

JULIO CORTÁZAR: ESPAÇO NA INOVAÇÃO DO GÊNERO

Leidejane Machado Sá

Graduanda do curso de Letras com habilitação em Língua Espanhola pela UFRR e aluna bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC.
E-mail: leidejanesa@hotmail.com

Tatiana da Silva Capaverde

Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. Professora de Literatura Hispano-Americana da UFRR.
E-mail: taticapa@ufrgs.br

RESUMO

Na literatura hispano-americana, os anos 60 e 70 são marcados por uma nova literatura, um período de grandes mudanças na narrativa. Trata-se do *boom* hispano-americano, momento de maturidade literária em que há uma ruptura das conveniências das produções com a introdução de diversas inovações estéticas que permitem interpretações múltiplas da realidade, dando um novo lugar ao absurdo, o estranho, o comum, o cotidiano. Nesse contexto está inserido Julio Cortázar, autor cujas principais obras foram localizadas como pertencentes ao realismo mágico. Em seu conto *Axolotl*, de 1956, pretende-se analisar o espaço para verificar como esta categoria foi trabalhada dentro da obra para causar o efeito mágico e para marcar as mudanças desta época. Formulamos a construção dessa “imagem” da categoria do espaço a partir de autores como Blanchot (1987), Chevalier e Gheerbrant (1992), Dimas (1994) e Bachelard (1978), cujas discussões a respeito do espaço nos permitem enveredar pelos caminhos do imaginário.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço. Realismo Mágico. “Nova Literatura”

RESUMEN

En la literatura hispanoamericana, los años 60 y 70 están marcados por una nueva literatura, un periodo de grandes cambios en la narrativa. Se trata del boom hispanoamericano, momento de madurez literaria en el que hay una ruptura de las conveniencias de las producciones con la

introducción de distintas innovaciones estéticas que permiten interpretaciones múltiples de la realidad, lo que da un nuevo lugar a lo absurdo, lo extraño, lo común, lo cotidiano. En ese contexto está inserido Julio Cortázar, autor cuyas principales obras fueron localizadas como pertenecientes al realismo mágico. En su cuento Axolotl, de 1956, se pretende analizar el espacio para verificar cómo esta categoría fue trabajada dentro de la obra para causar el efecto mágico y para marcar los cambios de esta época. La construcción de esa “imagen” de la categoría del espacio, la formulamos basada en autores como Blanchot (1987), Chevalier y Gheerbrant (1992), Dimas (1994) y Bachelard (1978), cuyas discusiones respecto del espacio nos permiten ingresar por los caminos del imaginario.

PALABRAS-CLAVE

Espacio. Realismo Mágico. “Nueva Literatura”

INTRODUÇÃO

Os anos 60 e 70 são representativos para a literatura hispano-americana por tratar-se de um momento em que as produções literárias se configuram com maior grau de independência no que se refere às fontes que vinham tomando como referência. O *boom* hispano-americano constituiu um momento de inovações tanto na estética como nas temáticas e na sua abordagem.

Em *Axolotl*, conto escrito por Julio Cortázar em 1956, será analisada a categoria do espaço, cujo tratamento se configura como uma dessas inovações trazidas pelo *boom*. De um modo geral, podem integrar essa categoria os componentes físicos, sociais e psicológicos. Mas é principalmente a partir de uma perspectiva simbólica que se pode falar de *espaço interior*, uma vez que é com esse viés que seus significados podem ser os mais diversos possíveis, que o tema se torna significativo para o referido trabalho.

