ele vivia com a irmã Irene, que tecia e destecia peças de lã como pretexto para não fazer nada. Apoiados no favorecimento que a condição aristocrática de herdeiros lhes conferia, viviam “tecendo e destecendo” o tempo: o tecido (o texto) era repetitivamente o mesmo, como indicam as passagens com influxos líricos um tanto lentificados:

[...] e eu passava horas olhando suas mãos que pareciam ouriços prateados, agulhas indo e vindo e uma ou duas cestinhas no chão com os novelos se agitando constantemente. Era lindo.

Ou então, “Almoçávamos ao meio-dia, sempre pontuais; nada mais a fazer além de uns poucos pratos sujos”. Ou, ainda, trechos prosaicos de caráter desencantado como “Desde 1939 não chegava nada de valioso na Argentina”. Esta última frase suscita interpretações políticas de base alegórica que consideram que a casa é uma representação da própria Argentina tomada (ou isolada), a partir da Segunda Guerra Mundial (1939).

Porém, esse primeiro movimento marca a definição (ou indefinição) da dupla incestuosa de irmãos preocupados com a preservação da casa e alheios aos acontecimentos externos a ela. “Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância”, enfatiza o narrador, numa aceitação resignada da negatividade (uma negação da própria singularidade). Tal como a casa, que será minuciosamente descrita no segundo movimento do conto, Irene (“a garota que tinha nascido para não incomodar ninguém”) é aparentemente passiva (pois a repetitiva e atenuada atividade provém do narrador) e apresentada num plano mítico. O duplo do narrador (Irene) mistura uma dupla linhagem mítica: se uma das horas é Irene (a paz), filha de Zeus e Têmis, suas irmãs são Eunomia (a disciplina) e Dique (a justiça). Irene, no conto, é personificação de um tempo aparentemente pacificado e também uma fiadora, pois “só se distraía [e quem precisa se distrair não está em paz] com o

tricô”. A fiadora mítica é Cloto, que puxa o fio (o tecido, o texto) da vida, sendo filha da noite e projeção de uma lei que nem os deuses conseguem transgredir (BRANDÃO, 1988, p. 230-231). Segundo arguta observação da crítica literária Cleusa Rios (1986, p. 15), Irene aglutina a ambiguidade desse duplo, sendo as horas (o conhecido) e o fio do destino (conhecido-desconhecido que é tecido e destecido): “às vezes fazia um colete e logo depois o desmanchava num segundo [...]”. Tal cisão promove uma repetição contínua e mecânica, assim como a própria narração, denunciando uma consciência defensivamente coagulada.

Se o primeiro movimento apresentou os personagens, o segundo delinea o espaço narrativo: a casa dividida pela densa porta de carvalho, que restringe a circulação dos irmãos à sua menor parte. No espaço maior, iam apenas fazer a limpeza da poeira do ar de Buenos Aires (novamente uma imagem que motiva interpretações políticas). Há de se atentar para o verbo “esquecer” na primeira frase do segundo movimento do texto (“Não dá para esquecer como era a distribuição da casa”), o que sugere a enumeração detalhada da planta da casa como forma de marcar a presença do eu e da irmã, pois, como sugere Bachelard, “No teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante”. Diz ainda Bachelard:

o espaço retém o tempo comprimido. [...] Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar o tempo [...]. (BACHELARD, 2008, p. 28).

Alheios aos desígnios coletivos do tempo, os irmãos viviam em uma parte menor da casa, que era separada por uma porta de carvalho maciço, e “ali começava o outro lado da casa”. Essa parece ser a função desse movimento na narrativa, ou seja, apresentar as cisões constitutivas da casa e dos personagens, que, consideradas em

modo de paralelismo, recusam veementemente seus outros lados. Assim abre-se o terceiro movimento, quando súbitos barulhos, na sala de refeições ou na biblioteca, obrigam o narrador a fechar com ferrolho a espessa porta de carvalho que separava a parte maior da casa, agora perceptivamente “tomada”.

