

Topografia e dinâmica na Casa Tomada

Luana Villac

O presente artigo parte do conto Casa Tomada, de Julio Cortázar, para refletir sobre a forma pela qual a psicanálise pode ser afetada pelas imagens que a literatura oferece. A partir da proposição de uma relação entre o motivo da casa em seu aspecto simultaneamente estranho e familiar e a concepção freudiana de aparelho mental tal qual enunciada na primeira tópica, o conceito de espaço é trabalhado enquanto marca topográfica e dinâmica.

Palavras-chave: Literatura, espaço, estranho, primeira tópica

Em uma frase que se tornou clássica na literatura psicanalítica, Freud (1916a) afirmou que “o ego não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (p. 292). Metáforas espaciais como essa foram muitas vezes utilizadas por ele para tratar da estrutura do aparelho psíquico. Acredito que essa escolha não tenha se dado apenas por conveniência, mas pelo fato de o espaço físico ser uma marca topográfica, bem entendido, mas também dinâmica.

No presente trabalho procuro explorar esse duplo aspecto do espaço tomando como base a casa enquanto imagem habitada e, a partir desta, construir uma ponte em direção à concepção freudiana do aparelho mental tal qual enunciada na primeira tópica. Para tanto, baseio-me no conto *Casa Tomada*, do escritor argentino Julio Cortázar. Não se trata de fornecer uma interpretação psicanalítica do texto de Cortázar – mas de dialogar com ele com o auxílio de conceitos psicanalíticos. Essa diferença me parece importante, pois, longe de querer oferecer mais uma chave possível para ler o inquietante conto argentino, o que procuro são imagens possíveis para ler Freud.

Para entrar nessa casa convido também o filósofo francês Gaston Bachelard, cuja obra “A Poética do Espaço” reflete sobre as formas como a imaginação ocupa o espaço e é por ela ocupado, a partir de uma perspectiva fenomenológica.

Segundo Bachelard (2008), “(...) Há sentido em dizer que se lê uma casa, que se lê um quarto, já que quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade” (p. 55).

Tendo em mente essa relação estabelecida pelo filósofo entre intimidade e casa – que coloca a morada não como o lugar da intimidade, mas como a própria intimidade –, entremos na *Casa Tomada*.

O conto foi publicado pela primeira vez em 1946 na revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges, e a partir de 1949 passou a integrar uma coletânea de Cortázar denominada *Bestiário*, reunião de narrativas pertencentes ao registro fantástico.

O momento histórico da publicação de *Casa Tomada*, aliado à temática da invasão que caracteriza a obra, fez com que ela fosse muitas ve-

zes lida como uma manifestação antiperonista. Não me interessa aqui afirmar ou negar tal caráter político. As diversas portas da casa permitem ao leitor entrar por aquela que quiser (ou não puder deixar de) abrir, sem que por isso as outras lhe sejam trancadas.

Quanto a mim, a porta da qual não pude fugir foi delineada pela inegável atmosfera onírica, carregada da sensação de estranhamento típica dos sonhos, que permeia o conto. De onde vem esse estranhamento? Antes de tentar responder a essa pergunta, é preciso pensar na estrutura do texto.

O enredo, em linhas gerais, pode ser facilmente sintetizado. Um casal de irmãos solteiros de cerca de 40 anos vive junto em uma casa herdada da família, onde passa seus dias em afazeres domésticos, dedicando zelo especial à tarefa da limpeza. Esse cotidiano sem mais é perturbado certo dia por vozes distantes que dominam um dos lados da residência. Sem nunca se chegar a saber de quem são, elas acabam por ocupar todos os cômodos, até que aos irmãos não reste nenhum. Acuada e sem lugar, eles deixam a casa, trancam-na e jogam a chave fora. A narrativa é feita em primeira pessoa pelo irmão. Fim.

Claro que esse resumo de contracapa de DVD não dá conta dos matizes do conto. Mas ele serve para nos lembrar de que o estranho ganha substância quando em contexto familiar. Com efeito, nada é mais familiar do que a casa onde se mora. Ao mesmo tempo, como toda criança sabe, toda casa tem seus esconderijos. A isso, no entanto, voltarei mais à frente. Por ora é importante deixar claro o papel que essa residência possui na vida dos personagens.