No conto apresentam dois espaços distintos que pouco a pouco vão imbricando-se, caracterizando-se intensos e profundos no campo simbólico e subjetivo, já que descrevem uma relação de alteridade entre o personagem e o *axolotl*, promovendo através desse encontro reflexões a respeito de suas próprias existências. A apresentação do espaço se dá em uma perspectiva intimista que sugere aberturas para diferentes realocações, transformando um espaço único em infinitos espaços a cada leitura. Dessa forma, optou-se por analisar esta categoria na obra a partir de uma perspectiva simbólica, para concluir que o autor através da construção de um novo tratamento dos espaços vai, paulatinamente, permitindo ao leitor o despertar de ideias e do sentimento de estranheza, isto é, o efeito mágico, que representa uma das mudanças dessa época.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A configuração da América hispânica até o início do século XX não era ainda o ideal para que se promovesse um avanço maior na literatura. Sua produção literária não constituía efetivamente um produto resultante de sua própria estética, mas de sistemas literários diversos, logo a literatura tinha a urgência em tornar-se mais original e, além disso, poder considerar seu próprio contexto. Como a situação política influiu diretamente nas letras, o advento da Revolução Cubana, entre outros acontecimentos, produziu uma necessidade de mudança a partir do momento em que permitiu o surgimento de textos que impunham reflexão e que provocariam uma revisão do cânon literário. O contexto, repleto de conflitos, demonstrava que o povo tinha desejo de renovação, e todo esse desejo, essa inquietude, refletia na esfera cultural. Por isso, “la necesidad de hallar algo nuevo, menos maculado por la catástrofe, y capaz de dar cuenta de otro orden, contribuye centralmente a una ansia de innovación. En este sentido, innovar será también enfrentarse a otra percepción de lo verosímil” (SOSNOWSKI, 1995, p. 398).

Toda uma série de acontecimentos se dá em varias partes do mundo e diante de todo esse cenário vão aparecendo grupos de escritores que impulsionam a exigência de produzir algo mais autônomo. Tratava-se do anúncio de uma “nova literatura”. As ideias inspiradoras das narrativas foram modificando-se e com isso os moldes em que ela se configurava automaticamente teriam que passar por modificações, como afirmam Urdaneta e Miliani:

Ese mismo fenómeno operó una transformación radical de la novela. En ella, como en la pintura, el lenguaje se había hecho demasiado convencional. Personajes y escenarios, objetos y caracteres habían mantenido un exagerado apego a la realidad. El novelista narraba en tercera persona, desde fuera de la obra, con una suficiencia absoluta. El narrador era un pequeño dios que tiranizaba a sus personajes y decidía sus destinos. Pensaba por ellos, hablaba por ellos. Los describía física y moralmente, los ponía a actuar conforme a su capricho. (...) El lector, por lo demás, era un ente pasivo a quien el novelista le entregaba todo explicado. No le permitía intuir o presumir comportamientos. (...) Esto produjo, por supuesto, también un cansancio en los lectores mismos, quienes llegaban a saber tanto de los recursos y procedimientos del arte novelístico, cual si fueran los propios autores. (URDANETA y MILIANI, 1991, p. 264)

A partir da metade do século XX, a literatura produzida na América hispânica se dá conta cada vez mais da necessidade de adotar outros modelos literários, pois consegue perceber as mudanças que vinham ocorrendo no mundo, analisá-las e produzir algo mais original e livre das amarras europeias, ou seja, “beber dessas águas de mudanças” sem mais continuar simplesmente reproduzindo. A produção dessa época nos dá as primeiras mostras de uma independência literária, sinais de sua autonomia, indicando uma aproximação de suas próprias características e de sua própria identidade. O público leitor também vai formando-se e estabelecendo-se. Os leitores são convidados a ver muito mais além do tradicional, para que pudessem compreender a essência da novidade e dar sentido às produções, se não emancipadas, ao menos mais distantes e separadas dos padrões antes cultivados, como assinala Sosnowski: “De este modo se capacitaba al lector para que pasara del deleite ante ‘lo tradicional’ a una mayor comprensión de la novedad y a ser cómplice de los interrogantes” (SOSNOWSKI, 1995, p.396).

Considerando estes moldes que estavam estabelecendo-se, o que antes era visto com certo preconceito passa a ser concebido como característica. Assim, as produções literárias tinham seu próprio valor embora fossem produzidas em diálogo com outras literaturas, pois a mistura já não se configurava em negatividade: o público as distinguia da fonte estrangeira e o mesclado já não se restringia à imitação servil do cânon europeu, mas representava o resultado de um “processo digestivo” em que havia a deglutição e reavaliação, para, ao final, fazer a incorporação de alguns elementos, agora de maneira muito mais consciente, levando a literatura hispano-americana a ganhar contornos mais definidos. Desse processo antropofágico, Moser (1994 apud GOMES, 2005) afirma que

(...) [a figuração antropofágica] contém inicialmente um momento de violência feita a um outro e inclui a destruição e morte de uma alteridade de onde se quer tirar a substância de outro através de sua reciclagem no metabolismo (fisiológico ou cultural) do mesmo. (MOSER, 1994, p. 249 apud GOMES, 2005, p. 49).

