



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



DAISY DA SILVA CÉSAR

FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES,

DE JULIO CORTÁZAR:

LITERATURA E QUADRINHOS EM MEIO IMPRESSO E ELETRÔNICO

Porto Alegre
2011

DAISY DA SILVA CÉSAR

FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES,

DE JULIO CORTÁZAR:

LITERATURA E QUADRINHOS EM MEIO IMPRESSO E ELETRÔNICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Gilda Neves da Silva Bittencourt.

Porto Alegre
2011

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)
BIBLIOTECÁRIO RESPONSÁVEL: Tatiane Soares Jesus CRB-10/1871

C421F César, Daisy da Silva
Fantomas contra los vampiros multinacionales, de Julio Cortázar : literatura e quadrinhos em meio impresso eletrônico. / Daisy da Silva César. _ Porto Alegre: 2011.
130 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Letras com ênfase em Literatura comparada) _ Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR - RS, 2011.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gilda Neves da Silva Bittencourt.

1. Literatura Comparada. 2. Arte. 3. Palavras. 4. Imagens.
5. Quadrinhos. 6. Fantomas: super-herói. 7. Cortázar, Julio.
I. Título.

CDD 809.93

Daisy da Silva César

FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES, DE JULIO
CORTÁZAR:

Literatura e Quadrinhos em meio impresso e eletrônico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade.

Aprovado em 18 de abril de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Christoph Shamm – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Debora Mutter – ULBRA

Prof^a. Dr^a. Rita Lenira Bittencourt - UFRGS

Para Jaques Trajano, pelo amor e apoio incondicionais.

Para a minha família, pelo suporte e compreensão.

Aos amigos, colegas e mestres, pela motivação.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Instituto de Letras e ao Programa de Pós-graduação que tornaram possível esse Mestrado acadêmico, e por propiciar uma experiência muito proveitosa e agradável.

À CAPES pelo apoio.

À professora Gilda, a quem, com muito carinho, agradeço pela orientação constante e por haver proporcionado meu crescimento desde a Graduação e Iniciação Científica, completando, neste Mestrado, mais uma etapa do caminho acadêmico.

Aos demais mestres ligados ao programa de Pós-graduação, que atuaram significativamente na construção do conhecimento. Agradeço especialmente aos professores Christoph Shamm, Márcia Navarro, Maria Luiza Berwanger da Silva, Michael Korfmann, Regina Zilberman e Rita Schmith, cujas discussões em sala de aula mostraram-se indispensáveis para a realização deste trabalho.

À professora Rita Lenira Bittencourt e à turma de Literatura Comparada de 2010-2, por haver proporcionado a minha melhor experiência de estágio docente.

Ao professor e ilustrador Marcos Pinto por dividir um pouco do seu vasto conhecimento sobre quadrinhos.

A José Luis Rodriguez Bonetti, que me enviou da República Dominicana a cópia da história em quadrinhos de Fantomas, utilizada nesta dissertação.

Aos colegas e amigos que dividiram comigo essa experiência, tornando amenas as mais difíceis tarefas. Agradeço em especial aos amigos Anelise Riva, Augusto Nemitz, Cristiane Alves, Dogomar Gonzáles, Janaina Baladão, Lauro Quadrado, Luciane Alves, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi e Thiago Benites que, além da amizade, discutiram temas afins, indicaram bibliografia e ofereceram apoio e motivação.

A Michele Savaris que leu este trabalho com atenção.

À amiga Bernadete Miotti que revisou meu resumo em língua inglesa e minhas traduções.

À minha família que sempre me apoiou e me deu todo o tipo de suporte para que eu pudesse seguir os meus estudos e que sempre acreditou na minha capacidade de atingir meus objetivos.

A Jaques Trajano, que tem sido o meu porto seguro, por tornar todos os meus dias mais felizes e por haver estado sempre presente, me incentivando, desde o início dessa trajetória. E a sua família que me acolheu e me apoiou.

A todos os amigos e familiares que souberam compreender minhas ausências.

RESUMO

Destacando em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar, os aspectos relativos à arte e a literatura, torna-se essencial chamar a atenção para a presença dos quadrinhos como parte constituinte da obra, que juntamente com ilustrações de outras naturezas, além da presença de discursos pertencentes a outras esferas das áreas humanas, conferem ao texto o *status* de híbrido. A partir disso, este estudo objetiva estudar a importância de palavras e imagens, e de sua imbricação, para a construção do sentido heterogêneo do texto, além de fazer um cotejo entre diferentes versões da obra, em meio impresso e eletrônico, considerando as diferenças entre as suas versões. Um olhar literário sobre *Fantomas*, especialmente através de uma aproximação intertextual e interdisciplinar, permite que se reflita sobre os diversos aspectos da personagem Fantomas ao longo das publicações e dos *media*, assim como sobre a presença de elementos fantásticos, surrealistas, metaficcionalistas e autobiográficos. Neste estudo, pretende-se demonstrar que esse hibridismo, tanto em nível formal como em termos discursivos, mostra-se representativo da heterogeneidade da América Latina, considerando sua formação cultural e sua diversidade de manifestações lingüísticas e literárias.

Palavras-chave: Fantomas. Julio Cortázar. Heterogeneidade. Quadrinhos (Arte sequencial). Literatura.

RESUMEN

Destacando en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar, los aspectos relativos al arte y la literatura, se vuelve esencial subrayar la presencia de la historieta como parte constituyente de la obra, que juntamente con ilustraciones de otras naturalezas, además de la presencia de discursos pertenecientes a otras esferas de las áreas humanas, dan al texto el *status* de híbrido. A partir de eso, este estudio tiene el objetivo de estudiar la importancia de palabras e imágenes, y de su imbricación, para la construcción del sentido heterogéneo del texto, además de hacer una comparación entre diferentes versiones de la obra, en medio impreso y electrónico, considerando las diferencias entre sus versiones. Una mirada literaria sobre *Fantomas*, especialmente a través de un acercamiento intertextual e interdisciplinario, permite una reflexión sobre los diversos aspectos del personaje Fantomas a lo largo de las publicaciones y de los *media*, así como la presencia de elementos fantásticos, surrealistas, metaficcionales y autobiográficos. En este estudio, pretende demostrar que ese hibridismo, tanto en nivel formal como en términos discursivos, se muestra representativo de la heterogeneidad de la América Latina, considerando su formación cultural y su diversidad de manifestaciones lingüísticas y literarias.

