
“AXOLOTES”, DE JULIO CORTÁZAR: VERTIGENS NO OLHAR DO NÃO HUMANO QUE SE REVELA ALGUÉM

“AXOLOTES” BY JULIO CORTÁZAR: VERTIGOS IN THE GAZE OF THE
NONHUMAN THAT REVEALS ITSELF AS SOMEONE

Linguística & Letras e Artes • 26/05/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/779727384](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/779727384)

Leandro Moreto da Rosa¹

Ernani Mügge²

RESUMO

O artigo analisa o conto “Axolotes”, de Julio Cortázar, a partir de um diálogo teórico com Jacques Derrida e Giorgio Agamben, buscando compreender de que modo a narrativa desestabiliza a separação entre humano e não humano por meio da linguagem. Em vez de perseguir a questão fenomenológica sobre como seria “ser um animal”, como formulada por Thomas Nagel, propõe-se investigar o próprio gesto antropocêntrico que sustenta a necessidade de um “próprio” humano em oposição aos demais viventes. No conto, um narrador autodiegético frequenta repetidamente um jardim zoológico, onde passa a observar obsessivamente os axolotes expostos no aquário. À medida que o olhar entre observador e observado se torna recíproco, a narrativa promove uma vertigem ontológica e linguística: os limites entre sujeito e objeto, humano e animal, tornam-se instáveis, enquanto os pronomes e as vozes narrativas perdem suas referências habituais. Sustenta-se, então, que o texto literário explora a flexibilidade dos jogos de linguagem para enfraquecer binarismos ontológicos e produzir uma experiência estética do estranho (*Unheimlich*), aproximando instâncias antitéticas em zonas de indistinção. Por fim, apoiando-se no conceito de ritornelo, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, argumenta-se que o conto instaura um intervalo crítico no regime antropocêntrico, a partir do qual encontra-se espaço para outras formas de pensar a coexistência entre os viventes.

Palavras-chave: Animalidade; Literatura; Antropocentrismo; Desconstrução; Linguagem.

ABSTRACT

This article analyzes the short story “Axolotes”, by Julio Cortázar, through a theoretical dialogue with Jacques Derrida and Giorgio Agamben, seeking to understand how the narrative destabilizes the

separation between the human and the nonhuman through language. Rather than pursuing the phenomenological question of what it is like “to be an animal,” as formulated by Thomas Nagel, the article investigates the anthropocentric gesture itself that sustains the need for a specifically human “proper” in opposition to other living beings. In the story, an autodiegetic narrator repeatedly visits a zoological garden, where he becomes obsessively absorbed in observing the axolotls displayed in an aquarium. As the gaze between observer and observed becomes reciprocal, the narrative produces an ontological and linguistic vertigo: the boundaries between subject and object, human and animal, become unstable, while pronouns and narrative voices lose their habitual referents. The article argues that the literary text explores the flexibility of language games in order to weaken ontological binarisms and produce an aesthetic experience of the uncanny (*Unheimlich*), bringing antithetical instances into zones of indistinction. Finally, drawing on the concept of the ritornello, developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, the article argues that the story establishes a critical interval within the anthropocentric regime, from which other ways of thinking about coexistence among living beings may emerge.

Keywords: Animality; Literatura; Anthropocentrism; Deconstruction; Language.

1. PONTO DE PARTIDA

Em 1915, com a publicação de *A Metamorfose*, Kafka leva-nos a pensar como é ser um outro que não humano. Gregor Samsa, personagem central da obra, ao acordar, se encontra preso no corpo de um “inseto monstruoso”, deitado sobre “suas costas duras como couraça [...] seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas” (Kafka, 2011, p. 227). A escolha dos predicados movimenta

o imaginário antropocêntrico com uma incerteza que não pode ser de todo afastada com o desfecho da narrativa: Samsa é parte animal, parte humano, mas a transformação é de tal forma que impossibilita uma demarcação assertiva. Ele, o outro, humano anterior, parece estar lá, em alguma medida e lugar, apesar de sua nova condição, e soaria injusto considerá-lo logo como um não humano. O texto, entretanto, elevando a estranheza ao signo do real, provoca certo desconforto, sobretudo pela forma como as descrições evocam, ao mesmo tempo, o familiar e o não familiar. Não surpreende que, estando em um limiar ontológico, aqueles próximos de Samsa sentirão paz apenas com a sua morte.

Talvez não fosse a intenção primeira de Kafka emular a experiência do que é ser como um inseto, no sentido fenomenológico da expressão. Dada a inacessibilidade à experiência do animal – se existente, em comparação a do humano, senão de modo descritivo e de um ponto de vista externo, o nosso –, ficamos dependentes do recurso imaginativo e projetista. Em outras palavras, conjecturamos, pois, como é viver como aquele animal, e, ao fazê-lo, damos à experiência contornos do que essa mesma descrição objetiva nos faz ver sobre o mesmo vivente. De uma perspectiva humanista, restam poucas alternativas, como a de avaliar a cena em tom de miséria, considerando o que Samsa era antes de se encontrar em deplorável situação, do humano que era e do híbrido que viera a ser. À primeira vista, o texto kafkiano força-nos a pensar a personagem enquanto inseto com preconceitos intelectuais e emocionais que perpassam o ser animal sob lentes humanas, colocando-o na condição mais baixa possível em termos de peso moral, a menos que se encontre algum resquício de personalidade para lhe garantir certa robustez qualitativa.

Seria possível não o fazê-lo? Isto é, considerar a fenomenologia do não humano por lentes menos categóricas, subtraindo a contingência humana e o juízo de valor do narrador observador? Thomas Nagel fizera similar pergunta em 1974. No título de seu conhecido artigo, pergunta-se como é ser um morcego. A resposta, contudo, como se sabe, fora negativa. Todo aparato científico pode ser mobilizado para chegar a isso, mas, ainda assim, “nossas próprias experiências fornecem material básico para nossa imaginação, cujo alcance fica limitado por essa mesma razão” (Nagel, 2010, p. 110). Tampouco a linguagem fisicalista, na perspectiva do filósofo, daria conta de explicar o seu outro de cada animal, justamente porque, limitada à empiria, sofreria de um interdito postulada por ela mesma. Todavia, o que interessa em Nagel não é tanto o acesso a essa instância fenomenológica do não humano quanto a premissa de que, a despeito do entrave epistemológico mencionado, existiria uma perspectiva do que é ser como ele, isto é, de que os viventes são dotados de experiências, e, portanto, deveriam ter uma perspectiva particular: “[...] fato é que se um organismo tem alguma forma de experiência consciente, então há algo que é sentir-se como esse organismo” (Nagel, 2013, p. 109). Para Wall (2022), Nagel conserva um lado humanista. A delimitação de um limite para as ciências, assim como a ideia de uma interioridade que é própria de cada animal, se apoia na antiga e tão atual cisão entre o par humano e não humano, e, com ele, toda sorte de atribuições, características e capacidades que justificariam tal repartição.

Diante desse impasse, perseguimos uma terceira via à problemática. Entre a tentativa de imaginar o que é ser um animal e a constatação de que tal operação é impossível, propomos direcionar à questão a nós mesmos: não perguntar pelo ser do animal, mas interrogar o gesto que nos leva a formular tal aporia. Trata-se, pois, de uma dobra

sobre a própria dúvida, como fizera René Descartes, mas procurando um respaldo distinto a que ele chegara. Perseguindo o fio teórico desconstrucionista de Jacques Derrida, em diálogo com Giorgio Agamben, o artigo analisa a necessidade humana de ter um “próprio” para se fazer diferente em relação ao restante dos viventes. Para tanto, consideramos, para análise, o conto “Axolotes”, de Julio Cortázar, no qual um narrador humano, sem traços distintos, desprovido de um nome e de uma singularidade, frequenta, repetidas vezes, um jardim zoológico, motivado, sobretudo, pela descoberta do espécime de não humanos que intitula a narrativa. A escolha se justifica pela forma como o texto contorna o dualismo ao explorar virtualidades da língua, colocando em evidência a flexibilidade com que a torna tanto o fundamento de narrativas antropocêntricas – como o fisicalismo científico – quanto o lócus para a sua desestabilização – o fazer desviante da literatura. Vai ao encontro, assim, do que Félix Guattari pontua como ecologias do virtual a respeito do que a estética, em suas variadas formas, pode inaugurar: “proporá não apenas a preservar as espécies ameaçadas da vida cultural mas igualmente a engendrar as condições de criação e de desenvolvimento de formações de subjetividade inusitadas, jamais visíveis, jamais sentidas” (Guattari, 1992, 116).