Em meio a essas tantas transformações, surge um período de grandes mudanças na narrativa. Fala-se, então, na “nova narrativa” nos anos 50. Entre 60 e 70, as narrativas já estão mais ajustadas a essa proposta e estamos diante do *boom* hispano-americano, momento em que há uma ruptura das conveniências literárias, permitindo vários pontos de vista da realidade, as mais distintas interpretações do que seja o real e o imaginário. No campo estético, isso aparece em uma tentativa de romper com a rigidez das estruturas tradicionais da narrativa, a imobilidade, a regularidade das ações, os moldes da linguagem, a técnica e as

categorias narrativas. Urdaneta e Miliani (1991) apontam como os principais rasgos dominantes e inovações desse período: os temas, o tratamento da paisagem, as mudanças em torno da linguagem, a terceira dimensão dos personagens e a fragmentação da sequência narrativa em plano:

Así como las tres dimensiones de los personajes se fraccionan y alternan, las acciones dejan de ser lineales y cronológicas para convertirse en microsecuencias de unidad propia, seccionadas de acuerdo con la necesidad de apresar al lector en las situaciones de intriga. Más que pintar un ambiente, lo sugieren. Más que dibujar el retrato integral de los personajes, los hacen actuar conforme las situaciones lo indican. Y en el actuar, van surgiendo indicios, rasgos aislados, referencias que en su conjunto dejan libertad al lector para que se forme una idea de él, o lo reconstruya. (URDANETA y MILIANI, 1991, p. 283)

Estas mudanças na narrativa dão lugar ao realismo mágico, que, segundo Imbert (1991), em geral retrata fatos retirados da própria realidade, mas com um caráter estranho. Por isso, o autor fala da “ilusão de irrealidade”, em que o narrador “finge escapar-se da natureza e nos conta uma ação que por mais explicável que seja nos perturba como estranha” (IMBERT, 1991, p.13). O realismo mágico é a categoria do estranho, ou seja, não constitui algo sobrenatural nem tampouco estritamente real, é uma recriação a partir de algo que já existe, a partir da regularidade da natureza e que, no entanto, “suscita um sentimento de estranheza” (IMBERT, 1991, p. 13). Estes acontecimentos estranhos são, pois, lançados ao leitor, mas nunca explicados. Na narração geralmente há uma causalidade de caráter mágico, ou seja, a causa dos fatos não é meramente natural ou tipicamente humana, não está relacionada à ordem física possível, mas ao físico improvável.

O GÊNERO *CONTO*

Muito se tem questionado e discutido sobre este gênero: sua origem, suas características, sua forma. A designação *conto* passou por várias mudanças e, consoante a época, levaram em conta diferentes aspectos, como a dimensão (longa ou curta), a forma de realização (oral ou escrita), a fidelidade dos fatos, a organização e estruturação do texto e a sua finalidade. Chamaram conto as narrativas curtas, as narrativas espontâneas, as que se reportavam a fatos verdadeiros, as que eram transmitidas oralmente, as que serviam para empreender algum tipo de ensinamento.

Segundo Imbert (1999), etimologicamente, a palavra *conto* deriva de *con-*

tar, do latim *computare* (contar em sentido numérico; calcular). “Es posible que del enumerar objetos se pasara al relato de sucesos reales o fingidos: el cómputo se hizo cuento” (IMBERT, 1999, p.16), que, inicialmente, se referia apenas às narrativas orais e que mais tarde evolui ao registro escrito.

Percebemos, então, que este gênero foi compreendido e conceituado de diversas maneiras ao longo do tempo e que a imprecisão do termo não desapareceu totalmente. Aqui trabalharemos principalmente com as reflexões de Nádya Batella Gotlib desenvolvidas em sua **Teoria do Conto** (1998), que analisa principalmente as mudanças que aparecem na técnica e não na estrutura, que, de acordo com ela, permanece igual. Baseada em A. L. Bader (1945), Gotlib fala da evolução do modo de narrar tradicional e o modo de narrar moderno: “segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada” (GOTLIB, 1998, p.29). Para esta análise, importa-nos o que é dito a respeito da ruptura da unidade, destas mudanças que se justificam, sobretudo, devido à complexidade dos tempos e em grande parte à revolução industrial. Segundo Gotlib, o caráter de unidade da vida está estreitamente relacionado à ideia de unidade da obra:

Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (...). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (GOTLIB, 1998, p.30)

Ainda que haja características específicas atribuídas ao conto, não nos interessa defini-lo ou participar exaustivamente dessa discussão, mas perceber que as mudanças no modo de narrar, isto é, na técnica, são úteis para a melhor compreensão dessas mudanças que marcam um momento de ruptura e que constitui nosso objeto de análise. A categoria do espaço constitui um destes elementos que são ressignificados a partir de outras perspectivas que não a física, social ou psicológica, mas a partir de uma referência simbólica e que por isso permite leituras que se relacionam com o imaginário por seu caráter de estranheza. Sobre as características que são enumeradas para caracterizar o conto ao longo da discussão que propõe Gotlib, parece-nos importante aproveitar uma vez mais suas palavras para finalizar este apanhado a respeito das características do gênero. Para ela “(...) Cortázar parece dar o fecho necessário, ao considerá-las em conjunto, como um ‘sistema de relações’, em que cada elemento tem sua função específica, insubstituível” (GOTLIB, 1998, p.66).

JULIO CORTÁZAR

Julio Cortázar é um autor cujas principais obras foram localizadas como pertencentes ao realismo mágico. Cortázar era belga, filho de argentinos. Viveu boa parte de sua vida em Paris, onde estudou e produziu grande parte de suas obras e onde evoluiu como autor de maneira espetacular. Seu romance **Rayuela**, de 1963, “lo vuelve instantáneamente famoso y lo coloca en el sitio de los que definieron la época del ‘boom’” (OVIEDO, 2007, p.162). Junto com Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, Cortázar “ha sido circunscripto al más ceñido club del *boom*. Sus obras mayores han cuestionado el lugar que el ser ocupa en el mundo sometido a drásticas transformaciones (...)” (SOSNOWSKI, 1995, p. 397)

Julio Cortázar, autor de perfil polêmico e conflitante, retratou em suas obras algumas preocupações e insatisfações com o ato literário através de um tom crítico e irônico. De acordo com Oviedo (2007, p. 169) “una de las profundas razones de su malestar es su certeza de que el lenguaje se ha anquilosado y necesita una tarea de limpieza general para que los hombres puedan realmente expresarse y comunicarse”. Em **Rayuela**, “nada significa lo que quiere significar y todo se convierte en cliché; es visible el esfuerzo de Cortázar por evitar el lenguaje ‘literario’ y acercarlo lo más posible al coloquial” (OVIEDO, 2007, p. 169).

Quanto à realidade física, Cortázar não tem a pretensão de afastar-se dela, “lo que hace es demostrar que, bajo su apariencia ‘normal’ y cotidiana, se esconde un mundo monstruoso, maravilloso, aterrador o impredecible” (OVIEDO, 2007 p. 163). Seu estilo é reconhecido pelo uso expressivo de contradições, negações e brincadeiras. O fio condutor de suas narrativas podem ser as situações mais simples do cotidiano, porque sua arte não está essencialmente em deter-se nos grandes fatos da realidade, “el arte de Cortázar consiste en abrimos una trampa bajo nuestros pies y hacernos caer en una dimensión sin fondo” (OVIEDO, 2007, p. 164).

O ESPAÇO NA NARRATIVA

A respeito da categoria do espaço, parece-nos útil e interessante trazer algumas definições. Segundo o **Dicionário de Teoria da Narrativa**, “entendido como domínio específico da história (v.), o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação (v.) e à movimentação das personagens (v.)” (1988, p. 204). Dentro da perspectiva do espaço *físico*, podem-se incluir os cenários geográficos, interiores, adornos, objetos, para

citar alguns. Estes elementos dão ao espaço *físico* o teor estático. Ainda de acordo com este dicionário, o espaço pode ser classificado em espaço *social* e em espaço *psicológico*. O primeiro ilustra ambientes que representam ou trazem à tona os vícios e deformações da sociedade, por isso tem teor crítico. O último se encarrega de evidenciar as “atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens” (REIS e LOPES, 1988, p. 205). Partindo destas três definições básicas pode-se assinalar a importância que tem o espaço dentro da narrativa, já que “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS e LOPES, 1988, p. 204).