Palabras clave: Fantomas. Julio Cortázar. Heterogeneidad, Historieta (Arte secuencial). Literatura.

ABSTRACT

We point out in *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, by Julio Cortázar, the aspects relating to art and literature. We should call the attention to the presence of comics as a constituent part of this work, which together with illustrations of various natures, and the presence of discourse which belongs to other spheres of human areas, give the text the status of hybrid. From this, this study aims to study the importance of words and images, and their overlapping, for the construction of the heterogeneous sense of the text, and make a comparison between different versions of the work in print and electronically, considering the differences between their versions. A literary view on Fantomas, especially through an intertextual and interdisciplinary approach, allows us to reflect on the various aspects of the character Fantomas along the publications and *media*, beyond the presence of fantastic surreal, autobiographical and metafictional elements. In this study, we intend to show that the hybrid, both in formal and in discursive terms, proves to be representative of the heterogeneity of Latin America, considering their cultural formation and the linguistic and literary diversity of expression that features Latin America.

Keywords: Fantomas. Julio Cortázar. Heterogeneity. Comics (Sequential art). Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 – [Rosto no café].....	18
ILUSTRAÇÃO 2 – [A História da Narrativa].....	19
ILUSTRAÇÃO 3 - [A História da Narrativa].....	19
ILUSTRAÇÃO 4 – [Yellow Kid de Richard Fenton Outcault de 1895].....	20
ILUSTRAÇÃO 5 – [Primeira publicação de Superman na revista Action Comics, de 1938].....	22
ILUSTRAÇÃO 6 – [Os Sertões - a luta, em graphic novel, de 2010].....	24
ILUSTRAÇÃO 7 – [Don Catarino no jornal mexicano El Heraldo de México].....	25
ILUSTRAÇÃO 8 – [Paquito, 1934].....	25
ILUSTRAÇÃO 9 – [Fantomas - La amenaza elegante – publicado em fevereiro de 1975].....	27
ILUSTRAÇÃO 10 – [Primeira capa de Fantomas contra los vampiros multinacionales, publicado em junho de 1975].....	29
ILUSTRAÇÃO 11 – [Primeira história da série Fantômas (1911), de Marcel Allain e Pierre Souvestre].....	31
ILUSTRAÇÃO 12 – [Filme Fantomas, de André Hunbelle].....	32
ILUSTRAÇÃO 13 – [Ogon Bat - Morcego Dourado, o Fantomas japonês].....	32
ILUSTRAÇÃO 14 – [Fantomas, o justiceiro mascarado].....	33
ILUSTRAÇÃO 15 – [Banda Fantômas].....	33
ILUSTRAÇÃO 16 – [Pôster do filme Fantomas de Christophe Gans].....	34
ILUSTRAÇÃO 17 – [Sonho causado pelo vôo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar, Salvador Dali, 1944].....	44
ILUSTRAÇÃO 18 - [Fragmento de A Persistência da Memória, 1931, Salvador Dalí].....	45
ILUSTRAÇÃO 19 – [Cena de Um cão Andaluz].....	45
ILUSTRAÇÃO 20 – [Objeto, 1936, Meret Oppenheim].....	46
ILUSTRAÇÃO 21 – [Quadrinho de Fantomas contra los vampiros multinacionales]..	55
ILUSTRAÇÃO 22 – [Quadrinhos do original La intelitgencia en llamas].....	56
ILUSTRAÇÃO 23 – [A figura de Julio Cortázar na capa e na contra-capas de Fantomas contra los vampiros multinacionales].....	57
ILUSTRAÇÃO 24 – [Imagem correspondente à citação de McCloud].....	65
ILUSTRAÇÃO 25 – [Específica da palavra].....	66

ILUSTRAÇÃO 26 – [Específica da imagem].....	66
ILUSTRAÇÃO 27 – [Específica da dupla].....	67
ILUSTRAÇÃO 28 – [Interseccional].....	67
ILUSTRAÇÃO 29 – [Interdependente].....	67
ILUSTRAÇÃO 30 – [Paralela].....	68
ILUSTRAÇÃO 31 – [Montagem].....	68
ILUSTRAÇÃO 32 – [Imagem Eisner, em Narrativas Gráfica].....	70
ILUSTRAÇÃO 33 – [Imagem de Eisner, em Narrativas Gráficas].....	70
ILUSTRAÇÃO 34 – [Convenção de leitura de quadrinhos no ocidente].....	71
ILUSTRAÇÃO 35 – [Balão como recurso narrativo].....	72
ILUSTRAÇÃO 36 – [Linguagem do requadro].....	72
ILUSTRAÇÃO 37 – [Requadro como recurso narrativo].....	73
ILUSTRAÇÃO 38 – [Ausência do requadro como recurso narrativo].....	73
ILUSTRAÇÃO 39 – [Letra como recurso para exprimir o som].....	74
ILUSTRAÇÃO 40 – [Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche, 1919 - Hannan Höch].....	76
ILUSTRAÇÃO 41 – [Anatomia Expressiva].....	77
ILUSTRAÇÃO 42 – [Imagens sem palavras].....	77
ILUSTRAÇÃO 43 – [Imagens com palavras].....	78
ILUSTRAÇÃO 44 – [A Fonte, 1917 - Marcel Duchamp].....	83
ILUSTRAÇÃO 45 – [Trecho de Fantomas contra los vampiros multinacionales].....	87
ILUSTRAÇÃO 46 – [Cena de Um cão andaluz, 1928, Luis Buñuel e Salvador Dalí]..	89
ILUSTRAÇÃO 47 – [Fragmento de Fantomas contra los vampiros multinacionales]..	89
ILUSTRAÇÃO 48 – [Propaganda na capa da revista em quadrinhos de Fantomas]....	91
ILUSTRAÇÃO 49 – [Ilustração de Fantomas contra los vampiros multinacionales]..	92
ILUSTRAÇÃO 50 – [Mise en abyme. Ilustração da lata de cacau Droste, por Jan (Johannes) Musset, 1900].....	93
ILUSTRAÇÃO 51 - [Imagem de Armas].....	94
ILUSTRAÇÃO 52 – [Fantômas francês em Fantômas].....	95
ILUSTRAÇÃO 53 – [Fantomas mexicano em Inteligência en Llamas].....	95
ILUSTRAÇÃO 54 – [Fantomas em Fantomas contra los vampiros multinacionales]..	96
ILUSTRAÇÃO 55 – [Imagem do texto digitalizado].....	99
ILUSTRAÇÃO 56 – [Imagem do texto impresso].....	100
ILUSTRAÇÃO 57 – [Fantomas em texto digitalizado].....	100