Para tanto, Cortázar investe em uma estranheza que, ao contrário de Kafka, é levada à partilha da palavra, quando um axolote em particular irrompe de seu anonimato na zona escura do jardim para desterritorializar o humano de sua posição soberana na linguagem. Por ter uma identidade difusa e multicultural, o ente não humano se apresenta como uma anomalia ontológica. Logo há de se perceber, porém, que essa aspereza pelo desconhecido é pouca se comparado ao efeito que seu olhar – e a agência que lhe sustenta – provoca no observador. De grau em grau, mas sem avisos prévios, o ente não

humano se infiltra na narração, de forma que pronomes pessoais, oblíquos e possessivos perdem sua referência habitual – o eu narrador –, ocasionando, ao receptor, uma leitura labiríntica, tanto quanto a experiência que seu olhar abissal provoca na personagem humana: “Seus olhos, sobretudo, me obcecavam” (Cortázar, 2021, p. 242).

A análise divide-se em dois momentos. Inicialmente, lançamos luz ao regime saturado de visibilidade que regula a repetição de papéis ontológicos na vida de ambas as personagens: o humano é um sujeito confortável com sua função de visitante; os axolotes, por sua vez, são objetos para apreciação. Na repetição do “teatro humanista” (Derrida, 2002), a descoberta dos axolotes, no ponto cego do espetáculo, abre espaço para uma desterritorialização: mesmerizado pelo olhar do axolote, que parece compenetrá-lo, o humano obriga-se a retornar ao jardim, a fim de compreender o estranho ser que lhe desafia os sentidos.

Na segunda seção, analisamos como essa provocação conduz o observador a repensar a si mesmo quando nada pode lhe assegurar a posição soberana no reino do ser. Nesse ínterim, salientamos o uso dos jogos de linguagem (Wittgenstein, 1979) em cuja flexibilidade Cortázar encontra espaço para exercitar uma saída à familiaridade do antropos, de sorte que cause uma leitura vertiginosa. Valendo-se disso, a narrativa explora uma lógica alternativa aos binarismos axiomáticos que distribuem o mundo em blocos auto-excludentes. Um efeito, é a dificuldade em estabelecer a origem da narração, visto não a fusão, mas o enfraquecimento das fronteiras ontológicas, linguísticas e epistêmicas, três rubricas implícitas na mesma colocação: “Conhecendo-o, sendo ele mesmo, eu era um axolote e estava em meu mundo” (Cortázar, 2021, p. 244).

No lapso de tempo em que as personagens se encontram, uma enxergando diante da, como a e na outra, como também de posse de uma linguagem “impessoal”, observa-se, no conto, “uma lógica pré-objetual e pré-pessoal evocando o que Freud descreveu como um ‘processo primário’. Lógica que poderíamos dizer do ‘terceiro incluso’” (Guattari, 1990, p. 38). Decorrido o olhar, porém, ocorre um retorno à peça, da qual, todavia, não se pode esperar que seja a mesma, afinal, fora abalada pelo confronto com o não familiar. O retorno enquanto potência de agir e pensar, observado não apenas nas visitas do humano, mas no olhar devolvido pelo axolote a ele, não propõe, então, um diálogo a fim de que ambos cheguem a um acordo, superado o conflito. Nas considerações finais, então, apoiamo-nos na noção de ritornelo como agenciador de outros sentidos: “se a natureza é o como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e *Unheimlich*, o território e a desterritorialização [...]” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 240). O ritornelo se torna uma alternativa para se pensar em freios imaginativos aos paradigmas sedimentados. Ainda que não os cesse por completo, introduz uma pausa que, na brevidade de sua instalação, pode desestabilizar certezas e dar vazão a outras narrativas. No conto, isso acontece sobremaneira quando, desterritorializado, longe de sua zona de conforto, o narrador abre-se para uma visão menos dual, mas não menos incisiva em relação à vida que conduzida até então.

2. A IRRUPÇÃO NA REPETIÇÃO COTIDIANA

“Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotes. Ia vê-los no aquário do Jardin des Plantes e passava horas olhando para eles, observando sua imobilidade, seus obscuros movimentos. Agora sou um axolote” (Cortázar, 2021, p. 241). Assim começa o conto do escritor

argentino: um narrador autodiegético relembra o tempo em que descobrira, por acaso, no interior de um parque ecológico, a existência de uma espécie de animal, o axolote. Ao longo da narrativa, nós os encontramos, humano e não humano, despojados de certa singularidade que não seja, no caso do primeiro, a de retornar, repetidas vezes, para observar o segundo no aquário, que não recusa a visita. “Observar” talvez não seja o verbo adequado aqui, ainda que o narrador humano o prefira. “Fitar” parece mais condizente, pois é isso o que faz: despende horas em uma atividade, à primeira vista, a nós leitores, desprovida do brilho que hipnotiza o seu olhar. Tamanho seu fascínio pelo ente não humano que a visita se transforma em um compromisso regular, algo incomum no observatório, visto que “o vigia dos aquários sorria perplexo ao receber o ingresso” (Cortázar, 2021, p. 241).

A história está assim posta. Tudo se passa no intervalo de alguns dias, entre as idas e vindas da personagem humana e da permanência, no mostruário, de seu alvo de estudo. Mas esta repetição não corresponde a um cuidado pessoal orientado ao exercício das virtudes, como em Aristóteles, nem a uma possibilidade de reconquista existencial do eu, como proposto por Kierkegaard. Tampouco parece ter uma intencionalidade ativista. O narrador humano não se direciona ao jardim para protestar por aquelas vidas aprisionadas ou qualquer coisa semelhante. Em verdade, ele parece estar familiarizado com o local na proporção de um cliente já fidelizado, uma vez que descreve o trajeto até lá em pormenores, executa ações quase mecânicas e considera alguns dos animais como seus: “desci pelo bulevar de Port Royal, peguei o St. Marcel e o L’Hôpital, vi os verdes em meio a tanto cinza [...] deixei a bicicleta encostada na grade e fui ver as tulipas. Os leões estavam feios e tristes e minha pantera dormia” (Cortázar, 2021, p. 241).

O Jardin des Plantes, localizado em Paris, é um complexo científico vinculado ao Muséum national d'Histoire naturelle, que reúne galerias para observação da vida animal e vegetal. Trata-se, pois, de um jardim cuja abrangência de sua atividade trai a literalidade reducionista do termo. Ainda assim, preserva características que o aproximam, nos termos de Foucault (2013), de uma heterotopia: um “lugar outro”, instituído para abrigar uma realidade projetada, que não se sustenta fora de seus limites, apartada de certas regras e enquadramentos. Desse modo, ali, a vida se encontra distribuída em alojamentos, segmentada conforme uma taxonomia prévia que substitui a convivência, no sentido estrito do termo, por uma familiaridade turística do observador pagante, que se vê diante de um vasto catálogo de viventes não humanos. Tem-se, assim, a impressão de uma realidade orientada menos pela vida em si do que pela exibição de formas já classificadas, como se cada ser ocupasse um papel previamente definido. Predomina, nesse espaço, uma atualização da dialética hegeliana do senhor e do escravo, agora reconfigurada na relação entre o pagante e o espetáculo.

A cena inicial sugere que o narrador já está familiarizado com esse espaço, mas não por completo. Costuma frequentar as mesmas alas, de modo que acaba por adentrar o espaço dos aquários por um interesse desinteressado por aquela espécie – o axolote – que vive em repetida inércia: “O acaso me levou até eles numa manhã de primavera em que Paris abria sua cauda de pavão-real depois da lenta hibernação” (Cortázar, 2021, p. 241). O oxímoro desaparecerá à medida que ambos, humano e não humano, vão firmando um relativo grau de proximidade até atingir o ponto de o narrador humano se considerar como parte da comunidade dos axolotes e um destes, por sua vez, penetrar os meandros da narração. Até que isso ocorra – momento em que experienciamos uma virada narrativa

–, a história se mantém fiel a um episódio ordinário da vida. Parece não haver nada de inverossímil nas visitas, tampouco um princípio de ousadia que contorne a regularidade dos dias e que possa despertar maior atenção. Sob uma perspectiva antropocêntrica, a obsessão do narrador não parece, inicialmente, ser tão diferente daquela que move um espectador mais de uma vez a um cinema quando conquistado por uma narrativa fílmica. Ambos são capturados por um objeto estético que está à sua disposição sob determinado preço. Ademais, se considerarmos especialmente a posição do axolote – tanto como animal que seria, quanto pela situação limitada em que se encontraria, com seus companheiros, no estreito espaço do aquário –, também parece não existir aí um ponto de fuga para uma grande aventura.

