

JULIO CORTÁZAR: SER E SER UM AXOLOTE: O ENCONTRO DE SI MESMO NO OUTRO POR MEIO DAS PAIXÕES

Alamir Aquino Correa (UEL)¹
Marília Israel Rocha (UEL)²

***Resumo:** O presente trabalho concentra-se na análise do conto Axolote (1976) de Julio Cortázar, com base nas teorias semióticas propostas por Greimas e Fiorin como fio condutor para tanto. Serão colocados alguns questionamentos com base nos estudos dos signos empregados pelo autor e a tentativa de identificar algumas paixões partindo dos pressupostos da Semiótica das Paixões (1993). Também são colocados alguns apontamentos em relação à maneira que o enunciador cria elementos, propiciando ao leitor a sensação de estranheza característica do Realismo Fantástico latino-americano, sem deixar de levar em consideração o contexto histórico-político da época de produção do conto.*

***Palavras-chave:** enunciador; semiótica e contexto histórico; Semiótica das Paixões.*

Considerações iniciais

No início do século XX, a influência das vanguardas europeias, como o manifesto surrealista, entre outras correntes de pensamento, aportava conceitos aos

¹E-mail: correa.alamir@gmail.com.

² E-mail: m.i.mariliaisrael@gmail.com.

artistas latino-americanos (brasileiros e hispânicos) em várias modalidades, além da literária, e a formação de identidades das nações ocupava o cerne dos debates culturais. Havia um filtro crítico a respeito da própria produção latino-americana, sobretudo no que tange à produção no período romântico, um momento de afirmação da nacionalidade.

A partir da década de quarenta a literatura latino-americana passa por um processo de renovação ficcional marcando o início de uma literatura que mais tarde seria comparada às grandes literaturas mundiais. Quando chegamos às décadas de 60 e 70, temos o chamado “*boom latino-americano*”, um período que marca a historiografia literária do continente, dando reconhecimento internacional a uma geração de escritores cujas obras, até aquele momento, tinham baixa circulação inclusive dentro da América Latina. Devemos levar em consideração que a nova narrativa latino-americana, levada a vários países devido ao *boom*, pode ser analisada sob um viés estilístico, com desdobramentos que problematizem também a questão da identidade na produção literária daquele momento.

Sem dúvida, podemos notar que os romances do *boom* trouxeram inovações técnicas na narrativa latino-americana, como o realismo fantástico e o real maravilhoso (termos já existentes, porém agora explorados, publicados e difundidos por obras de autores da América Latina), além de inserir nessas produções técnicas das vanguardas: Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar entre vários outros, graças ao *boom* latino-americano, ultrapassam as fronteiras do continente. Nota-se uma forte tentativa, por parte dos autores latino-americanos, em construir uma literatura nacional, ou melhor dizendo, local, e por isso repleta de elementos (ambientação e/ou personagens) relacionados ao espaço. Coutinho (2003: 60), ao analisar a questão da produção literária latino-americana, afirma:

Na América Latina, continente profundamente marcado por longos processos de colonização ainda hoje vivo do ponto de vista cultural e econômico, a construção de cânones literários nacionais sempre esteve vinculada ao processo de formação e constituição das nações.

O presente trabalho, no entanto, não pretende traçar um panorama histórico da produção literária latino-americana durante o período do *boom*, apenas elucidar em que contexto nasceram as criações literárias de Julio Cortázar. Quando mencionamos o contexto em que “nasceram” suas criações, queremos dizer que Julio Cortázar produziu apenas inicialmente em terras latino-americanas, mais especificamente na Argentina, já que devido a problemas com o governo vigente, partiu para o autoexílio em Paris na década de cinquenta.

Com a chegada de Domingos Perón ao poder, no ano de 1946, Cortázar decide terminar sua experiência em Mendoza, o que marcaria também o final de sua etapa como docente. No mesmo ano, Cortázar instala-se em Buenos Aires, capital onde exerce um trabalho burocrático na Câmara Argentina do livro e um ano mais tarde obtém o título de Tradutor Público em inglês e francês. Em 1949, após juntar suas economias vai pela primeira vez para Paris a passeio e volta com um objetivo bem definido: abandonar a Argentina. Em 1951 ocorre a concretização desse objetivo quando recebe uma bolsa do governo francês por um projeto de literatura inglesa e

francesa. Se relacionamos as experiências vividas pelo escritor, podemos pensar em uma provável correspondência entre o aquário em que viviam os axolotles com a Paris da década de cinquenta, onde e quando Cortázar tem contato com grandes nomes da literatura mundial e sua produção literária se intensifica. É nesta época inclusive que surge o conto *Axolotl* e de acordo com Polimeni (2006: 78): “El impulso que Francia dio a su creatividad fue impresionante. En 1952, dio a conocer otro de sus grandes cuentos “Axolotl”, enviado desde Paris para su publicación en la revista Buenos Aires Literaria [...]”.

