

Elementos surrealistas em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar

Daisy da Silva César; Prof. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt
(orientadora)

This study intends to analyze the work of Julio Cortázar specially *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) considering the point of view of surrealism. This article intends to realize the approximations and the distances between his work and the surrealist art, evaluating the contribution of surrealism for the construction of *Fantomas*.

Keywords: surrealism; Cortázar; *Fantomas*.

A presente discussão tem o objetivo de identificar e analisar aproximações e distanciamentos entre o surrealismo e a obra de Júlio Cortázar, discutindo particularmente a contribuição do surrealismo para a constituição de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*¹, de 1975.

Em seu estudo *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (1975), a autora Evelyn Picon Garfield², afirma que a maior parte dos críticos que tenta aproximar Cortázar do surrealismo francês, termina por desvinculá-lo deste, devido principalmente ao fato de que o próprio escritor tenha manifestado o desejo de não ser taxado como surrealista. Entretanto, a estudiosa de Cortázar apresenta detalhadamente uma série de elementos comuns entre a obra do autor e a arte e pressupostos dos principais artistas surrealistas.

Destaco alguns desses pontos, sobre os quais faço também algumas considerações.

O primeiro seria a concepção de uma realidade dual, que se caracteriza por uma realidade visível e racional no âmbito da consciência e por uma realidade intuída, correspondente à imaginação e ao inconsciente³, manifesta especialmente através do sonho.

Em seu primeiro Manifesto Surrealista⁴, André Breton faz a seguinte consideração: “Eu creio que, de futuro (sic), será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamar assim.”⁵

Da mesma forma como Breton deixa de perceber o real e o imaginário como uma contradição, priorizando o sonho acima da realidade concreta, observamos em Cortázar a combinação sonho e realidade, sendo que o primeiro também parece sobressair-se sobre o segundo. Como exemplo, no conto *La noche boca arriba*, de *Final del Juego*⁶ o protagonista sofre um acidente de moto e é levado a um hospital. Nesta situação, sonha ou delira que vive no período da Guerra Florida⁷ no período pré-colombiano, em que é um guerreiro moteca sendo capturado por seus inimigos, os astecas. Aos poucos, com a mescla entre vigília e sono, o que era apenas sonho, ganha vida. E, no desfecho, o narrador afirma que aquilo que era considerado sonho era, de fato, a realidade da

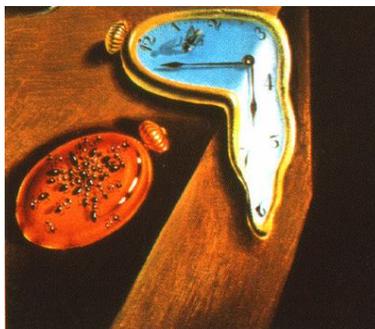
Daisy da Silva César (Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Gilda Neves da Silva Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) Bento Gonçalves, 9500, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51 3308 6712 Tel: 51 3308 6699; E-mail:daisy.cesar@gmail.com

personagem, enquanto o que era inicialmente considerado como realidade apresenta-se como um sonho sobre tempos futuros.

Outra semelhança seria a obsessão. Era objetivo dos surrealistas franceses exorcizarem suas obsessões pessoais, pois elas representariam realidades internas que lutam para sair, segundo Garfield. Cortázar inclui a temática da obsessão em inúmeros contos, como *Puerta Condenada*, em *Final del Juego*, em que o protagonista ouve um choro de bebê. Sem poder encontrá-lo, intriga-se obsessivamente com este mistério. Outros exemplos são *La isla al mediodía*, de *Todos los fuegos el fuego*⁸, em que um passageiro de um avião sente uma forte atração por uma ilha; *Axolotl*, em *Final del Juego*, em que o protagonista visitava constantemente um aquário de axolotls, interessando-se obsessivamente por tudo que se relacionasse a esses animais, e por fim transforma-se em um deles, *Una flor amarilla*, do mesmo livro, que mostra a obsessão do protagonista por um menino, quem acredita ser seu próprio avatar.