Como aqui nos interessa observar os recursos que o autor utiliza no conto e que marcam rupturas, trataremos o espaço a partir de uma perspectiva simbólica por acreditar que os espaços apresentados na obra não se restringem a seus sentidos habituais, mas também a estes que se relacionam com o símbolo, já que de acordo com Chevalier e Gheerbrant “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1992, Introdução/XII).

Também Antonio Dimas, em sua obra intitulada **Espaço e Romance**, de 1994, fala do grau de importância que o espaço pode ganhar em um texto. Segundo o autor, o espaço pode apresentar-se diluído em certas narrações e por isso ganha importância secundária, enquanto em outras ele poderá ser prioritário e fundamental e, inclusive, determinante (DIMAS, 1994). E, como essa categoria também pode projetar-se a partir de uma perspectiva simbólica, os significados decorrentes dos espaços podem ser os mais diversos possíveis, de modo que um determinado espaço (uma casa ou um rio) ou um elemento que o constitui (como a claridade, a escuridão ou as cores) podem suscitar as mais distintas significações.

Bachelard (1978) faz uma análise do espaço a partir da perspectiva da imaginação, alcançando uma dimensão extraordinária. Em sua **Poética do espaço**, em um nível mais filosófico e psicanalítico, o autor faz uso da metáfora e da associação para explicar algumas relações entre o homem e o espaço. “Através de uma figuração metafórica (...) Bachelard indica seu procedimento analítico, que, em última instância, consiste num processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo” (DIMAS, 1994, p. 44).

A própria ideia de espaço reúne um símbolo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 391), “o espaço é como uma extensão incomensurável, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos; simboliza o infinito onde

se move o universo (...). Segundo Santos Filho (2007), os deslocamentos espaciais não se realizam somente no plano físico, mas também no plano imaginário, quer dizer, pelas espacialidades “descortinadas” pela linguagem. Na literatura as palavras têm poder de fazer desaparecer as coisas. “O espaço literário (...) não é vazio, é cheio de nossos sonhos, desejos, ideias, valores, crenças, de tudo aquilo que move nossa existência e nos faz ter experiência. Esse espaço é mundo no mundo de nossas narrativas” (SANTOS FILHO, 2007, p. 7). Ainda de acordo com Santos Filho (2007, p. 17), “o lugar expresso pela literatura (...) é um lugar sem localização; nele se tem tudo, mas tudo se nega”. Nessa perspectiva, o espaço é preenchido pelas imagens que se querem ver, é onde atuam as possibilidades, é o despertar do imaginário, é, portanto, um ato subjetivo. É partindo dessa possibilidade de transitar por diferentes significados e compreendendo o espaço como uma dimensão simbólica que se estabelece muito além do plano físico, que se verificará em que momento da narrativa há estas sugestões. Referimo-nos aos espaços *interiores*, nomenclatura também apresentada pelo **Dicionário de Símbolos** (1992), que se refere ao conjunto das potencialidades humanas, do consciente e inconsciente, dos imprevisíveis possíveis, de maneira que “(...) de um modo geral o espaço simboliza o meio —exterior ou interior— no qual todo ser se move, seja ele individual ou coletivo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1992, p.391).

Maurice Blanchot em **O espaço literário** (1987) fala do espaço da morte, dizendo que não há como pensar na vida sem pensar na morte, do mesmo modo que não se pode imaginar a morte desvinculada da vida. Não se admite uma sem a outra. Ainda que nos refiramos em alguns momentos ao que tradicionalmente chamamos *morte*, a essa ideia também será agregada a ideia do símbolo. De acordo com Blanchot, a morte pode ocorrer fora do momento da morte propriamente dita, isto é, ela não existe apenas na hora final, pois nos relacionamos a todo tempo com ela. Assim, a morte seria apenas outro lado que não nos é revelado, constituindo a própria vida. Por isso se questiona “por que não temos, então, acesso imediato a esse outro lado, ao que é a própria vida, mas relacionada de um outro modo, tornada a outra relação?” (BLANCHOT, 1987, p.131). Ao longo da análise esta e outras ideias serão aprofundadas ao passo que as relacionamos diretamente com o texto analisado.

AXOLOTL

Axolotl é um conto escrito por Julio Cortázar em meados do século XX. Trata-se de uma narrativa intensa e profunda. A obra se caracteriza pelo mistério interior de um mundo que nos parece distante e ao mesmo tempo tão pertencen-

te ao nosso próprio mundo.