Uma perspectiva como essa é contestada por Jacques Rancière em *As Margens da ficção*. Segundo ele, a racionalidade da ficção, desde Aristóteles, na *Poética*, organiza-se por uma lógica de causa e efeito em virtude da qual a tragédia do herói decorre de sua conduta, por consequência de um erro, e não mais pela vontade divina. Mais do que isso, porém, a mesma razão ficcional implica uma inversão: “não basta que o encadeamento seja rigoroso: é preciso ainda que seu efeito seja contrário ao que ele levava [o herói] a esperar” (Rancière, 2021, p. 7).

Essa forma de causalidade diz respeito aos erros que cometem as personagens e ao efeito imprevisto de suas ações. Uma de suas implicações, observa o filósofo, é que histórias estruturadas segundo esse modelo tendem a se concentrar na figura de determinados agentes, de uma classe específica, porque aptos à escolha e ao compromisso do erro. Trata-se, contudo, de uma minoria, já que “a maioria dos humanos não age – fabrica objetos ou filhos, executa

ordens ou presta serviços e recomeça no dia seguinte aquilo que fez na véspera” (Rancière, 2021, p. 9). Por essa razão, pensa Rancière, a racionalidade ficcional clássica se absteve da massa de viventes cujas vidas se definem pela repetição e pela adesão à ordem social. Esperava-se deles a continuidade de suas funções, interditados a desvios – o que os tornava, em princípio, inaptos a sustentar uma intriga.

É o caso da perspectiva do narrador humano e da situação em que se encontra o axolote. O primeiro se insere em um espaço docilizado, e sua vida parece se ajustar à mesma lógica do lugar que frequenta, afinal, ele não tem nome ou traços distintivos, tampouco deseja reivindicar alguma singularidade. Sua presença se dilui na rotina do jardim, como mais um entre os visitantes que atravessam seus percursos já traçados. O fato de o jardim lhe ser familiar também reforça essa condição. Tudo está bem disposto, separado por grades, exaurido de uma vivacidade que, longe dali, se manifestaria em formas excedentes ao controle humano. O leão e a pantera, considerados animais nobres, outrora soberanos da selva, estão frágeis, “feios e tristes”, ao passo que as tulipas são objetos de apreciação, sem predicação, indiferentes.

Algo similar se passa com os peixes, qualificados, pelo narrador humano, como “vulgares” (Cortázar, 2021, p. 241), possivelmente por estarem rigidamente circunscritos a um repertório limitado de ações que o aquário oferece. Não o bastante, estão alocados em uma parte do jardim menos favorecida para apreciação, um “úmido e sombrio prédio dos aquários” (Cortázar, 2021, p. 241). Não seria nenhuma surpresa se contribuísse para esse demérito, supomos, a premissa de que, por participarem mais ativamente do regime alimentício dos humanos, a vulgaridade dos peixes desperte menos curiosidade do

que o restante do catálogo de viventes não humanos. Ainda que todos ali possam ser matéria-prima para algum produto cultural do ocidente, a atitude sacrificial entre eles seria, nessa ótica, regulada por uma questão de grau, a depender de múltiplos fatores culturais, como, além do já citado, a semelhança exibida para com os humanos. As espécies aquáticas, porque mais distantes, teriam, então, uma existência política menos – ou sequer – reconhecida.

O pensamento rancieriano nos ajuda a revisitar ideias de estagnação nas vidas humanas e não humanas em vista do litígio provocado por uma orientação estético-política que regula a partilha no par humano-animal. Dizemos estagnação tendo em vista noções gerais de *logos*, razão, pensamento, livre arbítrio e tantos outros atributos supostamente humanos em virtude dos quais se postula que os demais viventes, desprovidos de tais características, são reféns de seu código genético ou ligados estreitamente a seus ambientes. A contribuição de Rancière (2021, p. 11) é o destaque à ruptura desses arquétipos operada na idade moderna que, “em vez de democratizar a razão ficcional aristotélica para incluir toda atividade humana no mundo do saber racional, [...] destruiu os seus princípios para abolir os limites que circunscrevem um real próprio à ficção”. Nesse período, a literatura rompeu com barreiras que interditavam um indivíduo na mais ínfima posição social de ser tematizado seriamente em uma ficção ou também de integrar qualquer ocorrência na totalidade de um processo social – como se observa, por exemplo, no realismo de Balzac e Victor Hugo. Desse deslocamento resulta uma mudança no centro de gravidade da ficção, que se aproxima progressivamente das margens, voltando-se para aquilo que antes era considerado secundário: “acontecimentos insignificantes da existência cotidiana ou a brutalidade de um real que não se deixa incluir” (Rancière, 2021, p. 14).

Esse é o caminho seguido por Cortázar. Embora Rancière tenha dedicado especial atenção ao que se concentra nas margens da vida humana, mas dentro desse mesmo círculo, seu pensamento pode ser estendido ao que permanece nas fronteiras da conceituação do humano, mais especificamente o não humano. Lá onde a partilha é reafirmada para dar forma ao humano, pode-se encontrar, perseguindo esse fio teórico, outros gestos e narrativas, frestas por meio das quais irrompe alguma fração de luz para mostrar a escuridão da realidade vigente. Lá onde a vida se apresenta, ao olho antropocêntrico, como demasiadamente inerte e repetitiva, como no conto do escritor argentino, pode haver algo desterritorializante, “novos gêneros para retraçar a fronteira ou para constatar seu apagamento” (Rancière, 2021, p. 14).

Para a construção de nosso argumento, pensemos, pois, à guisa de exemplo, em Jakob von Uexküll, biólogo alemão, que, já no tempo de Kafka, conforme Wall (2022), apresentara a ideia de *Umwelt* em referência à perspectiva do mundo animal. O *Umwelt* alude ao espaço habitado de cada espécie, mais especificamente ao que a totalidade de um determinado ambiente representa a ela. O conceito, vale pontuar, não se confunde ao de nicho ecológico: enquanto este diz respeito ao habitat pelo qual um organismo sobrevive, o *Umwelt* “ênfatiza um mundo autocentrado, subjetivo, do organismo, que representa apenas uma pequena parcela de todos os mundos disponíveis” (Wall, 2022, p. 12). Isso significa que um mesmo ambiente pode adquirir significados diferentes para cada animal. Entretanto, questiona-se: isso não implicaria que cada espécime está encerrado no seu próprio *Umwelt*?

Um exemplo conhecido de Uexküll que nos ajuda a avançar na direção dos axolotes de Cortázar é o da carraça. As situações

descritas pelo biólogo alemão em seus livros se encarregam de imaginar como seria o ponto de vista de cada ente vivo em relação com seu ambiente. Para Agamben (2017, p. 49), “a experiência [de Uexküll] é útil pelo efeito de desorientação que produz no leitor, subitamente obrigado a contemplar com olhos não humanos os lugares que lhe são mais familiares”. Em um desses passeios, descreve-se como o mundo se apresenta para o minúsculo aracnídeo, a carraça, que se move às cegas, orientada apenas pelo odor do ácido butírico dos folículos sebáceos de todos os mamíferos, para banquetear-se no sangue quente.

Não é ilícito imaginar que a carraça teria algum nível de prazer ou se aperceberia do sabor do sangue. Contudo, esse pode não ser o caso. As experiências de Uexküll apontam para um animal que reage da mesma maneira com qualquer outro líquido, não necessariamente rubro, desde que tenha as características originárias do sangue e uma fonte similar: temperatura, odor e tipologia da pele. Antecipemos, pois, a conclusão mediada por Agamben (2017, p 51): “A carraça é esta relação e não vive senão nela e por ela”.