A autora aponta como traço surrealista a busca pelo bestial no ser humano, pela demonstração da crueldade e da monstrosidade. Destaca, neste sentido, *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, em que a personagem causa a morte de um filho de uma família diante de seus pais. Situação semelhante pode ser observada em *Una Flor amarilla*, em que o protagonista teria causado a morte de seu suposto avatar, ante os olhos da família do menino, na tentativa de quebrar a cadeia de fracassos que foi sua vida.

A presença de animais é especialmente freqüente em Cortázar, como foi em alguns surrealistas, na tentativa de simbolizar os monstros internos que, segundo essa ótica, todos os seres humanos teriam. Destaca-se a presença de formigas tão freqüentes em Salvador Dalí, em *A persistência da memória* e no curta-metragem surrealista realizado em conjunto com Luis Buñuel *Un chien andalou*⁹. Em Cortázar a presença de animais é freqüente em *Bestiário*, em livro de mesmo título, e em *Los venenos*, de *Final del Juego*, por exemplo, sendo comumente interpretados como a presença da morte, da decadência e do desejo sexual.



Fragmento de *A persistência da memória*, de Salvador Dalí, 1931



Cena do curta-metragem *Um cão andaluz*.

A autora chama atenção para a representação da mulher em Cortázar como a intermediária que se comunica com mais facilidade com o absoluto, afastando-se da racionalidade, como herança do surrealismo. Para tanto, cita a personagem Nadja, em *Nadja*¹⁰ de Breton, numa relação com Maga, em *Rayuela*¹¹, de Cortázar. A vida da personagem Nadja mostra-se pautada pelo acaso e pela intuição, enquanto a de Maga, pela desordem. Nadja estaria relacionada à loucura e Maga à incapacidade de compreender o que é lógico, contudo ambas são movidas pela perspectiva não racional.

O acaso seria outro elemento que aproxima Cortázar do Surrealismo. Considerando ainda as obras citadas, verifica-se, em ambas, freqüentes encontros não planejados entre os casais, Breton/Nadja e Oliveira/Maga, que segundo Garfield teria relação com encanto de Breton pela teoria das probabilidades, em voga naquele momento.

Garfield também aponta a relação de Breton com a teoria dos campos magnéticos, que explicaria os encontros fortuitos de Breton e Nadja, ou seja, existe algo magnético que faz com que as personagens se atraiam, visto que sempre se encontram sem combinação prévia. Em analogia ao conceito de atração magnética, observa em Cortázar, a idéia de que os destinos dos seres no mundo, assim como a demarcação dos trajetos que percorrem, compõem o que Cortázar chamou de *figuras*. Uma figura poderia corresponder a outras figuras em diferentes épocas e lugares, aproximando vidas coincidentes, como se representassem dimensões paralelas.

Cortázar utiliza o *nonsense* surrealistas, tentando desvincular os objetos de sua utilidade prática, como acontece na obra *Objeto* de Meret Oppenheim, que mostra uma xícara, um pires e uma colher revestidos em pele, peculiaridade que impossibilita o uso cotidiano destes objetos. Da mesma forma, Cortázar cria, em *Historias de Cronopios y de Famas*¹², um objeto que pode ser entendido como um “relógio-alcachofra”, que marca o tempo presente, e todas as horas ao mesmo tempo. O cronópio¹³ vai retirando as folhas do “relógio” da esquerda para a direita, até que o tempo não possa mais ser medido. O objeto acaba sendo comido, devendo ser substituído por outro.



Objeto, de Meret Oppenheim, 1936

A autora cita os jogos de linguagem, tão importantes no surrealismo, também presentes na obra de Cortázar. Para exemplificar uma afinidade, Cortázar apresenta um anagrama relativo ao nome da personagem Alina Reyes, “es la reina y...” no conto *Lejana*, em *Bestiario*¹⁴, citando o anagrama que usou Breton para referir-se a Salvador Dalí, por considerá-lo ávido por dinheiro, “Avida Dollars”.