ILUSTRAÇÃO 58 – [Fantomas em texto impresso].....	100
ILUSTRAÇÃO 59 – [Representação básica da cabeça humana de um adulto - Imagem de Marcos Pinto].....	101
ILUSTRAÇÃO 60 – [Fantomas em texto impresso].....	101
ILUSTRAÇÃO 61 – [Layout do título da arte sequencial em texto digitalizado].....	102
ILUSTRAÇÃO 62 – [Layout do título da arte sequencial em texto impresso].....	102
ILUSTRAÇÃO 63 – [Requadro permeável – texto digitalizado].....	102
ILUSTRAÇÃO 64 – [Requadro com contornos rígidos - texto impresso].....	103
ILUSTRAÇÃO 65 – [Aparência de Fantomas em texto impresso].....	103
ILUSTRAÇÃO 66 – [Aparência de Fantomas em texto digitalizado].....	104
ILUSTRAÇÃO 67 – [Aparência de Fantomas no quadrinho original].....	104
ILUSTRAÇÃO 68 – [Trecho de Fantomas em texto digitalizado].....	105
ILUSTRAÇÃO 69 – [Trecho de Fantomas em texto impresso].....	105
ILUSTRAÇÃO 70 – [Explicação da ópera de Brecht].....	106
ILUSTRAÇÃO 71 – [Trecho de Fantomas em texto digitalizado].....	107
ILUSTRAÇÃO 72 – [Trecho de Fantomas em texto impresso].....	107
ILUSTRAÇÃO 73 – [Representações da personagem Libra em texto digitalizado].....	108
ILUSTRAÇÃO 74 – [Representações da personagem Libra em texto].....	109
ILUSTRAÇÃO 75 – [Susan Sontag em texto digitalizado].....	109
ILUSTRAÇÃO 76 – [Susan Sontag em texto impresso].....	110
ILUSTRAÇÃO 77 – [Desproporção da imagem de Susan Sontag].....	110
ILUSTRAÇÃO 78 – [Steiner em texto digitalizado].....	111
ILUSTRAÇÃO 79 – [Steiner em texto impresso].....	111
ILUSTRAÇÃO 80 – [Presença de quadro 2, em texto digitalizado].....	112
ILUSTRAÇÃO 81 – [Ausência de quadro 2, em texto impresso].....	112
ILUSTRAÇÃO 82 – [Imagens em texto impresso].....	113
ILUSTRAÇÃO 83 – [Disposição das pessoas no trem em texto digitalizado].....	114
ILUSTRAÇÃO 84 – [Disposição das pessoas no trem em texto impresso].....	114
ILUSTRAÇÃO 85 – [Representação do pensamento].....	115
ILUSTRAÇÃO 86 – [Convenção de narração e fala].....	115
ILUSTRAÇÃO 87 – [Conversa através do telefone].....	115
ILUSTRAÇÃO 88 – [Convenção de mensagem enfática].....	115
ILUSTRAÇÃO 89 – [Balões em forma de nuvens indicando pensamento em texto digitalizado].....	116

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 A IMAGEM E OS QUADRINHOS.....	17
2.1 Arte sequencial e os super-heróis.....	18
2.1.1 Arte sequencial no México.....	24
3 A OBRA, A PERSONAGEM E ALGUMAS VINCULAÇÕES POSSÍVEIS.....	27
3.1 A obra.....	27
3.2 A personagem Fantomas.....	30
3.2.1 Transformações da personagem Fantomas ao longo das publicações.....	34
3.2.2 Fantoma e Cortázar como duplos.....	37
3.3 Realidade e ficção.....	39
3.4 Fantomas e o surrealismo.....	42
3.4.1 Aproximações entre Cortázar e o surrealismo.....	43
3.4.2 Distanciamentos entre Cortázar e o surrealismo.....	47
3.4.3 Surrealismo em <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i>	48
3.5 Metaficção e outras considerações.....	50
3.6 Elementos autobiográficos.....	54
4 CONFLUÊNCIA DE TEXTO E IMAGEM.....	58
4.1 Fundamentos para análise textual.....	58
4.1.1 Intertextualidade e Interdisciplinaridade na Literatura.....	58
4.1.2 Outras bases teóricas.....	61
4.1.3 Questões relativas à heterogeneidade.....	62
4.2 Fundamentos para análise imagética.....	64
4.3 Fundamentos para análise da arte sequencial.....	65
4.4 Confluência entre palavra e imagem.....	75
5 CONFLUÊNCIA ENTRE TEXTO ESCRITO E IMAGEM EM <i>FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES</i>.....	79
6 TEXTO IMPRESSO X TEXTO DIGITALIZADO.....	98
6.1 O texto e os <i>media</i>: algumas considerações sobre os leitores.....	98
6.2 Análise de <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i>: impresso e digitalizado.....	99
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	125

1 INTRODUÇÃO

Estudar a heterogeneidade presente em obras de escritores latino-americanos é um dos meios de colocar em questão uma das características mais marcantes da identidade latino-americana: ser una e diversa ao mesmo tempo, apresentando-se como um somatório de culturas que se traduz em uma diversidade de manifestações linguísticas, literárias e culturais.

Julio Cortázar, escritor belga, identificado e reconhecido como argentino, que continuava escrevendo em espanhol, mesmo tendo-se radicado na França, produziu muitos textos considerados híbridos, através dos quais se pode observar a mescla de diversas formas expressivas em sua composição. Frequentemente, é lembrado pela crítica, porque propunha uma literatura lúdica, fazendo experimentos através da narrativa, exigindo e proporcionando a participação do leitor. Como um dos exemplos mais representativos, encontra-se a narrativa *Rayuela* (1963), traduzida ao português como *O jogo da Amarelinha*, que é considerada sua obra-prima, particularmente porque é entendida como um convite para que o leitor escolha o caminho de leitura a ser seguido, participando da construção do sentido, o que constitui uma incipiente interatividade que antecipa a produção literária na era digital, segundo Korfmann e Faraon (2007). Além dessa obra, seus contos são bastante elogiados, especialmente porque permitem diversos níveis de leitura, muitas vezes, assumindo uma postura crítica com relação à política e à sociedade, além de discutir metaficção e teoria literária.