Sob esse panorama teórico, retornando à contestação de Rancière sobre a marginalização de determinadas vidas na ficção, entende-se a resistência temática: o animal, na cultura ocidental, costuma ser pensado como um ente fechado, encerrado em movimentos rotineiros e automáticos, e, por tais razões, a racionalidade ficcional não poderia aí operar.

Ainda que a teoria de Uexküll, segundo Agamben (2017, p. 45), advogue a ideia de “que um tal mundo unitário não existe, tal como também não existe um tempo e um espaço igual para todos os viventes”, acaba por ter um duplo gume: se pensar o *Umwelt*

abastece nosso imaginário com outros modos de existência não antropomórficos, como no caso de Deleuze, pode, também, incitar a crença de uma separação do humano e dos outros viventes, seja pelo seu ambiente ou pela diferença de grau na sua experiência de ser no mundo, como em Heidegger – que considerara o animal como pobre de mundo.

Dentre os perigos de uma crença como a última, vale insistir, reside o afastamento em grau dos viventes não humanos em relação à vida. Quando nós, humanos que acreditamos ser, recorremos a contação de histórias protagonizadas por outras espécies, não é incomum que o façamos animando-as com problemas do *antropos*. Basta pensarmos nas animações de estúdios como o Walt Disney Studios. Ademais, o próprio termo “animação” já comporta certa presunção de nossa parte: animá-los, como se lhes faltasse vida. Há aí um eco distante de Aristóteles e de seu *De Anima*, ao menos no que diz respeito à distribuição desigual das potências da alma entre os viventes. Mesmo Kafka, ao que parece, veste Samsa como um inseto para refletir sua condição miserável, castigável, sacrificante, à margem da política, que “incomoda e enoja sua família a ponto de sua morte vir como um alívio” (Wall, 2022, p. 12). Pode haver aí, sem dúvida, uma abertura para pensar a condição do animal, assim como, para Derrida (2002), o mesmo pode ser encontrado em outros textos literários, como *Hamlet*. Ainda assim, em Samsa, o efeito de sua animalidade parece jogar mais a favor de um deslocamento que incide sobre o humano do que como uma efetiva problematização da experiência animal.

O axolote de Cortázar, contudo, embaralha essa partilha. O escritor argentino leva-nos a um episódio cotidiano que, a despeito de sua repetição fatídica, não é menos intrigante, sobretudo porque nele se

desfaz, pouco a pouco, a fronteira entre aquele que observa e aquilo que é observado. A subversão no enredo advém, inicialmente, da descoberta do axolote, e, por conta de sua estranheza, da posterior e gradual mudança de perspectiva do narrador humano – que se deixa cativar pela alteridade daqueles entes –, transferida, inclusive, para a estrutura narrativa. O axolote, por certo, está preso no seu lugar, mas nem por isso é incapaz de provocar uma odisseia existencial, numa fração de tempo, ao seu observador, que também persiste em regular inércia. A automação de ambas as vidas não inibe a insurgência de histórias em seu interior. Em verdade, Cortázar vai ao encontro de Rancière (2021, p. 162), quando este pontua que a vida em que nada acontece é “o lugar paradoxal da ficção, o lugar sem história onde as histórias podem desabrochar”.

Desse modo, em meio ao iluminado jardim, avançando pela zona mais opaca dos aquários, entre a vulgaridade de seus habitantes, o narrador encontra os axolotes. O local de encontro é relevante aqui: ele favorece a ideia de uma descoberta, como se esses espécimes estivessem no ponto cego do espetáculo, talvez até não catalogados pela instituição, o que explica a colocação de o narrador “dar *inesperadamente* com os axolotes” (Cortázar, 2021, p. 241, grifo nosso). Por consequência, absorto com a visão, põe-se, em momento posterior, a consultar um dicionário, na biblioteca de Sainte-Geneviève, do qual fica sabendo “que os axolotes são formas larvais, providas de brânquias, de uma espécie de batráquios do gênero *amblistoma*” (Cortázar, 2021, p. 241). Da mesma fonte, toma conhecimento do multiculturalismo que lhes constitui: a começar pela origem espanhola de seu nome, *ajolote*; que, também, “eram mexicanos eu já sabia por eles mesmos, por seus pequenos rostos rosados astecas e pela tabuleta no alto do aquário”; e que “foram encontrados exemplares na África capazes de viver em terra durante

os períodos de seca, e que retomam sua vida na água ao chegar a estação das chuvas” (Cortázar, 2021, p. 241).

A identidade do axolote, portanto, parece difusa. Ele se assemelha a outros animais, como o ornitorrinco ou a equidna, que já no nome desafiam nossos sentidos e causam uma certa estranheza. Para Freud, o estranho, ora traduzido, também, como inquietante ou infamiliar (*Unheimlich*), é tanto uma “coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 2010, p. 331), quanto o que “deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 338). Parte disso decorre da complexidade semântica do termo, que combina aspectos duais, e torna seu resultado ambíguo: *heimlich* sugere a familiaridade do lar, que não é por completo perdida com o acréscimo do prefixo de negação – *un*. Ele fica, em vez disso, recalcado, esperando para irromper em algum momento.

Noutras palavras, o estranho se apresenta como algo conhecido que pode vir à tona, mas não sem um desconforto, dada a inconsistência ontológica de sua forma e uma constituição espectral, não de todo revelada. Essa mesma estranheza é levada à tessitura do conto de Cortázar a partir do momento em que os axolotes entram em cena. O plural é também relevante aqui, uma vez que o visitante humano se depara com nove deles, “amontoados no exíguo e estreito (*só eu posso saber quão estreito e exíguo*) chão de pedra e musgo do aquário” (Cortázar, 2021, p. 241, grifos nossos). A observação entre parênteses é um primeiro indício da intrusão que acontecerá na metade do conto. Ao leitor não informado sobre a temática do texto, pode não ser mais do que uma nota mental do narrador. Contudo, isso logo há de causar uma certa desorientação, soando como uma intrusão de um axolote. Salientamos o termo “intrusão” como

representante da entrada súbita que o espécime fará na história e no plano narrativo dali em diante, como um corpo desconhecido que adentra um espaço bem delimitado, o da linguagem, e, por conseguinte, o da existência, mas sem se revelar por completo, permanecendo, em vez disso, numa zona fronteira.

Um dos significados de *Unheimlich* é o de fantasma, um ser entre mundos que não se satisfaz com nenhum arranjo ontológico, tampouco se deixa capturar em definições conclusivas (Freud, 2010). A contística enquanto gênero textual favorece uma existência como essa; em verdade, é cúmplice dela. Conforme o próprio Cortázar (1993) pontua, um conto é estruturado por uma quantidade reduzida de palavras em vista de um efeito inesperado, para além da materialidade do texto. A economia lexical patrocina uma história espectral: visível e também inteligível pelo exercício hermenêutico, mas nunca plenamente tangível, pois ocorre a “eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (Cortázar, 1993, p. 157). Deixa-se uma parcela do texto para a confabulação do leitor, partícipe que se encarrega de dar cabo das arestas encontradas na tessitura da narrativa.

Nesse sentido, Cortázar dialoga com um dos interlocutores de Freud sobre a temática do *Unheimlich*, Ernst Jentsch, para quem

[...] um dos seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional [...] (Jentsch apud Freud, 2010, p. 341).

As criaturas no aquário produzem esse efeito. O narrador as observa com um misto de fascínio e pavor: “Foi sua imobilidade que me levou a inclinar-me fascinado na primeira vez que vi os axolotes” (Cortázar, 2021, p. 242). Decide, portanto, isolar “mentalmente uma delas, posicionada à direita e um pouco separada das demais, para estudá-la melhor” (Cortázar, 2021, p. 241). Como um cientista, o narrador passa a registrar, em notas mentais e em tom cartesiano, as características do axolote mirado, na tentativa de alcançar a totalidade de seu ser. A primeira observação registrada compara o ente com “estatuetas chinesas de vidro leitoso” (Cortázar, 2021, p. 242), sobretudo em razão de seu “pequeno corpo rosado e quase translúcido [...] semelhante a um pequeno lagarto de quinze centímetros, que terminava numa cauda de peixe de uma delicadeza extraordinária, a parte mais sensível de *nosso* corpo” (Cortázar, 2021, p. 241-242, grifo nosso).