Desde o início do texto de Cortázar (2007), fica claro que a casa não é apenas um cenário, mas um motivo central à narrativa. Na introdução ficamos sabendo que ela agrada aos irmãos por ser “espaçosa” e “antiga”, e por guardar recordações da família e da infância de ambos. A descrição continua com adjetivos como “profunda” e “silenciosa”. Em seguida, somos apresentados em detalhes à rotina dos personagens. Em meio a informações burocráticas como “almoçávamos ao meio-dia”, uma frase que se pretende casual e inofensiva salta aos olhos: “A veces llegamos a creer que era ella (a casa) la que no nos dejó casarnos” (p. 9). Uma casa que seria capaz de ditar destinos não é uma morada qualquer. Na página seguinte, outra declaração reforça o poder dado à residência pelo narrador: “Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia” (p. 10). Aqui a importância da casa é equiparada àquela dada à sua irmã. Ora, se a casa é silenciosa, como quer o irmão, parece que ela tem muito a dizer.

E, no entanto, os dois irmãos, imersos em seu cotidiano fechado, obstinam-se em não ouvi-la. As tarefas a que se dedicam diariamente revelam que não há lugar para o fora-de-lugar nessa casa dominada por atos repetitivos. A irmã pas-

sa o dia a tecer. E destecer quando algo não lhe agrada. E tornar a tecer... Na perspectiva de seu irmão, a única que o conto nos oferece sobre ela, ao contrário das mulheres que “(...) tejen cuando han encontrado em esa labor el gran pretexto para no hacer nada” (p. 10), Irene tece coisas sempre necessárias. É hábil a forma como Cortázar, apesar da ressalva do irmão – ou justamente por causa dela –, dá ao leitor a chance de desconfiar que a tecelagem de Irene talvez não seja tão diferente daquelas que tecem como “pretexto para não fazer nada”. O narrador, por sua vez, além de passar horas observando as mãos da irmã nesse labor, tem o hábito de reler os livros de sua biblioteca. Fã de literatura francesa, às vezes frequenta livrarias à procura de novidades. Mas, segundo ele, “desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina” (p. 10). Há que se perguntar se não é justamente em sua casa que não chega nada de novo desde então.

Além destas, a principal atividade compartilhada pelos irmãos é a faxina. A maneira minuciosa e ritualística com que se dedicam à limpeza da casa – um obsessivo e eterno retorno ao *status quo* – dá indícios de sua determinação em impedir que qualquer coisa perturbe aquele ambiente de aparente segurança. Aparente porque sem trégua: como nos informa o narrador, o pó insiste em voltar a se depositar sobre os móveis e penetrar pelas brechas disponíveis.

78

A descrição do momento da limpeza é acompanhada por minúcias arquitetônicas sobre a planta da residência. Fica-se sabendo que ela tem duas partes, separadas por um corredor e por uma porta maciça de carvalho (Bachelard evoca o “sofrimento dos corredores” ao falar desse espaço de trânsito e transição que é o corredor de qualquer casa). Segundo o narrador: “Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza...” (p. 11).

Esse trecho é crucial para penetrar nas relações dos personagens com a estrutura da casa. Os dois ocupam apenas a parte da frente, onde, como se comprimidos pela amputação do espaço, “apenas se movem”, tal qual autômatos. À parte de trás, que dá as verdadeiras dimensões da casa, vão apenas para fazer a limpeza. Antes mesmo de a casa começar a ser tomada, ela já não é inteiramente – e de fato – habitada.