Entretanto, um texto como *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de 1975, parece menos valorizado pela crítica brasileira e menos conhecido dos leitores no Brasil, especialmente no Rio Grande do Sul, apesar de ser relativamente popular em outros países latino-americanos. Especula-se que o desinteresse da crítica com relação à obra deva-se ao seu explícito conteúdo político, além da incorporação de diversos tipos de imagens, conforme aponta o semiólogo chileno Antonio Lobos. Poder-se-ia acrescentar também um possível desconhecimento relativo aos temas tratados, além de dificuldades de leitura e de acesso à obra.

Quando esse texto é abordado, são destacados, geralmente, seus aspectos políticos e/ou sociais, tendo em vista os conteúdos ali tratados, além da questão da polifonia que costuma ser referida. Contudo, *Fantomas* possui também qualidades artísticas e criativas que promovem diversas discussões pertinentes à literatura. Daí a motivação inicial em abordar, neste estudo, algumas qualidades deste texto, especialmente as artísticas/literárias. Uma segunda motivação deu-se através da constatação de que esse texto apresenta particularidades que permitem uma leitura sob o viés comparatista, devido à conjunção entre texto escrito e

texto imagético, às diversas expressões artísticas que o constituem, além de discussões referentes a diferentes áreas do conhecimento.

As imagens¹ presentes na obra são apresentadas principalmente sob a forma de história em quadrinhos (HQ), também conhecida como arte sequencial, retiradas de uma revista de quadrinhos publicada no México, no mesmo ano da publicação do texto de Cortázar. Além dessas imagens, o texto apresenta recorte de jornal, mapa, fotografias, figuras que remetem ao cinema e outras, como parte integrante do texto. Um dos propósitos deste estudo consiste em destacar a importância dos quadrinhos em termos de arte, inserindo-os em discussões no âmbito acadêmico, interrelacionando-os com a literatura.

Apesar do interesse nessa obra de Cortázar, uma das primeiras dificuldades foi localizá-la em bibliotecas, livrarias de livros novos, usados ou mesmo através de compra virtual. Para adquirir a edição impressa estudada nesta dissertação, foi necessário importá-la, através de um processo que demorou em torno de oito semanas. Por outro lado, observa-se a facilidade com que a obra digitalizada pode ser encontrada via *web*.

Tanto a diferença de acessibilidade à obra, via meio digital e via meio impresso, como as diferenças gráficas e textuais observadas cotejando as duas publicações, dizem respeito à importância que a obra possui e que vai adquirindo entre alguns segmentos de leitores. Devido a essas observações, as diferenças entre ambas as versões do texto também se tornam matéria deste estudo.

Da mesma forma, a revista em quadrinhos que motivou a escritura do texto de Cortázar foi extremamente difícil de ser adquirida, tendo sido encontrada após quase dois anos de procura, graças à boa vontade de colecionadores, através de *blog* sobre o assunto.

O presente trabalho mostra-se relevante, entre outros fatores, devido a sua inserção em uma linha de pesquisa que prevê a ampliação da área de abrangência da Literatura Comparada, através, não apenas das relações entre literaturas, mas também da literatura com outras artes e outros *media*, ou seja imprensa, fotografia, filme, televisão, arquivos eletrônicos e redes de informação, entre outros, de acordo com Korfmann e Faraon (2007). Korfmann et al., em outro texto intitulado *A configuração medial da literatura*, define os *media* como

instâncias de intermediações que registram, armazenam e transmitem comunicações, tais como a escrita, o livro impresso, o jornal, a fotografia, o telégrafo, o filme, o rádio, a TV e a rede digital, para citar apenas os mais importantes (KORFMANN et al., 2007, p. 37).

¹ Neste estudo, todas as vezes em que o termo *imagem* é abordado, referimo-nos a imagens visuais.

Segundo Carvalhal (1991), estudos interdisciplinares não se apresentam como novidade no campo das relações inter-artísticas, entretanto sua aceitação como um aspecto reconhecido do estudo estético e como parte integrante na disciplina de Literatura Comparada é mais recente.

Carvalhal (1991) afirma também que a comparação não representa um fim em si mesma, mas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Para ela, comparar não é apenas justapor objetos.

[...] fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social) (CARVALHAL, 1991, p.11).

Como um trabalho de cunho comparatista, pretende-se, em primeiro lugar, perceber e evidenciar a interação entre palavras e imagens, assim como a literatura e outras artes, em especial a arte sequencial, em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, com a finalidade de compreender em que medida o texto pode beneficiar-se de uma forma heterogênea para a constituição do sentido.

Em segundo lugar, pretende-se cotejar a versão impressa com a versão digital, disponível *on-line* e, quando conveniente, com o texto em quadrinhos que serviu de base para sua construção, com o objetivo de perceber a atenção recebida pelas obras híbridas, especialmente ligadas à arte sequencial, assim como propôr aproximações teóricas que representam alternativas possíveis de leitura para ambas as versões do texto.

Através do exposto acima, este trabalho busca evidenciar como um texto com qualidades literárias representa o meio cultural em que foi produzido, mostrando a heterogeneidade identificada na obra como uma representação da diversidade e do hibridismo da América Latina.

Para tanto, o *corpus* constitui-se de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar, publicado pela editora Destino, de Buenos Aires, 2002, da versão *on-line* disponibilizada pelo *site* de literatura argentina [literatura.org](http://www.literatura.org)², com data registrada de 1977 e do texto em quadrinhos *La inteligencia en llamas*, de 1975, pertencente à série *Fantomas, la amenaza elegante*.

²Disponível em <<http://www.literatura.org/Cortazar/Fantomas/index.html>>. Devido a problemas na disponibilização do apêndice com a Ata do Tribunal de Russell II, neste site, a mesma pode ser encontrada também em: <<http://www.literaberinto.com/cortazar/tribunalrussel.htm>>.

À medida em que é realizada a análise de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, frequentemente são traçados paralelos com outras obras e correntes artísticas, cuja confrontação contribui para a discussão das questões. Analisar um texto literário ou com características literárias, especialmente quando esse se mostra extremamente heterogêneo, significa ter em mãos diferentes possibilidades de abordagens em diversos níveis, entretanto, este estudo não pretende apontar e, menos ainda, esgotar todas elas. Devido à existência de trabalhos que analisam a polifonia em *Fantomas*, por exemplo, ou de textos que abordam seu aspecto político, não será aprofundada a aproximação entre história e/ou política, ou mesmo as discussões sobre a polifonia, embora evidentes na obra.