A comparação produz um duplo efeito, e termina com uma colocação não menos curiosa: o vidro leitoso sugere uma solidez que se confunde com o etéreo, nas vias do *Unheimlich* enquanto fantasma; importam-se da estatueta, ainda, predicados associados à

sua imobilidade e à finalidade estética que justificam sua fabricação, o que reforça a objetificação do animal no parque. Impera, nesse sentido, um olhar exotizante, quase arqueológico, que se desdobra em minúcias descritivas em virtude das quais o axolote se torna quase um vestígio da transição evolutiva das espécies. É parte lagarto, parte peixe, parte anfíbio, parte réptil; em suma, um híbrido, resistente a reducionismos fáceis.

Não o bastante, uma parte humana começa a se antever pela colocação, ao final do registro do narrador, sobre a sensibilidade da “nossa” cauda. No excerto destacado, o pronome possessivo na primeira pessoa do plural confunde o regime narrativo do humano e direciona o imaginário a pensar o coletivo, do qual o axolote também faria parte. Isso mostra uma dualidade perspectivista: o axolote tem uma parte humana ou o humano compartilha de uma parte axolote. A cauda é “nossa”, diz um deles; mas, ao fazê-lo, está implícito aí uma linguagem que já não parece ser mais do eu humano. Em vez disso, o texto parece querer confrontar, com “passo de lobo”, de maneira sutil, como diz Derrida (2016), e mesmo romper tais atribuições pronominais. O axolote, então, possivelmente não diria “a linguagem também é nossa”. Antes, provocaria: “não é de ninguém”.

Para Agamben (2017, p. 21), no trato genealógico do conceito de “vida”, uma das primeiras observações a que chega o investigador, em tom instrutivo e resignante, “é o facto de este [o conceito] não aparecer nunca definido enquanto tal”. A indeterminação, porém, não finda a investigação; acaba, antes, por fomentar uma nova estratégia, a saber, a de articulá-la e dividi-la até que o desconhecido ganhe forma. É o que se observa no seguinte trecho do autor:

Aquilo que permanece assim indeterminado aparece, no entanto, de quando em vez articulado e dividido através de uma série de cesuras e de oposições que o investem de uma função estratégica decisiva em âmbitos aparentemente tão distantes como a filosofia, a teologia, a política e, apenas mais tarde, a medicina e a biologia (Agamben, 2017, p. 21).

Ora, o axolote de Cortázar atesta a falibilidade dessa equação, afinal, não se deixa definir por nenhuma das classes, nem por uma identidade nacional. A despeito disso, o narrador insiste em sua taxonomia, partindo das estatuetas para uma segunda comparação: consigo mesmo. Despertam sua atenção “as patas, de uma fineza sutilíssima, arrematadas por pequenos dedos, por unhas minuciosamente humanas” (Cortázar, 2021, p. 242), assim como “dos dois lados da cabeça, onde *deveriam* estar as orelhas, cresciam três raminhos rubros da cor do coral, uma excrescência vegetal” (Cortázar, 2021, p. 242, grifo nosso), como cabelos ondulantes. O tom deontológico, no futuro do pretérito, sugere, mais do que uma desilusão do narrador, uma ideia sua – humana – de evolução não alcançada por aquele espécime, cessada por alguma intempérie da natureza. Isto é, *deveria* haver algo no axolote, algo seu, para facilitar uma depuração da espécie.

Traços adicionais aparecem, durante a observação, para confundir ainda mais a análise do narrador humano. Ele apresenta características vegetais e, considerando sua imobilidade, sofre de um “torpor mineral”, como se fosse, ainda, uma “pedra sem vida” (Cortázar, 2021, p. 242). Em tais condições, observa-se uma

dificuldade para se chegar a uma salvaguarda ontológica, mesmo porque sequer pode ser concluída. Enquanto totalidade de suas partes, o axolote não se confunde a elas. Configura-se, assim, como um apátrida no reino do ser, um ente teratológico diante do qual se vê uma inespecificidade que atormenta a empresa conceitual, como um abismo que desmancha qualquer partilha da superfície. Seu traço mais marcante, malgrado todas as colocações do narrador, é justamente a capacidade de romper com a lógica aristotélica bifurcante, apresentando-se como o terceiro excluído, que não se deixa reduzir às alternativas estabelecidas entre humano e não humano. Por isso, a opção pelo uso do hífen para sinalizar, no plano linguístico, a transição de suas partes entre mundos e para sugerir uma fusão ontológica: axolote, um anfíbio-réptil-peixe-humano-vegetal-mineral.

3. O INTEIRAMENTE OUTRO QUE ESTÁ EM MIM

A virada narrativa no conto de Cortázar acontece, de fato, quando o axolote assume o discurso, de maneira mais direta e com mais palavras à sua disposição. Isso ocorre sem aviso prévio – à exceção das intrusões supracitadas, que ganham maior nitidez simbólica em novas leituras. De início, o humano fitava o animal; este, numa condição passiva, “deixando-se penetrar por meu olhar [humano] que parecia passar através do ponto áureo e perder-se num diáfano mistério interior” (Cortázar, 2021, p. 242). Posteriormente, o movimento inverte: “Os olhos de ouro continuavam ardendo com sua doce, terrível luz; de uma profundidade insondável, que me dava vertigem, continuavam me olhando” (Cortázar, 2021, p. 242).

Na reciprocidade do olhar, pode-se encontrar uma reverberação nietzschiana das profundezas: “[...] se você olhar longamente para

um abismo, o abismo também olha para dentro de você” (Nietzsche, JGB/BM, §146). Depois de longo período em silêncio e passividade, alvo de contemplação, o axolote volta-se para o humano em tom inquisitivo. Por conta de seu anonimato onto-epistemológico, subverte as expectativas do observador pagante, provocando, pois, uma ruptura na dialética hegeliana agenciada pelo jardim. O axolote frustra a expectativa de transparência que orienta o gesto de quem observa; daí a insegurança e a angústia do narrador expressadas no advérbio de (in)certeza empregado por ele mesmo: “*Imprecisamente* tive a sensação de compreender seu desejo secreto: abolir o espaço e o tempo com uma imobilidade indiferente” (Cortázar, 2021, p. 242, grifo nosso). Em vista de sua constituição plural, o axolote abala as certezas do narrador – o espaço-tempo, fundamento de seu mundo – com tamanha indiferença que se poderia caracterizá-la como niilista. Ao fazê-lo, se recusa ao jogo performático, já que não comunga do papel que lhe fora atribuído, o que impede a execução de sua contraparte – o senhor, humano, espectador.

Numa linha similar, Byung-Chul Han (2022) observa que a negatividade do inteiramente outro – aquele que está aquém do nosso regime narrativo – provoca-nos com uma sensação vertiginosa de queda: “O desabamento do horizonte de entendimento cotidiano gera angústia” (Han, 2022, p. 33). Trata-se de uma experiência existencial diante do que se apresenta como nada, o indefinido, o inespecífico; em suma, o que abala as estruturas da percepção, com uma potência destruidora, até desabar e dar lugar a um não lar (*Un-zuhause*).

Em “Axolotes”, entretanto, a angústia que se manifesta no visitante se deve mais ainda ao olhar retributivo do ente não humano. Um

dos méritos da narrativa é subverter o questionamento, colocando o humano como alvo de análise. Não é tanto porque aquele se mostra diferente que fascina este; mas, principalmente, porque o anfíbio-réptil-peixe-humano-vegetal-mineral se revela como um *alguém* que, na perspectiva antropocêntrica inicial do observador, *não deveria ser alguém*. E, por conta dessa insurgência, o humano se sente nu e com vergonha, inseguro da própria soberania até então solitária na cadeia evolutiva: “Abalado, quase envergonhado, senti uma espécie de impudicícia ao debruçar-me sobre aquelas figuras silenciosas e imóveis aglomeradas no fundo do aquário” (Cortázar, 2021, p. 241).