Aqui o conto abre-se à multiplicidade de sentidos. São dignas de destaque as locuções indeterminadas com que o narrador descreve essa passagem: o som “impreciso e surdo” ou “alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca”. Essas indefinições introduzem o estado de estranhamento que agora toma o narrador, pois o que era familiar fez-se insólito, espantoso ou inquietante. Uma breve digressão: no texto “Teeteto”, Platão atribui a Sócrates a afirmação de que o conhecimento nasce do espanto. Ancorado na palavra grega “thaumázein”, o filósofo grego referenda as importâncias semânticas da admiração, da perplexidade e do assombro, ou seja, a realidade percebida por meio de lentes insólitas, como essencial ao desenvolvimento do pensamento filosófico (PLATÃO, 2007, p. 63). No campo da teoria literária, tais formulações ganham relevo no texto-referência do formalista russo Viktor Chklovski “Arte como procedimento” (1917), no qual explicita que as leis do discurso prosaico regulam a percepção da imagem pelo processo de automatismo, de tal forma que “a vida desaparece, transformando-se num nada” (CHKLOVSKI, 1999, p. 81). Se a arte (e ele disserta sobre a arte poética) é o pensamento em imagens, sua finalidade “é dar uma sensação de objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o de singularização dos objetos e consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” das imagens, afastando-se de sua percepção automática e aproximando-se de suas singularidades.

A forma “singular”, ou singularmente estranha, por meio da qual o narrador percebe seu espaço outrora (ou até então) familiar, pode ter uma amplificação apoiada pelo texto freudiano *O estranho* (1919), no qual o autor disserta sobre as coisas

que estão dentro do campo do amedrontador. A partir das palavras alemãs *heimlich-unheimlich* (do familiar, pertencente à casa, ao não familiar), Freud faz um inventário dos campos semânticos dessas expressões, com o intuito de circunscrever a categoria do duplo: tudo o que deveria permanecer secreto e oculto, mas veio à luz. Após analisar a novela *O homem de areia*, de Hoffman, Freud conclui que a experiência de estranheza forja-se pelo retorno de algo familiar e há muito estabelecido e que se alienou pelo processo de repressão: a categoria do estranho resulta da expressão de complexos reprimidos (FREUD, 1969, p. 237-269).

Jung elege o conceito de complexo autônomo como um dos pilares de sua teoria. Ao postular, a partir dos “Estudos diagnósticos das associações”, a noção de “agrupamentos de ideias de acento emocional no inconsciente”, monta um edifício teórico em que o complexo eu, parcialmente consciente, relaciona-se com os complexos que “constituem as verdadeiras unidades vivas da psique inconsciente, cuja existência e constituição só podemos deduzir por meio deles. Os complexos, responsáveis pelos sonhos e pelos sintomas, são a via régia para o inconsciente” (JUNG, 2000, par. 210). Assim sendo, seu caráter autônomo faz com que “a liberdade do eu cesse onde começa a esfera dos complexos, pois são potências psíquicas cuja natureza profunda ainda não foi alcançada” (idem, par. 216). Em alinhamento com essas assertivas, para Jung, o efeito de estranheza se dá porque “os complexos podem ter-nos. Toda constelação de complexos implica um estado perturbado da consciência” (idem, par. 200). Daí que resultem em “manifestações normais da vida” (par. 211) ou em situações psíquicas de não-liberdade, de pensamentos obsessivos e ações compulsivas” (par. 200).

Aderindo-se ao texto literário, essa “não-liberdade” fica clara quando o narrador afirma que “tomaram a parte do fundo”, ao que Irene, restritivamente, decide: “vamos *ter* que viver deste lado” (grifo meu). Esse quarto movimento da narrativa já deixa clara a autonomia das disposições afetivas integrantes da parte alijada à consciência (“deste

lado”): “Nos primeiros dias achamos penoso porque ambos tínhamos deixado na parte tomada muitas coisas que queríamos”. Apartados de seus desejos e num esforço simultâneo de contenção, os irmãos retomam as atividades habituais de caráter monótono e repetitivo, ela tecendo e ele aderindo às disposições *senex* do espaço da casa: “Comecei a examinar a coleção de selos do papai, e isso me servia para matar o tempo”. Esse arremedo de tédio com intenções dissociativas apoia-se na suposição de uma possível vida automática e administrada, na qual o pensamento, os devaneios, as fantasias e os sonhos – os barulhos complexos – estivessem excluídos: “Pode-se viver sem pensar”, reflete o narrador.