Os pressupostos teóricos abrangem discussões relativas principalmente ao trabalho intertextual e interdisciplinar, à leitura de imagens, especialmente relativas à arte dos quadrinhos e à heterogeneidade cultural latino-americana. Entretanto, conforme a necessidade da discussão, outras premissas teóricas contribuem, ainda que brevemente, nas discussões. São consideradas também as informações publicadas no mais recente livro de Julio Cortázar, *Papeles Inesperados*, livro póstumo, onde são expostos manuscritos inéditos e outros textos, escritos pelo autor durante sua vida.

No intuito de ser condizente com o tema deste estudo e para exemplificar de forma mais elucidatória, esta dissertação está estruturada de maneira a agregar texto escrito com imagens representativas dos conteúdos discutidos, além de apresentar um aparato teórico também heterogêneo.

Ao serem referenciadas, as citações de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, correspondem à versão impressa, ainda mais facilmente manuseável durante a escritura direta no meio eletrônico. No capítulo destinado à comparação entre as versões impressa e digitalizada, ambos os textos (de 1977 e de 2002) são referenciados.

Os excertos do texto, grafados em língua espanhola, são traduzidos quando se apresentam muito distintos da língua portuguesa e quando relevantes para a elucidação do tema discutido.

No segundo capítulo desta dissertação, intitulado *A imagem e os quadrinhos*, é feito um breve recorrido através da história da arte sequencial, enfatizando a sua inserção no meio sócio-cultural em que foram produzidas.

O terceiro capítulo, *A obra, a personagem e algumas vinculações possíveis*, faz uma apresentação da obra que serve de objeto deste estudo, explicitando suas condições de escritura, e discutindo a personagem Fantomas neste texto e em outras artes ou *media*, percorrendo também sobre as transformações sofridas ao longo das publicações, além de tratar

da relação entre obra/personagem com o surrealismo, apontando também para o mescla entre ficção e realidade, para a metaficção, abordando brevemente a questão da autobiografia.

O quarto capítulo, *Confluência entre texto e imagem*, apresenta um viés teórico que discute o entrecruzamento entre a imagem e o texto escrito, através de teorias que embasam a discussão, tanto de textos escritos e imagéticos separadamente, como de ambos no mesmo suporte.

E em seguida, no quinto capítulo, *Confluência entre texto e imagem em Fantomas contra los vampiros multinacionales*, é feita a análise prática de como imagens e palavras imbricam-se no texto escolhido.

O sexto capítulo, por fim, discorre sobre as diferenças entre *Fantomas contra los vampiros multinacionales* em texto impresso e no texto digitalizado, propondo abordagens interpretativas possíveis que justifiquem as diferenças encontradas.

2 A IMAGEM E OS QUADRINHOS

A sociedade atual é caracterizada pelo forte apelo imagético, que se dá principalmente através do predomínio dos meios de comunicação como televisão, Internet, celulares com suporte para fotografia e vídeo, imprensa, *outdoors*, entre outras formas de apresentações da imagem, que, em quaisquer desses meios, costuma ser usada para fins propagandísticos, informativos, artísticos, para promoção de entretenimento e crítica social, entre outros.

O fascínio pela imagem, hoje em dia tão evidente nos espaços midiáticos, existe, de fato, desde os tempos remotos, acompanhando a vida dos seres humanos. O que ocorre é que atualmente os *media* atingiram o nível de desenvolvimento tecnológico suficiente para possibilitar que as imagens tenham maior destaque em nossa cultura, acentuando ainda mais essa habilidade que é própria do ser humano, a de expressar-se por meio de imagens. Pode-se dizer também que foi principalmente o fascínio do ser humano pelas imagens que criou condições para o desenvolvimento de toda a tecnologia que temos hoje em comunicação através da imagem. Essa proposição pode ser observada através da relevância que as imagens têm na história da arte. A própria arqueologia sempre teve a preocupação de recuperar e documentar objetos artísticos para ajudar a compreender a vida em sociedades antigas, onde as imagens já apresentavam enorme importância. Para tanto, a descoberta de imagens, esculturas ou quaisquer outras representações pictóricas desempenharam um papel fundamental, independente do *medium* considerado, visto que a imagem reflete o pensamento e as crenças do contexto de sua produção.

Interpretar traços aleatórios como imagens providas de sentido faz parte da natureza do ser humano, pois qualquer traço circular contendo três pontos é frequentemente interpretado como um rosto, o que segundo Scott McCloud (1995), importante nome na arte dos quadrinhos, estaria relacionado à tendência da espécie humana de ver-se em todo o universo que o circunda, devido ao fato de nossa espécie manter-se continuamente centrada em si mesma.



ILUSTRAÇÃO 1 – [Rosto no café]

Fonte: Ñ.INTENDO, 2011

Não apenas a natureza é frequentemente manipulada para representar o ser humano ou suas condições de vida e subjetividade, mas também traços quaisquer são costumeiramente interpretados como algum objeto ou situação familiar ao ser humano, portanto, provido de sentido. Essas duas facetas da relação entre o ser humano e a imagem nos aproximam do universo das histórias em quadrinhos (HQ), arte seqencial ou *comics*, como eram conhecidas quando do seu surgimento, pois não apenas o artista que produz esse tipo de arte preocupa-se em representar algo significativo ao leitor, mas também conta com sua plena participação para dar sentido aos traços representados.

2.1 Arte seqencial e os super-heróis

Segundo o estudioso de quadrinhos, Barbosa (2009), desde o paleolítico, o ser humano vem utilizando a imagem para descrever a realidade. Assim, apesar da hipótese de que os desenhos nas paredes das cavernas estejam ligados à sobrevivência, através de rituais, o autor coloca os quadrinhos em meio à construção de um processo narrativo imagético que começaria na pré-história chegando aos dias atuais. Seguindo essa concepção, muitos sugerem que as pinturas rupestres seriam a origem das histórias em quadrinhos. Assim, as pinturas rupestres seriam interpretadas como imagens em sequência, a partir das quais, a intenção era contar uma história, ainda que sua finalidade última continuasse sendo a sobrevivência.