Apesar das semelhanças descritas, evidentemente, observa-se também diferenças importantes entre Julio Cortázar e o surrealismo.

Quando pensamos na mescla entre o real e o imaginário, percebemos que Cortázar o faz numa perspectiva próxima ao fantástico, que segundo Todorov¹⁵, caracteriza-se pela hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural, onde existe a permanência da dúvida, sendo impossível decidir sobre um deles. O conto discutido anteriormente, *La noche boca arriba*, embora aparentemente apresente-se apenas como uma inversão da realidade em sonho, dando primazia ao sonho, nos deixa dúvidas próprias de contos fantásticos, diante do fato de que o protagonista recebe uma medicação não definida durante sua estada no hospital, o que nos levaria a suspeitar de delírios. Desta forma, torna-se difícil precisar em qual das duas realidades vive o protagonista, visto que existem indícios para as duas possibilidades, permanecendo a dúvida.

Com relação ao fantástico, Cortázar afirmou não se sentir totalmente à vontade com a classificação, aceitando que a maioria de seus contos pertençam ao gênero fantástico por falta de uma nomenclatura melhor, conforme seu texto crítico *Alguns aspectos do conto*, em *Valise de Cronópio*¹⁶. Desta forma, o argentino Jaime Alazraki¹⁷ definiu a obra de Cortázar e de Borges como *neofantástico*, porque apresenta diferenças com relação ao fantástico tradicional de Edgar Allan Poe ou E.T.A Hoffmann. Segundo o crítico argentino, o termo neofantástico inclui a literatura que substitui o medo e o calafrio pela perplexidade e pela inquietação, apresentando-se mais adequado às preocupações próprias da época de Cortázar e Borges, que mostrariam relação com a Primeira Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda, com a psicanálise de Freud, o surrealismo e o existencialismo, entre outros.

Cortázar mistura as esferas do real e do imaginário, através de jogos narrativos, apresentando-as imbricadas de forma que seria impossível separá-las. No conto *La continuidad de los parques*, de *Final del Juego*, Cortázar sugere que não exista um limite entre realidade e ficção, e que o leitor poderia entrar no mundo narrado pela literatura, confundindo-se com suas personagens.

Apesar de Cortázar e os surrealistas terem em comum o gosto pelos jogos narrativos, propõem jogos de naturezas distintas. Enquanto os surrealistas enfatizam a escrita automática, Cortázar prefere convidar o leitor a participar da construção do sentido.

Como um trabalho inserido na área dos Estudos Comparados, interessa discutir *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar, observando a contribuição do surrealismo para sua constituição. Essa obra é entendida como um escrito político¹⁸ de Cortázar, e raramente tem sido citado ou estudado no âmbito dos Estudos Literários.

Cortázar coloca-se como um escritor que sabe que é impossível separar arte e política, pois esta separação seria uma mera questão de diferença entre os recursos dos gêneros literários, segundo Lísias¹⁹. Tal colocação vem ao encontro do pensamento de Terry Eagleton²⁰ quando afirma que o próprio ato de fazer literatura caracteriza-se por ser um ato político.

Tal intenção pode ser associada ao surrealismo considerando que, segundo Garfield, “en el surrealismo hay un compromiso individual de enseñar a transformar la visión del hombre en el mundo que va más allá de cualquier sistema social” (GARFIELD, 1975, p.85).

A trama de *Fantomas* gira em torno do perigo do desaparecimento de livros de grandes bibliotecas em todo o mundo. Para desmascarar e deter os culpados, o super-herói Fantomas conta com Cortázar, que descobre que o capitalismo, através da política das multinacionais, tem interesse em acabar com a difusão cultural para a dominação dos povos. A obra reflete sobre o capitalismo na medida em que este se apresenta como uma ameaça à liberdade. O surrealismo, por sua vez, surgiu também em meio a essa discussão, no período entre guerras, em um momento de questionamento da política, ciência, arte e filosofia.