Derrida (2002) experencia similar confronto quando, ao ir ao banheiro, já nu, às vésperas do banho, no seu apartamento, se sente visto por sua gata, que, encarando-o, parece reconhecer sua nudez. A situação não deveria ser motivo de conflito, explica ele, afinal, um gato não vê, ou, ao menos, não deveria poder ver, ter este sentido tão humano e plurisemântico: indagar, questionar, inquirir, constatar, compreender. Em suas palavras, “acontece aí alguma coisa que não deveria ocorrer – como tudo que ocorre, em suma, um lapso, uma queda, uma falha, uma falta, um sintoma” (Derrida, 2002, p. 16). E, todavia, ele, o filósofo, sente vergonha. Mais do que isso: sente vergonha da própria vergonha. A sensação angustiante o despe de sua roupagem rotineira, atrasa-o no seu ato contínuo de ser humano, como se a gata expusesse uma dissimulação, pois, diante de si, está um outro – uma gata em particular, faz-se questão de salientar –, que vai o interrogar, em tom silencioso e misterioso, a respeito do que permanecera inquestionado até o momento: mais do que o humano, o “próprio” que lhe faz pensar ser quem é.

A questão pouco lhe ocorrera, tanto quanto ao narrador de Cortázar – como, de resto, permaneceu por muito tempo em segundo plano na tradição ocidental. Na seção anterior, perseguindo Agamben (2017), dissemos que toda tentativa de definir a vida parte de um movimento de depuração: busca-se isolar, na multiplicidade dos viventes, aquilo pelo qual o viver pertence a um ser. Esse axioma está sujeito à proliferação de fronteiras móveis, historicamente determinadas, que distribuem os viventes em categorias sempre revisáveis.

Nesse quadro teórico, o humano se revela como um caso peculiar. Sua definição não repousa sobre uma qualidade positiva, mas sobre a operação de distinguir-se dos demais viventes. Carlos Lineu, bastião da taxonomia moderna, a exemplo, não soube fixar essa diferença – como faziam os filósofos de seu tempo –, razão pela qual, detendo-se ao registro empírico, não acrescenta um predicado ao genérico Homo “a não ser o velho adágio filosófico: *nosce te ipsum*” (Agamben, 2017, p. 32-33). Decorre disso a circularidade daquilo que Agamben chama de máquina antropológica: “é uma máquina óptica constituída por uma série de espelhos [...] *Homo* é um animal constitutivamente ‘antropomorfo’ [...] que deve, para ser humano, reconhecer-se num não-homem” (Agamben, 2017, p. 34). Nessa dinâmica, o humano já está pressuposto em qualquer investigação, e sua identidade se constitui pela demarcação de fronteiras sempre instáveis. Uma ironia que se manifesta nesse processo reside na identificação do Homo pela ausência, o que o mantém suspenso entre uma natureza animal e outra que não animal. O discurso humanista faz dessa indeterminação uma potência para uma suposta autarquia, ainda que se trate de uma potência fundada sobre uma falta. Desprovido de um “próprio” estável, o humano só se sustenta por meio de uma operação contínua de diferenciação, o

que torna seu rosto algo movediço, arbitrário, sujeito a variações multifatoriais.

É nesse ponto que a linguagem se torna decisiva. Elevada à condição de traço distintivo, ela funcionaria como aquilo que emanciparia o humano do animal. Como observa Derrida (2022, p. 62), “os homens seriam em princípio esses viventes que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder”. Entretanto, quando compreendida como uma produção histórica – e não enquanto uma faculdade inata ou um desdobramento da biologia evolutiva –, a linguagem revela sua própria circularidade: é o humano que a institui e, retrospectivamente, a toma como fundamento de sua diferença.

Quando essa dissimulação vem à tona, como no encontro de Derrida com sua gata ou do narrador de Cortázar com o axolote, importa saber qual exatamente é a relação dos primeiros com os entes que, agora, se apresentam como um alguém. Em interrogações, estariam eles junto ao, perto de ou diante dos animais? Ou, na contramão, o que acontece com aqueles que, até o momento, reinaram soberanos?

As duas questões se complementam. Pode-se dizer que, estar em relação a algo implica, em geral, algum nível de hierarquia. No caso do animal doméstico, essa relação tende a se organizar em sentido vertical: o humano se vê como dono, enquanto o ente não humano ocupa o lugar de presença funcional – companhia, afeto, rotina, espetáculo. Ainda que nomeado e integrado ao espaço social, o animal, por força cultural, tende a não ser reconhecido como um interlocutor pleno. Ele costuma entrar na partilha da palavra apenas

em sentido simbólico, como uma concessão lúdica de seu dono, já que sofre de um interdito tácito: é um animal, e, portanto, não *deve* ter um posicionamento. Enquanto verbo modal, esse dever decorre tanto de uma projeção do humano quanto de uma deontologia: “tu não deves falar e nós também não te ouviremos”.

A exclusão se estende ao domínio da vergonha. Espera-se do animal, por extensão, que não saiba de seu pudor justamente por estar em uma categoria outra que não humana: “não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez ‘na natureza’” (Derrida, 2002, p. 17). O humano, por sua vez, se sente nu apenas porque construiu, historicamente, a nudez, e, com ela, as noções de pudor e vergonha. É por isso que a gata e o axolote, ambos com um olhar inquebrantável, parecem reconhecer algo que seus observadores, ao se encontrarem nus, literal e ontologicamente, só agora percebem, a saber, uma falha na autoimagem humana: tais conceitos são construções que os separam dos animais, mas também os conectam a eles em um nível mais profundo, e, por que não, mais filosófico. Diante disso, Derrida questiona: “Diante do gato que me olha nu, teria eu vergonha como um animal que não tem o sentido de sua nudez? Ou, ao contrário, vergonha como um homem que guarda o sentido da nudez? Quem sou eu então? Quem é este que eu sou?” (Derrida, 2002, p. 18)

Se essas questões irrompem, a partilha começa a perder força, afinal, podemos questionar, por exemplo, nos momentos de recreação, quem é que brinca exatamente com o outro, como pontuara Montaigne em relação à sua gata, referenciado por Derrida (2002, p. 20), ou, no caso do axolote, quem realmente observa o outro – algo que é levado à narrativa pela dificuldade em precisar quem está com a palavra, a despeito do uso de pronomes pessoais.

Surgem disso duas questões, a segunda desconstruindo a primeira: quem vem primeiro na relação? E por que deveria haver um primeiro?

O conto encena essa dualidade mais próximo de seu desfecho. Antecipemos, pois, a cena final: o axolote encontra-se, mais uma vez, sozinho com seus pares, com a diferença de que, agora, ainda que o visitante já não volte mais, pois “as pontes entre mim e ele estão cortadas” (Cortázar, 2021, p. 244), tem esperança de que, naquele lapso de tempo em conexão com humano, conseguira comunicar-lhe algo de si. Afirma o axolote: “Parece-*me* que consegui comunicar-*lhe* um pouco disso tudo nos primeiros dias, quando *eu* ainda era *ele*” (Cortázar, 2021, p. 245, grifos nossos).

A inversão de identidade pressuposta pelo ente não humano embaralha a partilha dos pronomes, explorando principalmente seu aspecto oblíquo, enviesado, sinuoso. Se o axolote se torna o humano nas vezes que este o encara no aquário – “quando eu ainda era ele” –, então o visitante, admirando o aquário, pensa, em verdade, a si mesmo. Produz-se o efeito de uma visita reflexiva, em certa medida à semelhança de um exercício socrático de autoconhecimento, o jardim substituindo o Templo de Delfos. Mas a presença do animal vai levar ao paroxismo qualquer pretensão de uma resposta conclusiva a esse empreendimento. A condução labiríntica desterritorializa a leitura de uma expectativa aprazível aos sentidos tanto quanto aquela que é vivenciada pelo narrador humano, que troca de lugar com o vivente no aquário. Afirma um deles: “Conhecendo-o, sendo ele mesmo, eu era um axolote e estava em meu mundo. O horror decorria – soube-o no mesmo instante – de acreditar-me prisioneiro num corpo de axolote, transmigrado para ele com meu pensamento de homem” (Cortázar, 2021, p. 244). É

pertinente destacar que, nessa cena, às vésperas do desfecho, é o axolote quem detém a palavra, esperançoso de que a experiência vivenciada quebre a quarta parede do espetáculo do qual faz parte: “E nessa solidão final a que ele já não volta, consola-me pensar que talvez escreva sobre nós, que acreditando imaginar um conto escreva tudo isso sobre os axolotes” (Cortázar, 2021, p. 244).