Ainda que Cortázar tenha escrito vários romances, o mais conhecido provavelmente seja *Rayuela* (1962), que traz uma proposta de desconstrução da linearidade da narrativa propondo uma nova maneira de leitura. Cortázar destaca-se, no entanto, como contista, recebendo influências diretas de escritores como Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges. Publicou vários volumes com coletâneas de contos: *Bestiario* (1948), *Historias de cronopios y famas* (1951), *Final del juego* (1956, na qual foi incluída *Axolotl*) e *Las armas secretas* (1959) entre outros. A escolha pela análise de *Axolotl* decorre da singularidade presente no conto que, por meio de recursos linguísticos, envolve o leitor em um jogo característico das narrativas do realismo fantástico.

O realismo fantástico pode ser entendido como a preocupação estilística em mostrar o cotidiano como algo irreal ou estranho. Nesse sentido, o papel do narrador é fundamental, já que coloca situações incomuns ou mágicas como normais e cotidianas e vice-versa (situações normais e cotidianas como se fossem incomuns ou mágicas). Basicamente, a estratégia do escritor consiste em sugerir um clima sobrenatural sem que haja um afastamento da naturalidade dos fatos, ao mesmo tempo há uma deformação da realidade a partir do insólito. O narrador se propõe a provocar sentimentos de estranheza, abstendo-se de esclarecimentos lógicos e os personagens, por sua vez, não se desconcertam diante do sobrenatural, aceitando-o como mais um aspecto de sua existência, o que conduz o leitor a uma maior sensação de estranheza.

O encontro de si mesmo no outro por meio das paixões

Partimos agora para a identificação de algumas paixões dentro do conto *Axolotl*. De acordo como Fiorin a partir do século XVIII passa-se a admitir a paixão como força motriz que impele o homem à ação. Antes disso, o estudo das paixões era de interesse da filosofia aparecendo no segundo livro na Retórica de Aristóteles, porém com outra configuração:

Os antigos viam a paixão (páthos) como uma *morbus animi* e, por conseguinte, como patologia. A paixão opunha-se à lógica: aquela subsumia a loucura, a morte, a obscuridade, o caos, a desarmonia, enquanto esta abarcava o que era da ordem da razão, da vida, da claridade, dos cosmos, da harmonia. (Fiorin 2007: 10).

Partindo do ponto que a Semiótica considera a paixão como ordenação das modalidades (o *querer*, o *dever*, o *saber* e o *poder*), Fiorin, (2007: 10) afirma que “os efeitos de sentido passionais derivam das organizações provisórias de modalidades, de intersecções e combinações entre modalidades diferentes”. Dentro dos estudos da Semiótica, a paixão pode ser representada por meio do arranjo de elementos linguísticos, uma construção textual, que descreve os estados da alma do sujeito. A opção em utilizar como método para análise do conto *Axolotl* a Semiótica das Paixões decorre da crença de que esta seria uma abordagem que melhor se adéqua em relação ao texto literário.

Greimas afirma que há uma diferença entre “discurso apaixonado” e “discurso da paixão”, feita essa distinção, veremos que a Semiótica estuda as paixões manifestadas na enunciação e no enunciado. Na enunciação, o discurso apaixonado se configura quando os elementos linguísticos apontam para um tom passional presente na tessitura do texto. Por outro lado, no enunciado, a paixão configura-se pela sua menção ou representação. Quando mencionada, a definição do lexema é que apontará a paixão. Já no caso da representação, de acordo com Fiorin (2007:12), “a paixão representada é aquela figurativizada pelas ações dos ‘seres humanos’ nos discursos que simulam o mundo ou pelos atos individuais numa situação tomada *sub speciesignificationis*, ou seja, como texto”.

No conto *Axolotl* temos a presença de um “discurso apaixonado”, pois dentre os elementos linguísticos notamos um tom passional quando o narrador refere-se aos axolotles de diversas maneiras, usando inclusive recursos linguísticos (frases curtas, por exemplo, que indicam certa ansiedade). O leitor percebe, por meio do uso de elementos que modulam as frases, que o enunciador está tomado pelo sentimento que imprime ao produto de seu ato enunciativo; o ato de tecer do texto leva o enunciatário a perceber, por exemplo, *curiosidade*, *admiração*, *inquietação*, *medo* expressos por meio de ações do protagonista: “Mi cara estaba pegada al vidriodelacuario, mis ojostrataban una vez más de penetrar elmisterio de esosojos de oro siniris y sin pupila” (Cortázar 2009: 216).