Com relação à censura citada nesta obra, Cortázar parece afinar-se com as idéias surrealistas, pois quer trazer para a luz o conteúdo não-falado. Os surrealistas utilizam a técnica da escrita automática, que visa quebrar toda a censura existente, tentando resgatar conteúdo recalcado pela própria mente. Cortázar por sua vez, escreve em um momento em que a censura era uma arma usada pelas ditaduras latino-americanas. Assim *Fantomas* tematiza essa censura quando narra o desaparecimento de livros. Nesta obra, existia um plano para silenciar os escritores, que eram ameaçados para que deixassem de escrever. O surrealismo trata da censura própria do superego, que provém do meio social em que o sujeito está inserido, enquanto Cortázar refere-se a uma censura ainda mais evidente, a das liberdades individuais e dos direitos humanos, dos meios de comunicação, praticada pelos governos ditatoriais.

Considerando um tipo de censura a que alguns precursores do surrealismo francês como se opunham fortemente, Cortázar apresenta o erotismo discutido abertamente, mostrando desejos sexuais com naturalidade. Garfield afirma que, da mesma forma que Sade e La Fontaine se deixaram levar pelo desejo incontrolável, ao longo da obra de Cortázar, as personagens também tentam cumprir seus desejos. Em *Fantomas*, o desejo sexual aparece em evidência. A personagem observa mulheres nos cafés, tenta chamar a atenção de uma loira no trem, fantasia sobre seus “peitinhos”.

Em *Fantomas*, Cortázar mais uma vez mistura realidade e ficção, incluindo elementos que permitem discussões em nível metaficcional. O personagem denominado narrador pelo narrador de *Fantomas* lê uma revista de história em quadrinhos mexicana e a comenta com outros passageiros no trem que vai de Bruxelas a Paris como se fosse realidade. Tal característica permite que se pense sobre quem é o narrador e qual sua função na história, sobre o que está sendo narrado: *graphic novel*²¹, literatura ou história?

Como os surrealistas, que seguiram o exemplo de futuristas e cubistas, Cortázar usa da colagem de elementos externos à literatura em várias obras. Em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, inclui história em quadrinhos, imagens cinematográficas, fotográficas, recortes de jornal, gráficos, cartas e figuras, constituindo o corpo do texto.

A partir de inúmeras referências ao surrealismo na obra de Cortázar, torna-se óbvia a associação de *Fantomas* com *Nadja*, devido ao modo de intercalar texto e imagem. Em ambos os textos, a presença de figuras no corpo do livro, em princípio, pouparia a descrição, embora, incluam texto descritivo ou explicações eventualmente. Ao apresentar as imagens, Cortázar faz uma irônica introdução. “... a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos, puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia”²²

Com isso, discute o processo de aproximação do leitor ao texto e explicita que as imagens relaxam o leitor predispondo-o para o melhor seguimento da leitura. Nesta citação, faz uso da linguagem enfática típica de *graphic novel*, como “esta fascinante história”. Existe uma contradição ao considerar fascinante uma história e, ao mesmo tempo, sentir a necessidade de proporcionar um alívio. Talvez essa possível contradição possa ser justificada pelo fato de tratar-se de um tema político sério. Sendo assim, a forma literária, incluindo outras formas de expressão, proporcionaria uma leitura mais agradável neste sentido e/ou poderia atrair também outro tipo de leitor, expandindo o alcance do texto.