Mas a vida é formada e deformada pelo imponderável anunciado pelas tais instâncias complexas, motivo pelo qual, astutamente, a narrativa incorpora o quinto movimento do conto usando parênteses, como um material que se insere solto ao tecido (texto), ainda por ser integrado, por ser elaborado. Tais imagens articulam narrativas das experiências insólitas dos sonhos e os escapes das proposições oníricas manifestas para a consciência do interlocutor-narrador insone: “Irene dizia que os meus sonhos consistiam em grandes saudades que às vezes faziam o cobertor cair”.

O crítico Davi Arriguicci (2003, p. 19) considera que a análise da obra cortaziana consiste em desmontar e montar cada traçado do texto, honrando um projeto literário que é um buscar permanente: “Uma linguagem à caça de outra linguagem que já se enrodilha num complexo traçado”, pondera o autor. Assim, a maior parte dos textos de Cortázar se estrutura como um jogo – em “Casa tomada”, explicitamente, como um jogo entre vigília e sonho ou consciente e inconsciente. De fato, algumas tentativas de interpretação do conto preferem tomar esse caminho de entendimento, ressaltando as imagens do conto como elementos análogos à produção do trabalho onírico – imagens que se organizam por condensação e deslocamento. Aqui, opta-se pela atenção e fidelidade ao que está marcado no texto: os parênteses (comentário ou texto alheio, ou

ainda uma nota emocional que se insere ao texto) (CINTRA, 2011, p. 681). Os parênteses distinguem o relato de uma consciência onírica (parte alheia), que é inquietante (estranha) para a consciência do narrador e para a própria narrativa, além de análoga aos ruídos que engendram a clausura numa parte menor da casa. Diz Jung: o sonho é uma parcela da atividade psíquica *involuntária* que possui, precisamente, suficiente consciência para ser reproduzida no estado de vigília. De modo geral, o sonho é um produto estranho e desconcertante, que se “caracteriza por falta de lógica, uma moral duvidosa, formas desagraciosas, contrassensos ou absurdos manifestos. Por isso, podem ser rejeitados como estúpidos” (JUNG, 2000, par. 532). Como uma forma estranha à organização unilateral da consciência, o sonho teria uma função compensatória, com a expressão de enredos “trançados” nos complexos autônomos inconscientes. Enredo, aliás, parece um termo adequado aos cotejamentos dos sonhos com as narrativas literárias, pois, segundo Jung, poderíamos compreendê-los em quatro etapas: a exposição (lugar e personagens da ação); o desenvolvimento da trama; a culminação, o ponto decisivo da peripécia; e a lise ou solução do trabalho de sonho (par. 561-564).

Porém, é exatamente em relação a esse trabalho que os personagens (Irene e eu) parecem imprimir uma força oposta, recusando qualquer contato com o desconhecido, repetindo ações compulsivamente e evitando o silêncio: “[...] passamos a falar em voz mais alta ou então Irene cantava canções de ninar... Pouquíssimas vezes permitimos que houvesse silêncio... Acho que era por isso que de noite, quando Irene começava a sonhar em voz alta, eu logo perdia o sono”. Sabe-se que os sonhos personificam componentes da esfera complexa, em formações analógicas e espontâneas. Mas tal situação determina medo e recusa ao narrador e a Irene, que parecem isolar-se por não dispor de possibilidades para elaborar seus sonhos e o mundo das trevas. Tal qual os ruídos na casa, os sonhos de Irene faziam ruído na consciência do narrador, que não se

dispunha a sonhar. Cito Hillman (2013, p. 62): “A historinha para dormir básica de nossa cultura é que dormir é sonhar, e sonhar é entrar na casa do Senhor dos Mortos, onde nos esperam nossos complexos. Não entramos suavemente nessa boa noite”.