Ao mesmo tempo, podemos notar o “discurso da paixão”, pois ao longo do texto a relação entre enunciador e enunciatário é marcada também por paixões mencionadas, como, por exemplo, em uma das passagens em que pode ser notada claramente a *fascinação* e o *medo* do protagonista ao estar em contato com os axolotes no Jardindes Plantes: “Fuesuquietud que me hizoinclinarmefascinadolaprimeravez que vi a losaxolotl. [...] Lestemía” (Cortázar 2009: 214-216, grifo nosso).

O objetivo deste trabalho é identificar e apontar algumas das paixões dentro do conto *Axolotl* não apenas observando-as simplesmente como arranjos modais, mas também englobar o nível discursivo do texto. Por outro lado, não faremos uma descrição minuciosa de cada paixão, nosso foco estará em apontar a complexidade sintática do percurso passional, já que nos interessa mais saber as diferentes posições passionais que o sujeito ocupa ao seguir esse percurso passional, o qual resultará na sua metamorfose em um axolotle.

Na verdade, a partir da identificação dessas paixões pretendemos concentrar-nos na questão da metamorfose entre homem e animal. Quando falamos de “estados da alma” para referir-nos às paixões, notamos que o enunciador, antes de sofrer a transformação em um axolotle, já sente uma *identificação* (e talvez essa seja a principal

paixão desencadeadora de outras paixões e conseqüentemente, dos fatos), como se homem e animal tivessem afinidade nos estados de suas almas. De acordo com Mello (2007:13) “paixões são ‘estados de alma’, e a literatura sobre o assunto mostra que um ‘estado das coisas’ leva a um ‘estado de alma’”. Nesse sentido, a ideia defendida aqui é que a metamorfose sofrida pelo protagonista se dá por meio da identificação com os axolotles, pois ao entrar em contato com esses animais, ele entra em contato consigo mesmo, sendo as paixões a força motriz que desencadeia essa metamorfose sem maiores surpresas para o protagonista: “Ahora sé que no hubo nada de estraño, que esotenía que ocurrir. Cada mañana, al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor” (Cortázar 2009: 216).

Além disso, dentro do conto *Axolotl* podemos dizer também que a paixão, entendida como força motriz, é uma paixão complexa, já que a concretização da metamorfose é consequência de um percurso passional: depois de visitar o aquário, pesquisar sobre os axolotles, ir vê-los insistentemente, sentir-se hipnotizado por eles, finalmente, o protagonista se vê transmutado em um axolotle. Fiorin (2007: 13) ao falar de paixões simples e complexas, cita Greimas (1983: 225-226) “[...] as complexas são aquelas que resultam do encadeamento de vários percursos passionais”. Mello (2007) descreve as paixões como consequência da busca dos sujeitos em torno de um objeto-valor. No caso de *Axolotl*, o sujeito incorpora seu objeto-valor por meio de uma transmutação (Cortázar 2009: 216-217):

Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí. [...] Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo del comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible.

No conto, o protagonista não realiza uma ação, ele simplesmente sofre uma ação, no caso, a metamorfose em um axolotle (inicialmente isso lhe causa horror). Nesse sentido, podemos dizer que o sujeito está em um estado de *espera*, que Greimas denomina o estado inicial das paixões complexas. De acordo com Barros (2003: 49) confirma-se que o conto traz paixões complexas, pois “a espera define-se pela combinação das modalidades, pois o sujeito deseja um objeto (querer-ser) mas nada faz para consegui-lo [...]”. Ainda segundo Greimas, podemos dizer que se trata de uma espera *simples* e não *fiduciária*, já que o protagonista não estabelece um contrato fiduciário com o axolotle, não espera nada dele, estabelece apenas uma intercomunicação baseada na identificação.

Gostaríamos de explicitar aqui que embora a metamorfose tenha ocorrido após um percurso passional e já no final do conto, é possível identificar paixões expressadas agora não mais pelo eu-homem, quando é possível identificar paixões como *curiosidade*, *admiração*, *identificação* e *medo*. Agora no “eu-axolotle” temos a presença de outras paixões: inicialmente, uma paixão mencionada, o *horror*: “Darmecuenta de esofue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino” (Cortázar 2009: 217). Porém esse sentimento logo dá

lugar novamente à *identificação*, quando o protagonista-axolote percebe finalmente sua condição de axolote vivendo no aquário: “Ahorasoy un axolotl, y si pienso como hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa” (Cortázar 2009: 217-218).