Numa tentativa de aprisionar o momento, o homem pré-histórico, por meio da pintura e da escultura, procurou traçar um registro de sua percepção do mundo. Aquilo que o cercava foi transformado em informação mais complexa e subjetiva – mas ao mesmo tempo precisa – para as gerações seguintes. No decorrer da história, esse processo aprimorou-se surgindo assim diferentes mídias, de uma parede na caverna, passando por vitrais e tapeçarias, até culminar em processos gráficos e digitais. Dentro desse processo narrativo imagético encontramos as histórias em quadrinho (BARBOSA, 2009, p.103-104).

Segundo Will Eisner (2005), quadrinista e teórico, outro influente nome nos quadrinhos ocidentais, as imagens estão diretamente relacionadas à necessidade do ser humano de narrar histórias, que, por sua vez, desde períodos mais remotos da história, estão relacionadas com a transmissão de conhecimentos de uma geração a outra, cumprindo também o papel de ensinar comportamentos desejados dentro da comunidade, discutir morais e valores e satisfazer curiosidades, posteriormente assumindo outras características ao longo da história e do desenvolvimento dos *media*.

Os primeiros contadores de histórias, provavelmente, usaram imagens grosseiras apoiadas por gestos e sons vocais, que, mais tarde evoluíram até se transformar na linguagem. Com o passar dos séculos, a tecnologia propiciou o surgimento do papel. Das máquinas de impressão, armazenamento eletrônico e aparelhos de transmissão. Enquanto evoluíam, esses aperfeiçoamentos também afetaram a arte da narrativa (EISNER, 2005, p.12).

Para ilustrar seu pensamento, Eisner usa das seguintes imagens, que ilustram o histórico da arte de narrar desde a pré-história até o surgimento dos quadrinhos.



ILUSTRAÇÃO 2 – [A História da Narrativa]

Fonte: WILL Eisner, 2005, p.11

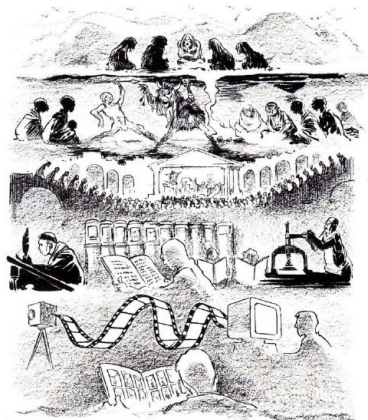


ILUSTRAÇÃO 3 - [A História da Narrativa]

Fonte: WILL Eisner, 2005, p.12

Will Eisner (2001) afirma que as primeiras narrações com uso de imagens eram feitas em tapeçarias, frisos ou hieróglifos, e registravam eventos ou reforçavam mitologias, falando a um grande público. Já na Idade Média, a arte sequencial tencionava narrar episódios edificantes ou histórias religiosas para um público com pouca instrução formal.

No entanto, a primeira publicação que abarca todos os critérios para ser considerada uma história em quadrinhos foi *The Yellow Kid*, Richard F. Outcault, de 1895. Pela primeira vez, documentou-se uma personagem apresentada serialmente, com histórias em sequência ou interligadas, apresentadas graficamente em uma mídia impressa de grande circulação, no caso o jornal *New York World*, de Nova York³; fazendo uso de grafemas, que são símbolos que expressam emoção ou movimentos, com representação de fala. *Yellow Kid* ainda não possuía balões para indicar os diálogos, entretanto já existia a representação das falas que eram escritas sobre a roupa do personagem, em uma espécie de balões incipientes.



ILUSTRAÇÃO 4 – [Yellow Kid de Richard Fenton Outcault de 1895]
Fonte: SIMÃO..., 2010

Existiam, anteriormente a *Yellow Kid*, histórias que também eram desenhadas em quadrinhos, e que possuíam alguns dos elementos característicos já citados, como: sequencialidade, divulgação midiática, presença de grafemas e balões, embora nem todos esses elementos estivessem presentes em uma única publicação. É o caso de *Max und Moritz*, do poeta e artista alemão Wilhelm Busch, publicado em 1865, no jornal *Fliegende Blätter*, que apresentava um texto com rimas e uma imagem fazendo alusão ao texto.

Assim, *Yellow Kid* foi considerado o primeiro dessa forma artística, conhecida inicialmente como *comics*, porque estava ligada ao humor. Os *comics* eram publicações impressas em formato de tiras em jornais norte-americanos. Na França, ficou conhecida como *bandes-dessinées*, enfatizando a característica de tira desenhada, assim como em Portugal, que se chamou *banda desenhada*, ou *histórias aos quadrinhos*. Na Itália, chamou-se

³ *Yellow Kid* teria sido a motivação para a criação do termo jornalístico “jornalismo amarelo”, como ficou conhecida a imprensa sensacionalista.

fumetti, que significa fumaça, aludindo aos balões de diálogos que saíam da boca das personagens. Na Espanha e no Brasil, ficaram conhecidos respectivamente por *tebeo* e *gibi* devido a publicações de mesmo nome, em um processo metonímico. Contudo, atualmente o termo *gibi* costuma ser entendido pejorativamente, sendo usado mais popularmente o termo *história em quadrinhos*. No Japão, são chamados *mangás* e *manhua*, na China.

Will Eisner (2001) nomeou os quadrinhos como *arte sequencial*, definindo-a como: “um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 2001, p.5). Conforme a conceituação, pode-se verificar que a arte sequencial não excluiria uma fotonovela, por exemplo, que de acordo com a definição, também pode ser considerada uma arte sequencial. Entretanto, neste estudo, o conceito de Eisner será usado como sinônimo de história em quadrinhos, devido à amplitude do termo.

Já a denominação *graphic novel*, popularizada por Eisner, com a publicação de *A Contract with God (Um Contrato com Deus)* e *Spirit (Espírito)*, caracteriza uma narrativa mais elaborada, de longa duração, publicada em forma de livro, com conteúdo maduro, antes restrito apenas à literatura ou ao cinema. O termo *graphic novel* diferencia uma publicação de alto nível artístico de publicações cujo objetivo principal é divertir ou, até mesmo, instruir.

Pensando ainda o histórico dos quadrinhos, verifica-se que, apesar da publicação de Outcault, a arte sequencial já existia na cultura oriental desde aproximadamente o século III ou V a.C, sendo desenhada em madeira e passada para papel arroz. Em 1950, o mundo conheceu o mangá japonês devido à expansão dos Estados Unidos e de sua cultura através do mundo, no período pós-guerras. Esse país acabou fornecendo subsídios para a incorporação de uma importante característica do mangá que conhecemos: os olhos grandes. Fato que se deu devido à incorporação da imagem do *Mickey Mouse* à cultura japonesa. Além disso, modificações no traço original permitiram a disseminação das vendas do mangá no ocidente⁴.