O fato de que é o não humano que persiste ao final do conto com a palavra revela um paradoxo que acentua uma primazia ontológica. Como aponta Derrida (2002, p. 28), “Em todos os casos, se eu estou depois dele, o animal vem pois antes de mim, mais cedo do que eu”. Mesmo que o humano suceda o animal por alguma condição específica – a exemplo da semântica profícua do *logos* – ainda assim, ele permanece atrás, pois chegou depois. “O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele” (Derrida, 2002, p. 28). Em termos conceituais e culturais, o “animal” é posterior à noção de “humano”; este, porém, à medida que também é construído, é posterior à existência dos entes em relação aos quais se define. A conclusão de Derrida é similar àquela de Agamben: “é uma palavra, o animal, que os homens se deram o direito de dar. Eles se encontraram, esses humanos, a se dar essa palavra, mas como se eles a tivessem recebido em herança” (Derrida, 2022, p. 61). Trata-se, pois, de uma relação dialética com aquilo que é colocado fora, mas que está dentro, em exceção, constituindo a condição de possibilidade para a identidade do seu idealizador.

Não é mero acidente que o animal seja compreendido sempre pela ausência de algo em relação ao humano. É preciso que assim seja para sustentar o que Derrida (2002, p. 29) chama de “o teatro insensato do completamente outro”, uma construção de arquétipos que permite a manutenção do enredo humanista. E as diferenças

estabelecidas na cadeia de viventes, como também a própria cadeia em si, não se reduzem tão somente a questões genotípicas e fenotípicas. Conforme Wall (2022), busca-se constantemente identificar marcas típicas em cada espécie para atribuir-lhe um lugar na compreensão do ser: “A lista cresce e muda a cada década, mas deve ser tratada com desconfiança, já que é muito difícil provar o contrário” (Wall, 2022, p. 18). Trata-se de uma conveniência narrativa que é retroalimentada para manter a partilha viva. Dada, porém, a inacessibilidade por parte do humano ao aspecto fenomenológico de cada animal, como na crítica de Nagel (2013), está sempre aquém de nosso próprio alcance provar o contrário, uma vez que, precedido pela categoria ontológica em que se encontra, o animal já sofre de um litígio antes mesmo de ser registrado enquanto tal, a começar mesmo pela generalização da categoria em maiúscula, o Animal, e raramente um animal em particular. A acentuação de uma categoria como essa, em termos epistêmico-políticos, não é tão diferente das massas de viventes em torno das quais se concentra Rancière (2021). Por isso Derrida (2002, p. 26) não se furta a reiterar, ao longo do debate, a especificidade de seu interlocutor: “Se digo ‘é um gato real’ que me vê nu, é para assinalar sua insubstituível singularidade”.

Esse é também o caso do axolote de Cortázar. O narrador humano registra, em notas mentais, as características daquele estranho ser, a certa altura, usando a si mesmo como referência. De início, destaca supostas falhas de evolução, lacunas de sua fisicalidade onde deveria existir algo diferente, mas que agora se manifesta outra coisa. Conclui, primeiramente, seguindo o roteiro do humanismo, que aquele ser era diferente dele, descartando a semelhança das “mãozinhas” como um traço insignificante, afinal, “uma lagartixa também tem mãos assim, e não se parece em nada conosco”

(Cortázar, 2021, p. 243). Insatisfeito, o narrador humano, aproximando-se mais ainda do vidro que separa ambos, acredita então ver no axolote, por fim, uma semelhança: a ausência. Admite, inclusive, que não busca “analogias fáceis” (Cortázar, 2021, p. 243), pois, como exemplo, pensa que “traços antropomórficos de um macaco revelam, ao contrário do que acredita a maioria, a distância que os separa de nós” (Cortázar, 2021, p. 243). Uma comparação como essa sugere que o símio é um quase-humano, uma espécie de caricatura, cuja linha limítrofe, embora não atestada em minúcias, denuncia a diferença – um espelho imperfeito, desconfortavelmente refletivo.

Já o axolote funciona de outro modo: “Não eram seres humanos, mas eu não encontrara em nenhum animal uma relação tão profunda comigo” (Cortázar, 2021, p. 243). A fragilidade do vidro, a transparência e o reflexo jogam em favor desse confronto que transcende a literalidade da comparação. A barreira cristalina do aquário permite que apenas o olhar vença o obstáculo físico, ao mesmo tempo que se apresenta com uma espessura singela, simbolicamente incapaz de sustentar uma separação absoluta. Longe de assegurar um acesso ao interior do animal, essa mediação ótica devolve o sujeito a si mesmo. A dúvida retorna para si proporcionalmente ao esforço investido no julgamento do axolote: “Nesse momento eu sentia uma espécie de dor surda; talvez eles me vissem, talvez captassem meu esforço por penetrar no impenetrável de sua vida” (Cortázar, 2021, p. 243). Optamos pelo termo “julgamento”, já que ele, o humano, observa sua contraparte na tentativa de deferir um inquérito e chegar a um veredito, mas o ser do outro lhe escapa. Os axolotes, diz, “eram larvas, mas larva significa máscara e também fantasma. Por trás daqueles rostos astecas, inexpressivos e ao mesmo tempo de uma crueldade implacável, que

imagem esperava sua vez?” (Cortázar, 2021, p. 243). Mais uma vez, o *Unheimlich* vem à tona como combustível para um temor que, se adensando no narrador humano, vai fazê-lo vacilar e sentir medo: “Creio que se não tivesse sentido a proximidade de outros visitantes e do vigia, não teria me atrevido a ficar a sós com eles” (Cortázar, 2021, p. 243).

É por isso que, desse momento em diante, o movimento inverte: é ele, humano, que passará a questionar a si mesmo, como se a sua presença, ali, fosse agora a de réu, justamente para dar testemunho de alguma antiga dívida soterrada pela chegada do humano na história ocidental. Segue-se o seu enfraquecimento: “Espiaavam alguma coisa, um remoto *senhorio aniquilado*, um tempo de liberdade no qual o mundo pertencera aos axolotes” (Cortázar, 2021, p. 244, grifos nossos).

Não é nenhuma surpresa que os axolotes estejam na parte escura do jardim. O breu, aliado ao despertar provocado pelos espécimes, subverte, perseguindo o teor desconstrucionista do conto, alegorias epistêmicas sobre o efeito da luz. O retorno à escuridão do local, por parte do visitante, reconfigura a lógica da caverna platônica, colocando em destaque o que permanece à sombra como um elemento mediador para a reconfiguração do olhar. É como se o observador humano encontrasse limites para a claridade analítica, simbolizada, por exemplo, na insuficiência dos dicionários para apreender o ser outro do aquário e na recorrência das visitas para aproximar-se de alguma definição. O despertar – o retorno à caverna – se mostra como uma quase-ação, dependente de razões internas e externas, como o corpo que, para acordar em determinado horário, recorre a um elemento externo, mas, com o tempo, acostuma-se a fazê-lo espontaneamente. Assim Platão atribui ao sujeito que se

afasta da caverna a tarefa de retornar à escuridão para provocar similar atitude emancipatória aos que lá se encontram agrilhoados. Em Cortázar, o axolote incorpora essa dualidade, atuando como um motor subjetivo, nas vezes que transita pelo olhar do outro, e como mediador externo, ao permanecer com seu olhar de inquirido: “Acho que no início eu era capaz de voltar a ele, de certo modo – ah, só de certo modo –, e manter vivo seu desejo de conhecer-nos melhor” (Cortázar, 2021, p. 244-245).

Quando, em tais cenas, a divisão falha e os papéis começam a se dissolver, impõe-se uma questão cara à Derrida (2002): o que acontece quando a alteridade já não sustenta uma hierarquia estável? Noutras palavras, o que acontece com estranhos que, agora, são tornados irmãos? O que o conto encena, a partir desse momento, não é a entrada do animal na linguagem, mas a saída do humano de sua posição segura dentro dela. A sobreposição de narrações no texto de Cortázar desapropria o que, até então, estava de posse do humano, de modo que já não é possível assegurar quem narra. Percebe-se esse acontecimento no jogo reflexivo, literal e simbólico, patrocinado pelo efeito da superfície vítrea: “Sem transição, sem surpresa, vi meu rosto contra o vidro, em vez de axolote vi meu rosto contra o vidro, vi-o fora do aquário, vi-o do outro lado do vidro. Então *meu* rosto se afastou e eu compreendi” (Cortázar, 2021, p. 244, grifo nosso). Novamente, a sobreposição se manifesta de tal maneira que os rostos se confundem, os olhares se invertem. Acontece com ambos aquilo que Librandi-Rocha (2012, p. 183) descreve como uma das potências do texto literário, qual seja, a tentativa de que “o outro fale através de nós, atravessando-nos, criando brechas e inversões, ‘obviações’ em nosso pensar-dizer, interrompendo-nos, e fazendo aparecer coisas que nós não somos capazes de ver ou dizer”.