Finalmente, o narrador como axolote indica outra paixão a seu narratário que, diferentemente do *horror*, não é passageira, trata-se da solidão, ainda que no momento esteja junto a seus semelhantes: “Y en esta soledad final a la que élya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuentova a escribir todo esto sobre losaxolotl” (Cortázar 2009: 218). Com essa frase termina o conto de Julio Cortázar: brincando com o narratário, exigindo dele uma leitura atenta para a identificação do narrador-homem e do narrador-axolote para a construção dos sentidos do texto.

Entre ser e ser um axolote: questionamentos

Ao propor uma análise do conto *Axolotl* serão levantados, neste segundo momento, questionamentos acerca das escolhas dos signos feitas pelo autor possivelmente relacionadas ao contexto no qual estava inserido e, mais tarde, será discutido o uso de *debreagens* para a criação de efeitos no texto. Sendo assim, para tratar da análise do conto *Axolotl*, faz-se necessário esboçar brevemente o contexto histórico-político no qual se deu sua criação: Julio Cortázar foi para Paris em um “autoexílio” após conflitos ideológicos com o governo argentino.

Nas décadas de trinta e quarenta, Cortázar trabalhou como professor do ensino médio além de fazer traduções para a revista *Leoplan* do inglês e do francês para complementar sua renda, já que o salário de professor, com as poucas aulas que tinha, não cobria todos os seus gastos mensais, pois nessa época vivia sozinho em pequenas cidades da província de Buenos Aires. Em 1944 recebeu uma oferta de trabalho na Universidade de Mendoza. Um ano mais tarde, junto a outros quatro professores e uma centena de alunos, participou da tomada da Faculdade de Filosofia de Mendoza, onde começaram seus problemas com a polícia. De fato, o clima político o sufocava, estando entre um dos maiores fatores o crescimento do peronismo. Polimeni (2006: 43) descreve um pouco do cenário político na Argentina, que levou Cortázar a tomar a decisão de partir:

El clima social de la Argentina de los años treinta y cuarenta, con el fracaso del yrigoyenismo, el primer golpe militar contra la democracia, la década infame y el reinado de los conservadores alejados de cualquier idea de progreso para las mayorías está reflejado en la obra de Roberto Arlt, en algunos ensayos de Jorge Luis Borges [...] Estas obras forman parte del cosmos que rodea a la formación de Cortázar con hombre de letras.

Pensando sobre as incógnitas que podem ser levantadas a partir da leitura do conto, deparamo-nos com três questões centrais: a) Por que Cortázar não escolheu dois seres humanos para apresentar tamanha identificação como mostra do

fenômeno de intercomunicação? b) De que se trata esse “algo inquietante” descoberto pelo homem no animal que absorve totalmente sua personalidade? E c) Existem razões e/ou suposições válidas que justifiquem a escolha, em particular, de um axolotle para descrever tal experiência? As respostas para esses questionamentos estarão baseadas em, além de pressupostos da Semiótica, elementos presentes no próprio texto.

A respeito da escolha de haver uma intercomunicação entre um homem e um animal, e levando em consideração o contexto político da Argentina, o qual Cortázar havia decidido abandonar, podemos pensar na impossibilidade de comunicação entre seres humanos no sentido de impossibilidade de comunicação com seus iguais, mais especificamente, outros argentinos. Em um nível mais profundo, por causa de alguma descrença no ser humano, o axolotle pode representar uma mostra de rebelião ontológica do homem consigo mesmo e com sua própria espécie. Em determinado momento do conto, Cortázar (2009: 215) marca essa relação de intercomunicação quando diz:

La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. [...] No eran animales [...] No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo.

A identificação com os axolotles chega a ser tamanha que o narrador usa o termo “canibalismo” para tratar da intercomunicação entre ele os axolotles. Ora, canibalismo ocorre com seres da mesma espécie, o narratário é levado a presumir uma total identificação entre homem e axolotle, como se pertencessem à mesma espécie: “[...] elguardián, que debíasuponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro” (Cortázar 2009: 216).

A partir do início da leitura já nos damos conta de que o narrador é um “narrador-protagonista-axolotle” e todos os elementos subsequentes da narrativa se desenvolvem em torno da descrição da trajetória mental da fascinação que acaba por transportar a consciência do protagonista para o outro lado da vidraça do aquário mostrando, então, a sua fusão entre a consciência do humano com o corpo do animal. A descrição dessa trajetória, sem ser rebuscada, abunda em pormenores ambíguos e inquietantes cuja presença no texto estimula um esforço interpretativo com o objetivo de decifrar a natureza implícita da transformação experimentada pelo narrador.