É a parte traseira, de pouca circulação, que é inicialmente invadida pelas vozes. Em uma cena kafkiana, onde em meio à banalidade um acontecimento bizarro irrompe sem ser tratado como tal, o narrador, que estava esquentando seu mate na cozinha, ouve um “ahogado susurro de conversación” (p. 12) no fundo do corredor e lança-se à porta violentamente para trancá-la “antes que fuera demasiado tarde” (p. 12). Tudo se passa como se ele já estivesse esperando – e te-

mendo – esse momento há muito tempo. O que espanta é a própria falta de espanto com que reage à invasão. É digno de nota também que a violência com que tranca a porta não condiz com a ausência de emoção que aparenta ao contar o ocorrido à irmã. Depois de se assegurar que a porta está devidamente trancada, termina de esquentar o mate e só então, levando uma bandeja nas mãos, dirige-se à irmã e anuncia: “Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.” A reação de Irene, que se esboça apenas em seus olhos cansados, é de uma praticidade perturbadora: “Entonces – dijo recogiendo las agujas – tendremos que vivir en este lado” (p. 12-13).

Este primeiro momento de tomada da casa guarda semelhanças significativas com a analogia dos dois salões que Freud (1916b) utiliza para explicar a relação entre a resistência e os sistemas inconsciente e pré-consciente em uma de suas conferências introdutórias sobre psicanálise. Vejamos: “Comparemos, portanto, o sistema do inconsciente a um grande salão de entrada, no qual os impulsos mentais se empurram uns aos outros, como indivíduos separados. Junto a este salão de entrada existe uma segunda sala, menor – uma espécie de sala de recepção – na qual, ademais, a consciência reside. Mas, no limiar entre as duas salas, um guarda desempenha sua função; examina os diversos impulsos mentais, age como censor, e não os admitirá na sala de recepção se eles lhe desagradarem. (...) Os impulsos do inconsciente, no salão de entrada do inconsciente, estão fora das vistas do consciente, que está na outra sala; em princípio, devem permanecer inconscientes. Se já se infiltraram até o limiar e foram afastados pelo guarda, então eles são inadmissíveis para a consciência; dizemos que eles são *reprimidos*. Entretanto, os próprios impulsos que o guarda permitiu que cruzassem o limiar, não são, também, só por causa disso, necessariamente conscientes; podem vir a sê-lo somente se conseguissem chamar a atenção da consciência. Portanto, justifica-se que chamemos a esta segunda sala, de sistema pré-consciente” (p. 302).

A *Casa Tomada* pode oferecer uma analogia mais literária e sofisticada dessa concepção freudiana do aparelho mental. A casa-psiquismo dos personagens – que, lembremos, é profunda, antiga, guarda recordações da família e da infância – é constantemente ameaçada por impulsos inconscientes-vozes sussurrantes que insistem em vir à tona e emergir à consciência. No lugar do guarda de Freud, entra a porta de carvalho para tentar barrar essas moções pulsionais – uma madeira muito conhecida por sua... resistência. A essa pressão constante reagem os irmãos com seu limpar incessante – contínuo dispêndio de energia tão necessário para manter o recalque.

As cenas subsequentes do conto reiteram essa ideia. Como antes da invasão, os irmãos se esforçam para manter sua rotina insípida e incolor. O narrador admite certa tristeza pela perda do outro lado da casa, mas faz questão de subli-

nhar que foi sentida apenas nos primeiros dias após a chegada das vozes. Sua (não) reação procura justificativas na declaração: “Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar” (Cortázar, 2007, p. 14).

Essa ausência de pensamento expressa a tentativa um tanto débil dos personagens de ignorar o excesso que se impõe à sua mente. E se eles conseguem viver sem pensar – o que é duvidoso, mas em todo caso parece ser a única maneira que encontram para tentar suportar a pressão a que estão submetidos – não podem viver sem sonhar. Passam a sonhar em voz alta, acordando-se durante a noite. Além disso, as insônias passam a ser frequentes. E as vozes do outro lado da casa, apesar de o narrador afirmar inutilmente que tudo permanece calado, podem ser ouvidas da cozinha e do banheiro, ambos cômodos vitais na configuração de uma moradia.

Ao definir o conceito de recalque, Freud (1915) propõe que ele se divide em duas fases: o recalque original é “(...) movimento de repulsão que atua a partir do consciente sobre o conteúdo a ser recalcado”. A segunda etapa, de acordo com o autor, “refere-se a representações derivadas do representante recalcado ou ainda àquelas cadeias de pensamento que, provindo de outros lugares, acabam estabelecendo ligações associativas com esse representante” (p. 178-179).