No ocidente, a partir do *Yellow Kid*, vários jornais começaram a comprar tiras para suplementos dominicais. As editoras, ao perceberem o sucesso deste material, começaram a publicar reimpressões dando origem a revistas específicas para esse fim. Mais tarde, passaram a serem impressas revistas com material original, ou seja, ainda não publicado em jornais.

⁴ Informações sobre HQs e mangás foram adquiridas através da participação da *Oficina de cartoon e mangá*, ministrada pelo profissional na área das Artes Gráficas e ilustrador Marcos Pinto e realizada na Livraria Cultura nos domingos compreendidos entre 11 de março a 30 de maio de 2010 e do seminário aberto intitulado *A respeito das relações texto-imagem*, promovido pelo PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 7 de junho de 2010, ministrados pelo prof. Dr. Michael Korfmann e pela doutoranda Danielly Batistella.

Na década de 30 e 40, nos Estados Unidos, os quadrinhos tornaram-se um negócio multimilionário, a partir da publicação de *Superman*, em 1938, pela editora DC Comics, dando origem à tradição de histórias de super-heróis, chamados originalmente *superhero*⁵, devido a poderes especiais ou habilidades extra-humanas, com os quais as personagens contam para a realização de seus objetivos. Porém, nem todos possuem super-habilidades, como é o caso de *Batman*, por exemplo. Os super-heróis geralmente têm como característica básica a responsabilidade de ser protagonista na luta pela defesa do bem contra o mal, tendo como objetivo a manutenção da paz e o combate ao crime. Frequentemente apresentam-se disfarçados, com máscaras, uniformes ou capas, no intuito de não revelar sua verdadeira identidade, visto que costumam ter dupla identidade, uma pública, de pessoa comum, e uma secreta, a de super-herói. O cenário onde ocorre a história costuma ser o ambiente urbano e contemporâneo, além de cenários futuristas ou de outros planetas.

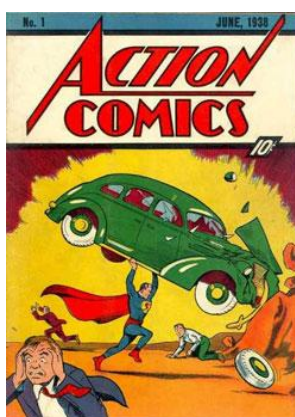


ILUSTRAÇÃO 5 – [Primeira publicação de Superman na revista Action Comics, de 1938]
Fonte: CINEZEN, 2010.

Os super-heróis dos quadrinhos geralmente são considerados descendentes da literatura *pulp fiction*, que surgiu por volta de 1900, e que se caracteriza por ser uma revista impressa em papel de baixa qualidade, a polpa. As histórias em geral seguiam a linha da fantasia, ficção científica ou do absurdo.

Na sequência de *Superman*, ou *Super-homem* surgiram *Batman*, *Flash*, *Aquaman*, entre outros do universo DC. A primeira heroína mulher foi a *Mulher Maravilha*, criada em 1941, pela mesma editora. Pela Marvel, surgiram o *Capitão América*, *O Quarteto Fantástico*,

⁵ Segundo o popular site Wikipédia, nos EUA, o termo "Super Hero" e "Super Heroes" é uma patente registrada pra uso exclusivo de personagens da DC Comics e Marvel. Outras companhias utilizam termos como "Superhero" ou "Super-hero" (com hífen) ou ainda "Science Hero", cunhado por Alan Moore.

Hulk, o *Homem-aranha*, o *Homem de Ferro*, os *X-men*, o *Surfista Prateado*, entre tantos, além de outros heróis pertencentes a outras editoras. Além da temática de super-heróis, as histórias em quadrinhos também contavam com uma grande quantidade de histórias sobre guerras e terror.

Na cultura oriental, observamos também a presença de super-heróis, como *Goku*, de *Dragon Ball*, de 1984, produzido por Akira Toriyama, com uma grande repercussão mundial. Todos os super-heróis citados representaram um grande sucesso em todo o mundo, desde sua publicação, e continuam expandindo-se através de passagens por outros *media*, como animação, cinema, jogos de vídeo-game ou computador, entre outros.

Sobre o estudo acadêmico dos quadrinhos, Will Eisner (2001) afirma que apenas recentemente a arte sequencial pôde ser incorporada no escopo de uma disciplina delimitada. Supõe que essa expressão artística tenha sido por tanto tempo ignorada pelas discussões acadêmicas devido ao seu uso e a sua temática, visto que elementos como *design*, desenho, o cartum e a criação escrita isoladamente costumam receber grandes considerações acadêmicas. Eisner responsabiliza, por essa situação, tanto o artista, que deveria abordar temas de maior importância em suas criações, deixando de dar ênfase apenas ao trabalho gráfico, quanto a crítica, que deveria estudar o gênero, considerando-o com seriedade. Segundo ele, o rápido avanço da tecnologia gráfica e o surgimento de uma era muito dependente da comunicação visual tornam esse caminho inevitável.

Para ratificar ainda mais os argumentos de Eisner, podemos perceber que, embora a tradição literária já tenha se ocupado de grandes temas, que eram considerados universais, atualmente, verifica-se que temas de todas as naturezas podem ser abordados através da literatura, sem, no entanto, diminuir o *status* do literário.

De acordo com Vergueiro e Ramos (2009), em nossos dias, não faz mais sentido considerar história em quadrinhos paraliteratura, subarte ou qualquer outra denominação menor. Os autores afirmam que história em quadrinhos é arte, sendo inclusive denominada de a nona arte. Ressaltam que estudá-las na academia já não representa mais um atentado contra a seriedade da pesquisa acadêmica, ao contrário, abordá-las com um viés científico representa o reconhecimento do quanto elas podem revelar sobre a realidade em que são produzidas e consumidas.