O fato do protagonista sentir uma inquietação em relação aos axolotles a ponto de visitá-los mais de uma vez ao dia em algumas ocasiões, remete-nos a nossa segunda incógnita: qual é a fascinação exercida por estes animais sobre o (até então) homem? O narrador, cara a cara com o animal toma consciência de algo que escapa de seu domínio do racional e do espaço-tempo, até mesmo porque encontrou nos axolotles uma relativização dessas forças: “Oscuramente, me pareció comprender suvoluntad secreta, abolir elespacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente” (Cortázar 2009: 214).

Um elemento que aparece com frequência quando se está expressando a admiração pelos axolotles é a referência ao *ouro* e aos *olhos*: “Sus ojos sobre todo me obsesionaban. [...] Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar.” (Cortázar 2009: 214). Em relação ao ouro, metal de grande valor, vemos o que o protagonista se apega a esse aspecto dos olhos dos axolotles. Em artes e matemática, temos referências ao ouro quando falamos de “retângulo áureo”, “proporção áurea ou divina”, “razão áurea ou divina”, que representam a perfeição da natureza e da beleza. Evidenciam-se, nos seguintes fragmentos, a relação dos axolotles com o ouro (Cortázar 2009: 213-215, grifo nosso):

[...] la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban. [...] Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida, pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior. [...] Los ojos de oro ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo”. [...] “Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran animales. [...] Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: ‘Sálvanos, sálvanos’.

Além da questão dos *olhos* e do *ouro*, a admiração pelos axolotles é apresentada ao enunciário por outras facetas, desde o primeiro contato com os animaizinhos no Jardines Plantes, esse sentimento toma conta do narrador e também o fato de as visitas constantes reforçarem essa admiração: “Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa” (Cortázar 2009: 212). Após pesquisar sobre os animais, o enunciador explicita sua curiosidade: “[...] volví al díasiguiente al Jardines Plantes. Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y a tarde.” (Cortázar 2009: 213). Mais do olhar para os axolotles, podemos dizer que o narrador os *contempla* num misto de *curiosidade*, *admiração*, *identificação* e *medo* (paixões anteriormente apontadas neste trabalho): “Me apoyaba en la barra de hierro que bordealosacuarios y me ponía a mirarlos. [...] porque desde el primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos” (Cortázar 2009: 213).

São vários “os estados da alma” que o narrador descreve ao falar sobre a contemplação dos axolotes. Em uma das passagens sobre isso, temos “Fuesu quietud lo que me hizoinclinarme fascinado laprimera vez que vi a losaxolotl” (Cortázar 2009: 214). Já antes da metamorfose, o narrador projeta alguns sentimentos nos axolotles, como por exemplo, serem escravos de seus corpos: “Los imaginé conscientes, esclavos de sucuerpo, infinitamente condenados a un silencio abismal, a una reflexión desesperada” (Cortázar 2009: 215). Em outro momento, o narrador complementa: “Me sentíainnoble frente a ellos [...] Lestemía” (Cortázar 2009: 215-216).

Nossa terceira incógnita se refere à possível existência de argumentos que justifiquem que a escolha do axolotle não é uma arbitrariedade de Cortázar. Acreditamos que tal escolha se apoia em diversos tipos de afinidade existentes entre o homem e o animal. Descobre-se uma identificação com aqueles animais que estavam em Paris, mas que não eram dali, homem e animal são de origem latino-americana. O axolotle é uma espécie de salamandra originária do México que se mantém sempre em sua forma larval. De acordo com a mitologia da cultura asteca, esse animal também é conhecido como "monstro da água" ou "peixe andante", pois *Xolotl*, o deus da morte, da iluminação e da monstruosidade temendo que outros deuses o banissem ou o matassem, se transformou em axolotle e foi morar nos lagos.

No conto, há referência a esta questão da lenda indígena mexicana, sobretudo se considerarmos que os deuses astecas tinham aspectos diversos, entre eles, a aparência humana: "Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad." (Cortázar 2009: 215). Outro ponto que nos chama a atenção, é a insistência do autor em usar o termo da língua asteca "axolotl" e não o termo da língua espanhola "ajolote". Sobre isso, o enunciador nos fala no momento em que está pesquisando sobre estes animais: "Encontré un nombre en español, ajolote, lamención que son comestibles y su aceite se usaba [...]" (Cortázar 2009: 213).

Se retomarmos a questão do cenário político argentino, que levou Julio Cortázar a se instalar em Paris, veremos que ambos, o animal e o escritor, são provenientes da América Latina e encontram-se agora na Europa. A escolha de uma determinada espécie de animal pode ter sido motivada, portanto, pela compatibilidade das suas características (simbólicas, intuídas) com o caráter específico do desejo que procura satisfazer o protagonista na sua busca (involuntária?) por identificação ideológica e política.