Também é pertinente salientar que o rosto se afasta, e não o narrador. A descrição da cena confere à face humana uma aparência movediça e efêmera, como se estivesse se ruindo, pouco a pouco encontrando um limite para sua existência. Trata-se, nesse sentido, de algo próximo ao que Foucault (1966), nas páginas finais de *As palavras e as coisas*, declara como a face de areia do humano, que, sendo desfeita, revelaria a dissimulação e a farsa por trás do teatro humanista: “o homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo” (Foucault, 1966, p. 536). É, então, proposital que não saibamos exatamente a quem se refere este “meu”, assim como, de fato, a quem pertence a palavra. A dúvida se intensifica no conto logo após o momento em que o rosto do narrador se afasta, como se a perder de vista sua já antiga identidade, o que desorienta o leitor sobre quem está no controle da palavra no seguinte trecho: “Do lado de fora, meu rosto se aproximava novamente do vidro; eu via minha boca de lábios apertados no esforço de compreender os axolotes” (Cortázar, 2021, p. 244). Nesse ponto, a narração transita entre mundos, não mais se concentrando numa única voz.

O exercício hermenêutico de si mesmo é cessado a partir do momento em que o humano supostamente se dá por (con)vencido. Diz-se que o visitante é apartado do vivente no aquário “porque o que era sua obsessão agora é um axolote, alheio a sua vida de homem” (Cortázar, 2021, p. 244, grifo nosso). O verbo “ser”, em tom categórico e afirmativo, mostra uma complacência forçada do não humano no regime narrativo de sua contraparte, no qual a sua diferença, outrora estranha, já não provoca a aspereza abissal justamente porque se encontra, agora, catalogada. Resta ao axolote a resignação esperançosa de ter desobstruído, naquela fração de visitas, o olhar humano de suas travas epistêmicas imperativas.

A declaração final do ente não humano reforça um mérito metanarrativo do conto, a saber, o de emular, para o leitor, pela inespecificidade da palavra, a estranheza que acomete o narrador. Talvez por isso o conto se inicia com uma cena familiar, em um ritmo ordinário e em um local apazível aos sentidos. À medida que o narrador humano adentra o espaço escuro do jardim, leva consigo o leitor, tornando-o cúmplice da vertigem existencial que será provocada pelo axolote. O que, até então, seria a zona mais segura, a linguagem, ao menos para o receptor, se mostra falha e insuficiente para acolher a ruptura drástica da partilha. Destaca-se, portanto, a maleabilidade da linguagem, com a qual o conto, valendo-se de artimanhas metalinguísticas, explora, a um só tempo, fragilidades e potências da palavra. É pensando nisso que a repetição subverte aquilo que, tanto em Aristóteles quanto em David Hume, se mostra indispensável: o hábito. Embora a recorrência de atos contínuos desenvolva, no sujeito, um *ethos* a partir do qual o mundo ganha contornos reconhecíveis – uma nova natureza, por assim dizer –, pode, não obstante, sujeitá-lo a uma organização subjetiva que não se abre para o devir externo a ela.

A presença dos axolotes, assim como a da gata de Derrida, vai na contramão dessa perspectiva: produz, no teatro humano, um intervalo não previsto, mas sem impedir a execução posterior da peça – da qual, após a parada abrupta, já não se pode dizer que é a mesma. Mais especificamente, observa-se, na narrativa, uma cunha no que é rotineiro para a personagem humana, as visitas, e, para o leitor, a linguagem. Essas experiências aproximam-se do que Deleuze e Guattari chamam de ritornelo, um conceito emprestado da música que enfatiza três aspectos não ordenados, mas interpenetrados, a saber, territorialização, desterritorialização, reterritorialização: “Os ritornelos exprimem esses dinamismos

poderosos: minha cabana no Canadá... adeus, eu estou partindo..., sim, sou eu, era necessário que eu retornasse...” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 90). Daí a saída da zona de conforto inicial do narrador incitada pelo axolote, em cuja inércia do olhar o observador procura um ponto seguro – o si mesmo –, para, posteriormente, tentar recuperar, não sem prejuízos, o equilíbrio inicial.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Axolotes” aponta para uma experiência liminar em que o humano, confrontado por aquilo que escapa à sua gramática classificatória, vê vacilar sua pretensão soberana. A narrativa não oferece qualquer reconciliação final entre os viventes, nem propõe um acesso transparente ao ser animal. Propõe, todavia, um instante de suspensão na dissimulação do humano, provocando-nos, como cúmplices da personagem, uma experiência metalinguística de queda quando até mesmo a linguagem se mostra perturbada pela chegada da animalidade recalcada. Cortázar faz da linguagem um espaço de passagem no qual humano e não humano deixam de ocupar posições fixas para coexistirem numa zona espectral, em razão da qual as fronteiras do “nós” se tornam visíveis e invisíveis. A linguagem, nesse caso, revela essa dualidade, pois, ao mesmo tempo que se torna, conforme Agamben e Derrida, o ponto de corte para o estabelecimento do não humano, basta que seu aspecto construtivo venha à tona e seja explorado, para perceber os frágeis andaimes que (não) sustentam a conclusão outrora deferida. A tessitura do conto leva ao paroxismo essa noção: sendo uma construção, expande, então, seus horizontes de forma que se conceda palco aos coadjuvantes não humanos. Não passa despercebida, porém, a sua limitação antropomórfica: o outro – axolote – está aquém do eu humano narrador, de forma que a

concessão enfrenta um obstáculo epistemológico. Ainda assim, sua função não deixa de ser cumprida, a saber, a de demover-nos, ao menos durante as visitas ao texto, de nossas zonas de segurança. O desconstrucionismo tem como mérito, nesse caso, patrocinar um retorno ao estabelecido, ao escuro da caverna, ao estranho, ao inespecífico (*Unheimlich*), para ver o que fora esquecido propositalmente e que, agora, se encontra fixado pelo signo do real. Trata-se, pois, de um desatino proposital em cuja virtualidade da palavra se pode encontrar uma brecha entre as cortinas para espiar outras narrativas, assim como foi possível a Derrida e ao narrador de Cortázar encontrar, no olhar dos animais, um portal para uma co-presença paradoxal, onde nenhum dos dois detêm uma posição de controle.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: O homem e animal.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CORTÁZAR, Julio. Axolotes. In: CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 241-245.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

DELEUZE, Gilles; Félix, Guattari. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A besta e o soberano (Seminário):** vol I (2001-2002). 1. ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** São Paulo: Editora UNESp, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14.** História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Campinas, SP: Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

HAN, Byung-Chul. **A expulsão do outro:** sociedade, percepção e comunicação hoje. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

KAFKA, Franz. A metamorfose. In: KAFKA, Franz. **Essencial.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 227-291.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O eixo e a roda**, v. 21, n. 2, Belo Horizonte, p. 179-202, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28196. Acesso em: 08 fev. 2026.

NAGEL, Thomas. Como é ser um morcego? **Revista da Abordagem Gestáltica:** Phenomenological Studies, v. 19, n. 1, p. 109-115, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357735557011>. Acesso em: 07 fev. 2026.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção.** São Paulo: Editora 34, 2021.

WALL, Frans de. **Somos inteligentes o bastante para saber quão inteligentes são os animais?** São Paulo: Editora Zahar, 2022.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.

¹ Mestrando no PPG em Processos e Manifestações Culturais, com bolsa PROSUC/CAPES, da Universidade Feevale. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

² Doutor em Letras (UFRGS), com pós-doutorado (PNPD-CAPES) em Cultura e Literatura (FEEVALE), pesquisador e professor do curso de Letras e do PPG em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale e do curso de Letras da Faculdade Instituto Ivoti. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)