Com relação ao cinema, Cortázar cita, por exemplo, o curta-metragem surrealista *Un Chien andalou*, mostrando uma foto distinta da imagem cinematográfica de Dalí e Buñuel, dando um novo sentido a essa idéia. O *médium* cinematográfico original pode simbolizar que devamos evitar os olhos da razão ante uma obra surrealista. Buñuel, como ator, corta o olho de uma mulher com uma navalha em posição horizontal, associado a imagens de nuvens passando pela lua na noite. Essa cena é transformada em imagem bidimensional no texto de Cortázar, substituindo a navalha por um punhal na vertical. Ocorre em *Fantomas* na situação em que o narrador (personagem Cortázar) tenta explicar ao super-herói o que pensa sobre as multinacionais.

- Querés que te muestre cómo las veo yo? (...) Así las veo [Aquí aparece a imagem descrita anteriormente]
- Parece el comienzo de *Un perro andaluz* – dijo Fantomas siempre tan culto.
- Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos.”²³

É possível afirmar que, apesar das muitas alusões a artistas e escritores surrealistas e suas respectivas obras ao longo de sua produção, assim como as surpreendentes afinidades de Cortázar com a visão surrealista da realidade, se considerarmos a conceituação de Surrealismo proposta por Breton²⁴ em seu primeiro manifesto, evidentemente seria difícil definir Cortázar como um surrealista, entretanto encontramos semelhanças entre a forma como o autor e os surrealistas percebem o mundo.

Segundo a perspectiva de Ponge²⁵ (2010) deve-se considerar o surrealismo segundo sua forma de enxergar o mundo, seu espírito, postura e valores. Neste sentido, não seria preciso nem mesmo ser artista para ser considerado surrealista.

Poder-se-ia dizer que Cortázar pertenceria à *neovanguarda* proposta por Scheunemann²⁶, pois afirma que vanguarda é uma classificação restrita às vanguardas históricas, que é como chamou as vanguardas do início do século XX. Assim, a

neovanguarda incluiria todas as manifestações artísticas e culturais posteriores que guardam alguma correspondência com as vanguardas históricas ou utilizam alguns elementos pertencentes a elas.

Entretanto, mais importante do que definir Cortázar como surrealista seria demonstrar a importância do surrealismo em sua obra. A leitura de *Fantomas* sob a luz do surrealismo oferece uma interpretação mais elucidatória, tornando o texto ainda mais rico sob o ponto de vista criativo.

Notas

¹ CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

² GARFIELD, Evelyn Picon. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.

³ No texto original a autora refere-se ao inconsciente como subconsciência.

⁴ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Traduzido do francês por Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁵ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Traduzido do francês por Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁶ CORTÁZAR, Julio. *Final del Juego*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2007.

⁷ A Guerra Florida foi uma espécie de torneio para satisfazer os deuses com sacrifícios humanos. Com as conquistas dos astecas, as guerras eram raras e os prisioneiros também se tornaram escassos. Assim surgiu a necessidade da criação de torneios, em que os derrotados seriam sacrificados.

⁸ CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929.

¹⁰ Breton, Andre. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1928.

¹¹ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

¹² CORTÁZAR, Julio. *Historias de Cronopios y de Fama*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2007.

¹³ Ser imaginário criado por Cortázar, personagem de *Historias de Cronopios y de Famas*.

¹⁴ CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

¹⁷ ALAZRAKI, Jaime. *¿Qué es lo neofantástico?* In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

¹⁸ Assim como *Nicaragua tão violentamente doce* e *Argentina: años de alambradas culturales*.

¹⁹ LÍSIAS, Ricardo. Cortázar: um escritor infinito. *Cadernos entre Livros: Panorama da Literatura Latino-americana*. n.7. São Paulo: Ediouro, 2008.

²⁰ EAGLETON, Terry. Conclusão: crítica política. In: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

²¹ Termo usado para designar a arte seqüencial ou história em quadrinhos.

²² CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

²³ CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

²⁴ SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p. 40)

²⁵ Apresentada em conferência ao evento *Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade: Europa e América* em abril de 2010.

²⁶ SCHEUNEMANN, Dietrich. From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant. In: SCHEUNEMANN, Dietrich. (ed.) *Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York: Rodopi, *Avant-Garde Critical Studies* 17, 2005.