Caminhos da metamorfose: operações enunciativas

Considerando que a partir de diferentes mecanismos discursivos torna-se possível revelar ou dissimular um fato, em *Axolotl*, o enunciador procura chamar a atenção do enunciatário para transmitir sua mensagem por meio da criação de efeitos de estranhamento. No conto *Axolotl*, o enunciador se vale de operações enunciativas para criar um ambiente sobrenatural e causar estranheza ao leitor. Vemos, assim, o autor como usuário individual da língua, que ao fazê-lo constitui a figura do enunciador que se concretiza diante dos enunciatários, estabelecendo uma relação na qual ambos participam da construção dos sentidos no texto. O mecanismo utilizado para a criação desse texto de múltiplos sentidos, que atinja o leitor, baseia-se na enunciação presente no nível discursivo, ao utilizar operações enunciativas, de acordo com Denis Bertrand (2003: 90):

O enunciador, no acontecimento da linguagem, projeta fora de si categorias semânticas que vão instalar o universo do sentido. Essa operação consiste em uma separação, uma cisão, uma pequena "esquizia" ao mesmo tempo criadora, por um lado, das representações

actanciais, espaciais e temporais do enunciado e, por outro, do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação.

Dentro dos estudos da Semiótica, o conceito de “debreagem” está constituído de duas partes complementares entre si, a saber: *embreagem* e *debreagem*, operações enunciativas utilizadas para a criação de efeitos dentro do texto. A partir da *debreagem*, o sujeito enunciante é capaz de criar um “não-eu”, um “não-aqui” e um “não-agora” em um discurso no qual é possível estabelecer o universo referente à pessoa, espaço e tempo (“ele”, “lá” e “então”). Por outro lado, se o sujeito enunciador instala o discurso em primeira pessoa (“eu”), veremos então o uso da *embreagem*, recurso para que o sujeito da fala enuncie as categorias dêiticas que designam o “eu”, o “aqui” e o “agora” a fim de cumprir sua função manifestando o lugar da enunciação por meio de um “simulacro de presença” quando ao apontar essas categorias (“eu”, “aqui” e “agora”). Ao mesmo tempo, é possível notar que essas categorias se estabelecem formando uma oposição às categorias debreadas, já que a “embreagem supõe então a debreagem anterior à qual ela se acrescenta” (Bertrand 2003: 91).

A noção de veracidade do conto se dá por meio dos processos de *embreagem* e *debreagem* que geram, ao mesmo tempo, um estranhamento no leitor. É interessante pensar que o enunciador dá pistas por meio da escolha lexical para legitimar sua condição de axolote: o uso de verbos no presente (quando axolote): “soy un axolotl” (Cortázar 2009: 212), “es que no nos gustamovernosmucho” (Cortázar 2009: 214) e no pretérito (quando homem): “yopensabamuchoen losaxolotl. Iba a verlos [...] me quedaba horas mirándolos” [...] “era amigo de los leones” (Cortázar 2009: 212), “Les temía” (Cortázar 2009: 216).

Usando da *debreagem* enunciativa, as categorias dêiticas que designam o “eu”, o “aqui” e o “agora” são enunciadas pelo eu-axolote, justificando o uso de verbos no presente e construindo um efeito de subjetividade. De acordo com Fiorin (1996: 43): “Uma vez que a enunciação é a instância da pessoa, do espaço e do tempo, há uma *debreagem* actancial, uma *debreagem* espacial e uma *debreagem* temporal” Analisando essas categorias (*pessoa, lugar e tempo*) podemos dizer que se tratam de o *axolotl*, o *aquário* e o *momento presente*. Para relatar o tempo em que era homem e visitava fascinado os axolotes no Jardindes Plantes, o enunciador se vale da *debreagem* enunciativa, que designa o “ele”, o “lá” e o “então” que correspondem respectivamente ao *homem*, a *Paris* e ao *passado* (*momento em que tinha forma humana*).

O conto *Axolotl* é um dos textos mais conhecidos do escritor argentino Julio Cortázar. Narrado em primeira pessoa, apresenta uma experiência singular sofrida pelo protagonista, cujo resumo sintético é apresentado já nas primeiras três frases desse conto criando uma atmosfera diferenciada: “Hubountiempo en que yopensabamuchoen losaxolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahorasoyn unaxolotl” (Cortázar 2009: 212). O enunciador apresenta essa metamorfose como um fato, sem que sejam lançadas sobre ele maiores dúvidas ou perplexidades.