O conto fala da relação que se estabelece entre um homem e um *axolotl*, uma espécie de salamandra mexicana que também é chamada *ajolote*. O homem, que adquire o hábito de observar os *axolotl* em um aquário, começa a fazer reflexões a respeito da condição deste ser e de sua própria condição. Tudo se passa em um parque, onde vivem várias espécies de seres vivos, entre eles plantas e animais. O homem se sente atraído pelos *axolotl* e se dedica a observá-los cuidadosa e sistematicamente. O grau de aproximação vai aumentando até o ponto em que os espaços de um e outro ser se veem imbricados: o homem, antes somente homem, passa a compartilhar do mundo dos *axolotl*, sentindo-se ele mesmo um *axolotl*.

ANÁLISE DO CONTO *AXOLOTL*: O ESPAÇO NA OBRA

Como se tem dito, esta análise se desenvolve a partir de uma perspectiva simbólica. Inicialmente, percebemos dois espaços principais, que são, por assim dizer, os espaços de vida dos personagens, os próprios personagens, seus corpos. Como espaços secundários, temos o parque, lugar maior onde se passa a narrativa, e o aquário, lugar mais restrito de contato dos personagens. E como um terceiro elemento temos a água, que apesar de não constituir um espaço propriamente dito, ganha aqui bastante representatividade por ser um elemento formador de um espaço, ou seja, a água completa a ideia de “aquário”.

Para que se compreenda melhor onde será nosso ponto de chegada, é importante dar ênfase à relação entre esses dois personagens distintos, o homem e o *axolotl*, seres pertencentes a mundos diferentes e que, no entanto, mantêm uma profunda relação entre si. O início do conto é marcado pela intensidade do momento em que esses dois seres têm o primeiro contato:

Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos, y salí incapaz de otra cosa, (...) desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos. (...) Volví al día siguiente al Jardín des Plantes. Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde. (CORTÁZAR, 2004, p. 551 e 552)

Os trechos aqui apresentados confirmam a existência de um laço que foi estabelecido desde um primeiro momento. A fixação do homem pelo *axolotl* e a constante observação de seu comportamento os encaminhará a uma transferência de espaços, de corpos. Ao início têm-se dois espaços distintos que vão fundindo-se paulatinamente. Logo teremos um espaço antes habitado apenas pelo *axolotl*, agora completado com a presença do homem.

Para explicar como esse processo ocorre, como o personagem passa de um espaço a outro, do “fora” do aquário ao “dentro” do mesmo, e mais, de seu próprio corpo ao corpo do *axolotl*, passaremos a analisar simbolicamente um novo elemento considerado fundamental para o fechamento desta ideia: os olhos do *axolotl*: “Y entonces descubrí sus ojos (...) 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. (...) Sus ojos sobre todo me obsesionaban” (CORTÁZAR, 2004, p.552 e 553).

O texto nos mostra que o personagem se detém, principalmente, a observar os olhos do *axolotl*. Os olhos, portanto, parecem funcionar como a porta de entrada a um novo mundo que dá acesso a um espaço jamais habitado, como continua o texto: “Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (CORTÁZAR, 2004, p.554). Através do olhar, aparentemente sem vida, por sua imobilidade, o homem parece receber uma mensagem íntima e secreta: “Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente” (CORTÁZAR, 2004, p.553). Aqui, a ideia de existência de outros espaços parece ser admitida. A consumação da penetração a esses outros espaços, tanto em relação ao corpo do *axolotl* como ao espaço físico habitado por ele, o aquário, se dará quando o personagem começa a falar como um *axolotl*. Então temos um homem que ainda habita seu próprio corpo e por isso continua em seu próprio mundo, mas que ao mesmo tempo fala da posição do outro, do lugar do outro, passando a sentir-se como o outro e a pensar como esse ser “outro”, um *axolotl*, como demonstra o trecho: “Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario” (CORTÁZAR, 2004, p. 552).