Se pensarmos na tomada da casa como expressão de um conflito psíquico, o viver sem pensar de seus moradores, que inferem não sem razão que o pensar pode ser ameaçador, é uma recusa em associar. Mas é claro que se trata de uma recusa inútil. Quanto mais insistem, procurando se tranquilizar com sua porta de madeira maciça e seus espanadores, em ignorar as vozes, mais formas elas encontram de se manifestar. É um processo análogo àquele descrito por Freud ao discorrer sobre o destino do representante pulsional retirado da consciência. Segundo ele, “O representante pulsional se desenvolve de forma mais desimpedida e com maior riqueza quando, por meio do recalque, é retirado da influência consciente. Ele então prolifera, por assim dizer, na escuridão e encontra formas de expressão extremas” (p. 178-179).

O desfecho do conto coloca em cena a ocupação completa da casa pelos ruídos que finalmente ultrapassam a porta de carvalho. Em um silêncio apreensivo, os irmãos ouvem a aproximação progressiva do barulho. O narrador aperta os braços de Irene e os dois correm para a porta de entrada. O último gesto do irmão é trancar a porta de entrada e jogar a chave fora. Justifica-se dizendo que o faz para evitar que algum pobre coitado entre na casa. O gesto é simbólico – com ou sem chave, a casa não mais lhe pertence.

A pergunta que os irmãos não colocam (ao menos não explicitamente), o leitor não pode deixar de se fazer. Que vozes são essas que insistem inexoravelmente em se fazer ouvir? Se mantivermos a analogia entre o conto e concepção

freudiana das instâncias psíquicas, a pergunta se traduz como: qual é a natureza dessa força pulsional? Quanto a isso só se pode especular, já que se trata de personagens ficcionais. A hipótese do incesto entre os irmãos é bastante atraente do ponto de vista da psicanálise. Se por um lado nada no texto permite afirmá-lo indubitavelmente, indícios de uma relação incestuosa se insinuam durante a narrativa.

Em primeiro lugar, o próprio narrador descreve sua relação com a irmã como um “simple y silencioso matrimonio de hermanos” (Cortázar, 2007, p. 9). Além disso, a situação enclausurada dos dois, completamente fechada a influências e trocas com o mundo externo é típica das relações incestuosas.

É na figura enigmática de Irene, todavia, que a ideia de uma libido represada e engessada ganha corpo. Além do fato de ter rejeitado dois pretendentes “sin mayor motivo” (idem, p. 9), é evidente que seu tecer– e destecer – cotidianos são uma referência à Penélope e sua eterna espera pelo retorno de Odisseu. Para as duas Penélopes – a grega e a argentina – tecer parece ser uma maneira de recusar não apenas pretendentes, mas o próprio presente, uma tentativa de manter viva a ilusão que sustenta sua posição de mulher.

Em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes (2001) apresenta o enamorado como “aquele que espera”. Nessa espera, qualquer tentativa de parecer ocupado não passa de encenação. Diz ele: “Estou apaixonado? – Sim, pois espero. O outro não espera nunca. Às vezes quero representar aquele que não espera; tento me ocupar em outro lugar, chegar atrasado; mas nesse jogo perco sempre: o que quer que eu faça, acabo sempre sem ter o que fazer, pontual, até mesmo adiantado. A identidade fatal do enamorado não é outra senão: *sou aquele que espera*” (p. 147). Irene e suas agulhas tampouco convencem o leitor de que não espera. Na realidade, dentro da casa, a espera parece ser a única coisa que a define, que lhe confere uma identidade.

É interessante notar que o único momento do conto onde a feminilidade da personagem é sugerida ocorre quando seu irmão se depara com uma gaveta cheia de echarpes: “Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas” (Cortázar, 2007, p. 10). O que fazem ali aquelas echarpes coloridas em uma casa onde se tecem apenas coisas necessárias?

Bachelard (2008) possui uma visão aguçada e poética sobre o significado das gavetas e armários de uma casa. Para o filósofo, “O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses objetos (...) nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós,

por nós e para nós, uma intimidade. (...) O espaço interior do armário é um espaço que não se abre para qualquer um” (p. 91). Penso que a gaveta (palavra que em espanhol também pode ter a acepção de caixão) de Irene, com suas echarpes protegidas pela naftalina, é o lugar onde guarda (enterra?) seu desejo de ser mulher – mulher desejável e desejada.