A partir desse resumo apresentado já no início do conto, segue uma descrição minuciosa do comportamento do narrador-protagonista, que durante meses observa com inquietação os axolotes no aquário de um zoológico (Jardindes Plantes) de

Paris. O conto desenvolve-se com a descrição dos axolotles desde o ponto de vista do protagonista que os visita frequentemente até o momento em que há uma transmutação do “eu humano” em “eu axolotle”. A naturalidade com a qual são descritos os fatos oferece ao leitor uma impressão de realidade fatídica, provavelmente com a intenção de convencer o leitor da veracidade dos acontecimentos, jamais apresentado como sonho ou devaneio (apesar da insolitude presente ao longo do conto), sobretudo porque o tom de *relato*, quase confessional, cria a atmosfera na qual o leitor (enunciário) é levado a aceitar aquilo como verdadeiro. Sobre isso, Fiorin (1989: 52) afirma:

A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas é persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciário crer naquilo que se transmite. A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido. Nesse jogo de persuasão, o enunciador utiliza-se de certos procedimentos argumentativos visando levar o enunciário a admitir aquilo como certo, como válido o sentido produzido.

Ao longo do conto, percebemos que a observação dos animais passa à identificação e finalmente à encarnação de um axolotle. Na fase da identificação, nota-se o fascínio pelos axolotles com certa inquietação: seres tão ricos, vindos de uma tradição mitológica, estão em um zoológico, um conjunto de jaulas longe de sua terra de origem, possivelmente uma analogia ao exílio, à distância da terra natal simplesmente por ser como são os axolotles e os pensadores. Podemos ainda pensar que as jaulas (no caso dos axolotles, o aquário) possa vir a ser também uma analogia ao próprio ser humano, preso à sua identidade limitadora, como algo que o separa do contato com outros. A metamorfose, então, parece ser a via adequada e obrigatória. Fica, assim, posto um jogo: o da intercomunicação pela metamorfose.

Há várias pistas que reforçam a questão política dentro do conto que convém ressaltar nesse momento neste trabalho. Da mesma forma que os axolotles (mexicanos) estão longe de sua terra natal, assim está Cortázar em Paris. Ainda que o narrador não diga sua origem, nota-se, por meio da identificação dele com os axolotles que haja um sentimento inerente àqueles que estão longe de sua terra por questões ideológicas. A pista enunciativa que mostra isso é: “Los imagine *conscientes*, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abismal, a una reflexión desesperada” (Cortázar 2009: 215, grifo nosso).

A partir desse mesmo fragmento, podemos pensar que forma-se uma chave de oposição semântica: axolotles conscientes e homens alienados. Ora, se é estabelecida uma intercomunicação, como já questionamos antes, por que não poderia ter sido estabelecida entre homem-homem simplesmente? Estando em um outro continente, poder-se-ia facilmente estabelecer uma intercomunicação entre o latino-americano e o europeu. A escolha de um animal para tanto, faz parte das intenções do autor, sobretudo por este animal ser um axolotle (por possíveis razões já mencionadas neste trabalho). Escolher o uso do termo “axolotl”, palavra asteca, rejeitando o termo “ajolote” da língua espanhola faz parte das estratégias de efeitos de sentido que

provenientes das intenções do autor. Como explica Fiorin, fazendo menção a Greimas “os lexemas se apresentam muitas vezes como condensações que recobrem por pouco que se as explicitem, estruturas narrativas bastante complexas” (Greimas 1983: 225 *apud* Fiorin 2007: 12).

Outros fragmentos que podem relacionar os axolotes a seres com consciência política: “losojos de losaxolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (Cortázar 2009: 214). Com isso, o narrador mostra que aqueles animais no aquário (ou pessoas no exílio) tinham uma outra maneira de ver o mundo, uma maneira análoga à sua. Reforçando a consciência política, o narrador por meio de mais uma das características dos axolotes mostra que são seres que não possuem pálpebras, podem “fechar os olhos” diante do cenário político quando diz: “Los ojos de los axolotl no tienen párpados” (Cortázar 2009: 216) e conclui que entende porque não houve nada de estranho no fato de se tornar um axolote: “Ahora sé que no hubo nada de extraño, que esotenia que ocurrir” (Cortázar 2009: 216).

Para entender melhor porque podemos fazer essa leitura política do conto, é necessário entender um pouco mais sobre como foi que Cortázar elegeu Paris para morar.

Vale lembrar que a questão ideológica que levou Cortázar a abandonar o continente latino-americano na década de cinquenta teve influência direta em sua produção literária. Para Fiorin (1990: 34) “o discurso materializa as representações ideológicas” pelo fato de que são indissociáveis ideias e linguagem, pois, ainda que distintos, são inseparáveis. Anos mais tarde, em 1962, Cortázar viajaria a Cuba, levando-o à radicalização política que o aproximou de uma concepção de socialismo “muy caribeña por cierto, que le pareció mucho más cercana a su lógica que aquellas anquilosadas de la Europa del Este, por las que nunca había sentido la menor simpatía” (Polimeni 2006:102). Com o autoexílio em Paris, a produção literária de Cortázar dá um salto. Seus posicionamentos políticos, o desprezo pelo peronismo crescente na Argentina, por exemplo, sempre foi declarado. Desse modo, a criação do conto *Axolotl* coincide com a saída de Cortázar da Argentina e o seu engajamento político com outros intelectuais que ele veio a conhecer na capital francesa.