No texto *Os sonhos e o mundo das trevas*, James Hillman (2013) lembra que se, para Freud, os sonhos eram a expressão, a serviço do desejo, de conteúdos psíquicos submetidos à força da repressão, e se, para Jung, tinham uma função compensatória, para ele os sonhos estão relacionados à alma e a alma, à morte. Ao procurar a fundamentação arquetípica para os sonhos, encontra que Hipnos é filho da noite, assim como Tântatos (a morte) e Letes (o esquecimento). Nessa linha argumentativa, Hillman associa os sonhos a uma experiência que tem seu correlato mítico ligado ao deus grego Hades, associado às semânticas das profundezas e do invisível. Como usa o capacete da invisibilidade, Hades aglutina categorias de profundidade e interioridade que são postas e sentidas, ainda que não vistas. Porém, Hillman toma o cuidado de alertar o leitor do seu ensaio de que, se ele busca pelos sentidos revelatórios das experiências, o mais escondido no que está aparentemente revelado, tal desvelamento não consiste numa compreensão literal da morte, mas metafórica, ou seja, o que será que a alma quer quando se expressa na interioridade de um sonho, sintoma ou devaneio?

Tal trabalho é impossível aos personagens para quem os ruídos dos desvãos da alma suscitam pavor. Tal é o tom do sexto e último movimento do conto, quando os sons se intensificam e se aproximam deles, tomando a parte diminuta da casa por eles habitada. “Apertei o braço de Irene e puxei-a sem olhar para trás”, diz o narrador, o que faz Irene soltar o fio do tricô sem olhar. O movimento brusco fomenta a interrupção do fluxo narrativo (do texto, do tecido) da memória, das experiências e das fantasias constitutivas da parte insondável da casa: da alma. No texto *Anima – anatomia de uma noção personificada*, Hillman (1995), contrastando passagens da obra de Jung

com comentários próprios, esforça-se em dimensionar a alma como a interioridade, a dimensão arquetípica que abre o caminho para o inconsciente coletivo. Sobre essa acepção, fundamenta Jung: “Com a alma, então, mergulhamos no mundo arcaico”. E ainda Jung: “a alma vive no substrato filogenético que chamei inconsciente coletivo... [Ela traz] para nossa consciência efêmera uma vida psíquica desconhecida que pertence ao passado remoto. É a mente dos nossos ancestrais desconhecidos...” (JUNG, 2001, par. 518).

Contudo, é justamente do imponderável, da imersão no mundo ancestral da memória e da fantasia que “Irene e eu” não podem ser tomados. Estrangeiros em sua própria casa, posto que eles se recusam ao deleite da atividade barulhenta da reflexão, faculdade precípua da alma, decidem abandoná-la: a casa agora é “casa tomada”, invadida pelos conteúdos da psique coletiva. Transitam, dessa maneira, do outrora privado (cujas chaves são lançadas num bueiro) para o espaço público (a rua), espaço aberto indefinido que enclausura suas agora restritivas anomias.

Em *Introdução à literatura fantástica*, o crítico Tzvetan Todorov enfatiza que

o fantástico se caracteriza por uma introdução brutal do mistério na vida real... A narrativa fantástica apresenta, no mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável. (TODOROV, 1975, p. 32).