Na cena da tomada final da casa, ao fecharem a porta, ela se dá conta de que seus romances ficaram do lado de dentro. E então, solta o tecido que ainda tinha nas mãos sem olhá-lo. Talvez esse gesto seja apenas um ato final de resignação. Mas pode ser também que a partir desse momento ela pressinta a chance de se libertar daquilo que a impedia de atuar seu desejo fora do espaço circunscrito da casa que sempre ditou aquilo que estava proibido e permitido aos seus moradores.

O último parágrafo do conto nos leva de volta ao registro do banal. O narrador descreve de modo casual o momento em que joga a chave no bueiro depois de um comentário qualquer sobre as horas. É significativo que a única emoção da cena apareça entre parênteses e sem convicção, a respeito de Irene: “(yo creo que ella estaba llorando)” (Cortázar, p. 16). Enquanto seu irmão permanece pateticamente obstinado em não sentir nada, as lágrimas de Irene – as quais ele ignora o quanto pode, isto é, das quais ele se defende como pode – atestam que existe uma dor ali.

Mas trata-se de uma dor que permanece não tematizada. Mais uma vez, a dissimetria entre o que se fala e como se fala é um recurso de Cortázar que acentua a não banalidade, isto é, a estranheza de sua narrativa.

Em seu estudo sobre o Estranho, Freud (1919) procura entender por que o uso linguístico estendeu o significado da palavra alemã *das Heimliche* (doméstico, familiar), para seu oposto, *das Umheimliche* (estranho), de modo que os termos acabaram coincidindo. De acordo com a explicação que propõe, “pode ser verdade que o estranho (*unheimlich*) seja algo que é secretamente familiar, que foi submetido à repressão (ler recalque) e depois voltou e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” (p. 262).

Nessa proposição se encontram duas ideias que podem nos ajudar a penetrar na origem da vaga inquietude provocada pela leitura de *Casa Tomada*. Primeiramente, a própria pergunta da qual Freud partiu para pensar sobre o Estranho: por que dois significados ambivalentes acabaram por se reunir em um só? Ao citar o vocábulo do dicionário de Grimm concernente ao tema, Freud nos dá a seguinte definição: “Da ideia de familiar, pertencente à casa, desenvolve-se outra ideia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto...” (Freud, 1919, p. 243). Aqui fica explícito o entrelaçamento indissociável dos termos: o estranho viceja em terreno familiar, tem raízes nele. Nesse sentido, o motivo da casa

– com seus corredores, portas, gavetas e porões, reais ou imaginários (ou: reais porque imaginados) – é ideal para expressar essa ambivalência e engendrar a sensação de desconforto intraduzível que se apodera do leitor que entra em contato com o texto.

Quanto à questão do retorno de conteúdos submetidos ao recalque, ela igualmente nos aproxima do estranhamento que se insinua na narrativa. Freud distingue duas categorias de Estranho. A primeira é aquela que provém de formas de pensamento já superadas (como a onipotência infantil, por exemplo). A segunda é oriunda de complexos reprimidos. Segundo ele, “a categoria que provém de complexos reprimidos é mais resistente e permanece tão poderosa na ficção como na experiência real” (Freud, 1919, p. 268).

É plausível supor que o poder de estranhar do conto argentino resida aí: em perturbar as “pessoas na sala de jantar” ao pôr em cena a erupção dos complexos recalcados através da metáfora privilegiada do espaço-casa.

Essa breve incursão ao estudo freudiano sobre o Estranho, não tem a pretensão – e nem o desejo – de explicar enfim “o que o conto quer dizer”. Ao buscar entender de onde vem a capacidade da narrativa de mobilizar o leitor ao jogá-lo em um lugar de desconforto ligeiramente familiar, a pergunta subjacente a esse trabalho – e que permanece em aberto – é de que maneira a ficção pode nos convocar a reinventar-nos a partir das imagens que cria. Questão que estendemos aqui para a psicanálise: como esta pode debruçar-se sobre si mesma deixando-se afetar pelas imagens que a ficção semeia?