Considerações finais

Os posicionamentos políticos na década de cinquenta por Cortázar podem ser identificados no conto *Axolotl* que foi produzido logo após sua chegada a Paris em 1951. Ressalta-se que o narrador não aponta para isso de forma explícita, no entanto, esse fato pode ser reconstruído pelas pistas enunciativas deixadas pelo enunciador ao construir o texto: a não comunicação com outros seres humanos e sim com os axolotes, os adjetivos atribuídos a esses animais e claro, o fato de se tornar um deles remetendo a uma tomada de consciência, o encontro de um lugar para si no mundo. Além disso, o conto, que tem características de um relato, permite-nos levantar questionamentos sobre a relação intercomunicativa entre homem e animal não como um objetivo em si, mas possivelmente uma maneira de desencadear um processo

catalizador de transformação do “eu humano” para o “eu axolotl” dentro da esfera de valores atribuídos a este animal no contexto do conto.

A adjetivação usada para caracterizar os axolotles torna-se de fundamental importância já que o conto gira em torno desses animaizinhos originário da América Latina que estão dentro de um aquário no Jardines Plantes em Paris. Como o enunciador assume a perspectiva do narrador/personagem, por se tratar de um texto em primeira pessoa, toda essa adjetivação usada para descrever os axolotles, é um importante elemento dentro da estrutura da comunicação (persuasiva), que tem por finalidade levar o enunciatário a aderir ao fazer veridictório do texto.

A transição de homem para axolotle se dá de uma maneira bastante sutil. O autor consegue, no nível da manifestação textual, ilustrar o percurso de um homem que visita continuamente o Jardines Plantes em Paris levado primeiramente pelo acaso a conhecer os axolotles e que desenvolve uma obsessão por estes animais. No entanto, ao longo da narrativa, os pormenores que surgem obrigam o enunciatário a buscar uma leitura mais refinada do texto, sobretudo, se consideramos o contexto histórico-político no qual se deu a criação do conto por Cortázar. Por isso, no nível da imanência textual, as pistas enunciativas presentes sugerem uma leitura política do conto, na qual os axolotles representam um grupo de pessoas no exílio.

Tendo em vista a análise empreendida, tentamos falar um pouco da produção literária na América Latina para situar o início da carreira de escritor de Julio Cortázar. Seguimos então para um breve panorama político da Argentina e a relação do autor com este cenário. As incógnitas e hipóteses levantadas neste trabalho foram uma tentativa de buscar dentro do texto subsídios para justificar a escolha do uso de determinados termos, lexemas, e os desdobramentos possíveis em consequência dessas escolhas para a significação final do texto. Por meio de uma análise semiótica verificamos a presença de paixões, as funções das embreagens e debreagens e também a oposição semântica (conscientização X alienação) fazendo assim, uma leitura política do conto, embora saibamos que o mesmo pode ser explorado por diversos prismas, considerando a riqueza do texto de Julio Cortázar em termos de significações.

JULIO CORTÁZAR: SER E SER UM AXOLOTE: O ENCONTRO DE SI MESMO NO OUTRO POR MEIO DAS PAIXÕES

Abstract: The following paper focuses on the analysis of the short story *Axolotl* (1976) by Julio Cortázar, having the semiotic theories proposed by Greimas and Fiorin as its guideline. A few questions are asked, based on studies of the signs used by the author and the attempt to identify some passions, relying on the assumptions proposed by the Semiotics of Passions (1993). Some points are also made concerning the way the enunciator creates some elements, providing a sense of strangeness that is inherent to Hispanic Magical Realism, and taking into account the historical and political context at the time of the story's writing.

Keywords: enunciator; semiotics and historical context; Semiotics of Passions.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2003.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. *Los retalos, 1: Ritos*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina: Ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. *Semiótica das Paixões: o ressentimento*. In: Alfa, São Paulo, n 51 v1, p. 9-22, 2007.
- _____. *As Astúcias da Enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS & FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. *Reflexões sobre o medo: um olhar semiótico*. Belém: ABES, 2007.
- POLIMENI, Carlos. *Cortázar para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2006.

ARTIGO RECEBIDO EM 11/04/2015 E APROVADO EM 25/06/2015