Aqui encontramos a ideia de morte e vida sobre a qual Blanchot (1987) se detém. Quando esse homem morre, aparentemente, em seu próprio corpo e em extensão, morre para os espaços que lhe pertenciam, sai de si em direção ao outro, renunciando aos espaços que lhe haviam sido reservados. Segundo Blanchot,

(...) quando estamos aqui, é na condição de renunciar a estar acolá: o limite detém-nos, retém-nos, rechaça-nos para o que somos, volta-nos para nós, desvia-nos do outro, faz de nós seres desviados. Ter acesso ao outro lado, seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites. (BLANCHOT, 1987, p.131)

Assim, percebemos que Cortázar deu uma nova abordagem a estes espaços aqui delimitados, os corpos dos seres. Ele não os tratou simples e comumente

como corpos portadores de vida, mas atribuiu uma semântica distinta: a ideia de que através de outro ser pode-se acessar a mundos imaginários; a ideia de que um corpo é um mundo, de que aquele ser aparentemente sem vida (ou qualquer outro) pode reunir uma série de possibilidades jamais pensadas. Com esse tratamento da categoria do espaço, Cortázar nos sugere coisas e oferece ao leitor as possibilidades de interpretação e construção de sentidos múltiplos.

Para ajudar a construir essa nova concepção de espaço, o autor utilizou, além disso, outros elementos que reúnem ideias simbólicas que complementam o sentido de transfiguração espacial. Estes outros dois espaços escolhidos, o parque e o aquário, ocupam uma posição secundária dentro desta análise, mas de extrema relevância.

O parque é o lugar onde se passa a história. Trata-se de um ambiente natural, onde há espécies variadas de vidas, entre eles animais e vegetais. É um lugar separado da vida agitada da cidade, mas que também carrega a imagem do movimento, já que é um lugar cheio de outros seres vivos. O símbolo presente neste espaço constitui uma dupla e antagônica ideia: o parque remete à ideia de esquecimento por estar isolado da cidade e da agitação social, transmitindo uma mensagem que talvez diga: “aqui não há vida humana, não há coisas do homem e, portanto, não há relação com este”. Por outro lado, ainda que o mesmo espaço nos fale de inexistência humana, ele também está carregado de vida e de vida que se mescla com o humano, isto é, ao ser visitado pela presença humana conecta-se e faz-se conectar a outras dimensões espaciais.

O aquário, por sua vez, é o lugar de maior concentração de toda a narrativa. É onde está o *axolotl*, é para onde olha o homem e é, afinal, para onde vai o homem. De modo semelhante, o aquário permite uma análise simbólica a partir do momento em que consideramos as ideias de proximidade e separação. Por ser feito de vidro, o que permite a visualização completa dos seres, este elemento colabora para a ideia de aproximação entre o homem e o *axolotl*. De outro lado também aparece a imagem de separação, por se tratar de uma superfície sólida, ainda que transparente. Deste modo, pode-se dizer que, embora aparentemente seja um espaço livre e sem fronteiras para o acesso, é também um espaço que impede a visita completa desse homem. Fica-nos a ideia de que o homem até pode habitar e visitar outros espaços, mas sempre levará consigo marcas de seu próprio mundo, como demonstra o texto: “Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario” (CORTÁZAR, 2004, p.556, grifo nosso)

Se aqui nos detivermos, perceberemos que o discurso do homem já não é puramente humano, tampouco unicamente de um ser irracional. Neste momento mesclas profundas já aconteceram. Ainda de acordo com Blanchot, é possível

estar todo o tempo em lugares diferentes daqueles onde estamos efetivamente. O trecho abaixo demonstra perfeitamente que alguém pode estar diante de si mesmo embora esteja olhando para o “fora”.

Pela consciência, não estou sempre, o tempo todo, num lugar diferente daquele onde estou, sempre senhor e capaz do outro? (...) Pela consciência, escapamos ao que é presente mas somos entregues à representação. Pela representação, restauramos, na intimidade de nós mesmos, a limitação do face a face; mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós (BLANCHOT, 1987, p. 131)

Como um terceiro elemento secundário, temos a água. A inclusão da água como elemento que compõe um espaço é imprescindível para fechar a proposta desta análise, pois “de acordo com uma perspectiva simbólica, a água pode significar tanto a vida quanto a morte” (DIMAS, 1994, p.64). É a partir desse entendimento que analisamos o elemento água no conto, como uma representação da morte para um mundo e o “nascimento” a um outro, ou seja, é o homem que de certo modo abandona algo de si mesmo para incorporar rasgos de outro ser e para incorporar-se a outros espaços. Segundo J.E. Cirlot (1962 *apud* DIMAS, 1994), autor de valioso dicionário de simbologia, deve-se considerar a água como “elemento mediador entre a vida e a morte, com um duplo fluxo, positivo e negativo, de criação e de destruição” (CIRLOT *apud* DIMAS, 1994, p. 64). A água funciona, portanto, simbolicamente, como a ponte que conduz a estes outros espaços.