Ciente de que esta é uma pergunta aberta, no sentido de que não almeja uma resposta, mas a ignição da reflexão, procurei caminhar nesta direção ao trabalhar com a imagem da casa. E, antes de deixá-la, finalizo com as palavras da psicanalista Noemi Moritz Kon (s/d), que estuda a interface entre arte e psicanálise: “(...) Daí o valor de se trabalhar em um campo limite, entre a psicanálise e a arte, pois, se a psicanálise viabiliza certas aberturas para o olhar crítico sobre a obra de arte esta é, por sua vez, capaz de revidar o gesto, interrogando o pensamento psicanalítico, forçando-o a adotar direções inéditas”.

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- CORTÁZAR, J. *Bestiário*. Buenos Aires: Santillana, 2007.

FREUD, S. (1915). O Recalque. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. I.

_____. (1916a). Conferência XVIII: Fixação em Traumas – O Inconsciente. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XVI.

_____. (1916b). Conferência XIX: Resistência e Repressão. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XVI.

_____. (1919). O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XIX.

KON, Noemi Moritz. Proust e Freud: Memória involuntária e o estranhamento familiar. Disponível em: <<http://www.geocities.com/hotsprings/villa/3170/NoemiMoritzKon.htm>>.

The Pervert's Guide to Cinema. Direção: Sophie Fiennes. Produção: Sophie Fiennes. Apresentação: Slavoj Zizek. 2006. DVD (150 min.).

Resumos

This paper, using Julio Cortazar's short story House Taken Over as a starting point discusses the way psychoanalysis can be affected by the images proposed by literature. Establishing a relationship between the motif of the house on both its uncanny and familiar aspects and the Freudian conception of the mind such as enunciated in his topographic theory, it mulls over the concept of space as both a topographic and dynamic mark.

Key words: Literature, space, uncanny, topographic theory

Cet article est basé sur le conte Maison Prise de Julio Cortázar et propose une réflexion sur la façon dont la psychanalyse peut être affectée par les images suggérées par la littérature. La notion d'espace y est analysée en tant que marque topographique et dynamique à partir de la proposition d'un rapport entre le motif de la maison dans son aspect en même temps étrange et familier et la conception freudienne de l'appareil psychique telle qu'énoncée dans la première topique.

Mots clés: littérature, espace, étrange, première topique

El presente artículo toma como punto de apoyo el cuento Casa Tomada, de Julio Cortázar, para reflexionar sobre la forma en que el psicoanálisis puede ser afectado por las imágenes propuestas por la literatura. Trabajaremos el concepto de espacio

como marca topográfica y dinámica, desde la propuesta de una relación entre el tema de la casa, en su aspecto simultáneamente extraño y familiar, y la concepción freudiana de aparato psíquico, tal como fue enunciada en la primera tópica.

Palabras claves: Literatura, espacio, extraño, primera tópica

Citação/Citation: Villac, L. Topografia e dinâmica na *Casa tomada*. *Latin American Journal of Fundamental Psychopathology Online*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 75-85, novembro de 2010.

Editores do artigo/Editors: Prof. Dr. Henrique Figueiredo Carneiro, Profa. Dra. Junia de Vilhena e Profa. Dra. Ana Cecilia Magtaz.

Recebido/Received: 3.6.2010/6.3.2010 **Aceito/Accepted:** 16.7.2010/7.16.2010

Copyright: © 2010 Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental/University Association for Research in Fundamental Psychopathology. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados/This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Financiamento: O autor declara não ter sido financiado ou apoiado/The author has no support of funding to report.

Conflito de interesses: O autor declara que não há conflito de interesse/The author declares that has no conflict of interest.

LUANA VILLAC

Jornalista e tradutora, aluna do curso Clínica Psicanalítica: Conflito e Sintoma, no Instituto Sedes Sapientiae (São Paulo, Brasil.)

Rua Helena Antipoff, 75

05026-020 São Paulo, SP, Brasil

e-mail: luanavillac@yahoo.com