Cortázar adere a tal posição, ao afirmar que seus contos pertencem ao gênero fantástico, pois objetiva uma oposição ao falso realismo de um mundo regido por um sistema de leis, de princípios de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. Essa oposição promove, inquestionavelmente, um efeito de estranheza nos leitores, que vivenciam a leitura do conto tal qual a consciência se comporta quando tomada pela emergência do novo, condição indiscriminada inextricável às imagens que mobilizam a função transcendente. Como mediador entre a

consciência e o inconsciente, ou entre o oculto e o revelado, o novo (a imagem-símbolo) é apresentado ao eu consciente, que tece os fios de uma narrativa e a contrasta com os registros da memória, urdindo sentidos para as imagens qualificadas como “novas”. Portanto, quando o leitor entra em contato com os elementos condensados nos contos cortazianos (que são como uma fotografia, assim como os romances estão para o cinema), pode conectá-los ao seu repertório pessoal – talvez uma das maiores funções do texto literário.

Em “Casa tomada”, nós, leitores, ficamos diante de um par irmanado e incestuoso que se defende da (ou se recusa à) emergência do inconsciente coletivo. Como a instância egoica é defensivamente coagulada, a alma torna-se ameaçadora porque condutora para o desconhecido. O *puer* (o novo) é vigorosamente rechaçado e reprimido (vide a força e espessura da porta de carvalho), pois denunciaria a condição falaciosa de controle sobre o imponderável, os devaneios, as fantasias e os sonhos. O conto aponta, assim, o destino da dissociação com a história e as fantasias (conscientes ou não), ou seja, uma fenomenologia do medo e do desencanto. Freud (1969, p. 261) lembra que uma das formas de efetivação do efeito de estranheza se dá quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, condição de enclausuramento do eu que faz com que os personagens abduquem de si mesmos. Jung abre caminho a um entendimento do inconsciente coletivo como *memória*, substrato coletivo da psique. Hillman atenta a essa noção de inconsciente como mundo imaginal e postula o conceito de ego imaginal: um eu menos estruturado como vontade e razão e “menos estranho à sua alteridade fantástica”, ou seja, análogo ao eu onírico e poroso à realidade imaginal, ou seja, à *memória*. E é justamente esse eu imaginal – proposição hillmaniana que traz na sua semântica a possibilidade de fabular (direito humano reivindicado por Antonio Candido) – que é recusado por “Irene e eu”. ■

Recebido em: 6/3/2017

Revisão: 29/5/2017

Abstract

“Casa tomada” – a short story by Julio Cortázar

This article amplifies the short story “Casa tomada”, written by Julio Cortázar, correlates it with the concepts of anima and collective unconscious and suggests bridges between the fields of analytical psychology and literature. ■

Keywords: “Casa tomada”, literature, anima, collective unconscious.

Resumen

“Casa tomada” – una lectura del cuento de Julio Cortázar

A partir del cuento “Casa tomada”, de Julio Cortázar, el presente artículo hace ampliaciones y correlaciones con los conceptos de anima e inconsciente colectivo, además de sugerir puentes para una interlocución entre psicología analítica y literatura. ■

Palabras clave: “Casa tomada”, literatura, anima, inconsciente colectivo.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., D. O escorpião enlacado: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRANDÃO, J. Mitologia grega v. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- CANDIDO, A. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, T. Teoria da literatura. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 73-96.
- CINTRA, L.; CUNHA, C. Nova gramática do português contemporâneo. São Paulo: Lexicon, 2011.
- CORTÁZAR, J. Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CORTÁZAR, J. Bestiário. São Paulo: Civilização Brasileira, 2014.
- CORTÁZAR, J. Bestiario. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina S. A., 2007.
- CORTÁZAR, J. Rayuela. Buenos Aires: Aguilar, Alfaguara, 2013.
- FREUD, S. O estranho. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- HILLMAN, J. Anima: anatomia de uma noção personificada. São Paulo: Cultrix, 1995.

- HILLMAN, J. O sonho e o mundo das trevas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- JUNG, C. G. O espírito na arte e na ciência. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. (Obras completas de C. G. Jung, v.15).
- JUNG, C. G. A natureza da psique. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. (Obras completas de C. G. Jung, v.8/2).
- JUNG, C. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. (Obras completas de C. G. Jung, v.9/1).
- PASSOS, C. O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PLATÃO. Diálogos: Teeteto, Sofista, Protágoras. São Paulo: Edipro, 2007.
- TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1975.