O fato de habitar o espaço do *axolotl*, um lugar em que a água é componente central, pois a ideia de aquário será incompleta se a pensamos sem este componente, não nos parece haver sido lançado por acaso. O autor de *Axolotl* parece reconhecer a grandiosidade do leque de significados atribuídos à água. Quando o personagem, que também é o narrador, transcende de um espaço a outro, agregamos uma vez mais a ideia de vida e morte simbólica, pois como afirmam Chevalier e Gheerbrant (1992, p.16), “a água (...) pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, (...) e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora”.

Assim, no momento final em que estes dois seres compartilham um mesmo espaço físico, entende-se que não o compartilham apenas nessa esfera, mas em uma dimensão imaginária, na qual há uma apropriação de outros espaços, como demonstra o trecho:

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 vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. (CORTÁZAR, 2004, p.556, grifo nosso)

Esse grau de apropriação é marcado pelo discurso do narrador-personagem, quando, através de uma fala explícita, se vê e se declara em seu próprio mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns autores foram apontados como impulsionadores desse processo de transformações na narrativa e como pertencentes ao realismo mágico e um deles é Julio Cortázar. Em *Axolotl* o autor recorre à utilização de novos recursos temáticos e estéticos para causar o efeito mágico na obra, evidenciando elementos que marcam a ruptura das conveniências literárias da época. A categoria do espaço é trabalhada de maneira espetacular e contribui para a construção da referida proposta. A narrativa apresenta como característica crucial o novo tratamento ao espaço “habitado” pelos personagens. Nesta obra Cortázar nos convida a pensar sobre a ideia deste espaço transfigurado.

Em todo o conto parece haver uma tentativa em assinalar que em determinado momento os espaços se mesclam e se confundem, que o homem está em um espaço que antes era visto somente de fora e que agora também é habitado por ele; o que era tão somente observado passa a ser sentido, experimentado e compartilhado. A linguagem também funciona como marcador deste acesso a outros espaços e serve para completar a ideia do novo tratamento dado à referida categoria.

Pode-se perceber que neste conto de Cortázar o espaço é construído fora dos moldes tradicionais, já que transcende o plano físico, social ou psicológico quando utiliza a abordagem simbólica. O símbolo nos permitiu dar outros muitos matizes à ideia de espaço, uma vez que inicialmente era apresentado apenas sob aspectos físicos e que no entanto ao longo da narrativa, estes aspectos vão ganhando significações simbólicas e, em consequência, permitindo variadas interpretações. Portanto, aqui encontramos um espaço infinito e impossível de definições rígidas. Trata-se de poder extrair significados ocultos, que somente a imaginação do leitor pode construir.

REFERÊNCIAS

ANDERSON IMBERT, Enrique. *El Realismo Mágico y otros ensayos*. Venezuela: Monte Aula, 1991.

- ANDERSON IMBERT, Enrique. **Teoría y técnica del cuento**. Barcelona: Ariel, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. In: PESANHA, José Américo Motta (org.). **A filosofia do não; O novo espírito científico; A Poética do Espaço**. Traduções de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CHVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- CORTAZAR, Julio. Axolotl. In: ____ **Cuentos Completos/1**. Suma de Letras Argentinas: Buenos Aires, 2004.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- GOMES, Heloisa Toller. *Antropofagia*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 35-53.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela**. Barcelona: Antoni Boch, 1980.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- OVIDO, Jose Miguel. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. Madrid: Alianza, 2007. v.4.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristiana M. **Dicionário de Teoria na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS FILHO, José Jacinto dos. **O espaço na narrativa literária e fílmica em O Beijo da mulher-aranha**, 2007. 108f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco.
- SOSNOWSKI, Saul. *La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición*. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. v. 3 (Vanguarda e Modernidade). São Paulo: Memorial; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. p. 393-412.
- SAMBRANO URDANETA, Oscar e MILANI, Domingo. **Literatura Hispanoamericana**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.