Na atualidade, a arte sequencial, em especial a *graphic novel*, passa por um momento de plena expansão, especialmente no Brasil, contando com um público leitor que a consome intensamente, o que pode ser observado através da produção cada vez maior de textos de alta qualidade narrativa e gráfica como é o caso de *Sin City*, 1991, de Frank Miller e *Sandman*,

1988, de Neil Gaiman, apenas para citar alguns títulos populares, além de adaptações de textos literários para esse formato. Hoje em dia, já contamos com uma infinidade de grandes clássicos em formato *graphic novel*. Por exemplo, recentemente, os gaúchos Carlos Ferreira e Rodrigo Rosa adaptaram aos quadrinhos *Os Sertões* de Euclides da Cunha.



ILUSTRAÇÃO 6 – [Os Sertões - A luta, em *graphic novel*, de 2010]
Fonte: LIDIANNE Andrade, 2011.

Observa-se em *graphic novel* inclusive a produção de biografias. Como exemplo, recentemente foi lançada a biografia do filósofo e matemático inglês Bertrand Russell e de Kafka. Nesta última, desenhos produzidos por Kafka foram utilizados como base para a construção das imagens sequenciais. Neste processo, o estilo dos quadrinhos é marcado pelo universo de Kafka. Outros exemplos de biografias em quadrinhos produzidas foram de: Anne Frank, Johnny Cash e Elvis Presley.

Segundo o escritor Galera⁶ (2010), que produziu a baleia *Cachalote*, em quadrinhos, está havendo um aquecimento do mercado e do interesse do leitor pela arte sequencial adulta nos últimos três ou cinco anos.

2.1.1 Arte sequencial no México⁷

No México, país onde surgiu a história em quadrinhos da personagem *Fantomas*, a arte sequencial teria sido introduzida nos anos 20, através da distribuição de material, através de agências norte-americanas especializadas em reimprimir HQs nos jornais mexicanos. Como chegavam ao México com muito atraso, artistas deste país começaram a fabricar

⁶ Entrevista realizada por Kelly de Souza, publicada na *Revista da Cultura*. Edição 37. Agosto de 2010. Publicação da Livraria Cultura de Porto Alegre.

⁷ Informações sobre histórico das HQs no México foram retiradas de *blogs* de fãs, como <<http://www.spidermex.com/documento.php?num=1>> , <http://www.todohistorietas.com.ar/historia_latinoamerica.htm> , <<http://www.ymipollo.com/~elosodelpan/70028.historia-del-comic-mexicano.html>> e <<http://blogs.peru21.pe/comics21/2009/11/recordando-a-fantomas-la-amena.html>>.

histórias próprias. Assim surgiram *Don Catarino*, que tinha o intuito de cobrir o espaço deixado pelos *comics* norte-americanos, *El Señor Pestañas*, *Mamerto y sus conciencias* e *Adelaido, el conquistador*, impressas em preto e branco em jornais como *El Herald de México* e *El Universal*, embora fontes afirmem que, já em 1910, um jornal chamado *El Imparcial* teria publicado o que poderia ser considerada umas das primeiras historias em quadrinhos do México, *Casianito el niño prodígio*, uma obra anônima. Posteriormente teria surgido *Candelo, el arguendero*, de C. Islas Allende.



ILUSTRAÇÃO 7 – [Don Catarino no jornal mexicano El Herald de México]
Fonte: JUAN Tello, 2011

Em 1934, apareceram no México as histórias em quadrinhos, como *Paquito*, da editora Sayrols, como uma recompilação de materiais de diversos autores, porém que não haviam sido antes publicadas em jornais.



ILUSTRAÇÃO 8 – [Paquito, 1934]
Fonte: JUAN Tello, 2011

Em 1936, surgiu uma revista chamada *Pepín*, que se dedicava à publicação de material mexicano e norte-americano. Tal revista obteve um grande êxito, chegando a atingir a tiragem de 700 000 exemplares, dobrando de número aos domingos.

Após essa época exitosa da arte sequencial mexicana, as histórias nacionais sofreram um declive. Assim, nos anos 50, editoras mexicanas como a Novaro se dedicaram a reimprimir *comics* norte-americanos como *Super-homem* e *Homem Aranha*, competindo com os quadrinhos mexicanos, conhecidos no México por *monitos*, compreendendo *Hermelinda*

Linda, La Familia Burrón, Los Supersabios e Memín Pinguín, que costumavam vender tanto ou mais do que as norte-americanas, pois ao mesmo tempo que faziam comédia, costumavam falar da vida social. Assim, surgiram também histórias com viés político, como é o caso *El Chahuistle*, por exemplo.

Posteriormente surgiram *A Batacazo Limpio*, de Araiza, *Padrinos y Vampiresos*, de Bismarck Mier, *Chanoc*, de 1958, de Martín de Lucenay, *Kalimán*, de 1965, da editora Navaro e Vázquez, *Los Agachados*, de 1968, de Rius, entre outros. Também houve a mistura de fotonovela com história em quadrinhos, através da publicação de *El santo, luchador enmascarado*, de José G. Cruz, uma personagem que seria um dos heróis mais populares do México.

A personagem Fantomas, por sua vez, surge no circuito mexicano de quadrinhos, em 1934, publicada na revista Paquín, dedicada exclusivamente ao conto do tipo *pulps*. Em 1966, a editora Navaro publica uma série denominada *Tesoro de Cuentos Clásicos*, com as histórias de Fantomas, sendo reimpressas nos anos 70, através da série *Libro Comic*. Mais tarde, a editora cria para Fantomas um título próprio, *Fantomas, la amenaza elegante*.

A personagem Fantomas, no entanto, descende da série de romance policial, publicada na França, por Pierre Souvestre (1874 - 1914) y Marcel Allain (1885 - 1969), que, em 1911, publicaram *Fantômas*, originando o total de 32 novelas dos dois autores. Segundo Walz (2006), após a morte de Souvestre, Allain continuou escrevendo as aventuras de Fantomas para jornais, quadrinhos, teatro, rádio e fotonovela, inspirando poetas, dramaturgos, quadrinistas e músicos.

3 A OBRA, A PERSONAGEM E ALGUMAS VINCULAÇÕES POSSÍVEIS

3.1 A obra

Fantomas contra los vampiros multinacionales foi produzido por Julio Cortázar, em 1975, como uma resposta à publicação do quadrinho mexicano *La inteligencia en llamas* da série *Fantomas, la amenaza elegante*, em que Fantomas deveria deter um desconhecido que tenta roubar e destruir todos os livros importantes no mundo, sejam de coleções privadas ou pertencentes a bibliotecas, incendiando-as. Para tanto, o super-herói recorre a escritores como Alberto Moravia, Octavio Paz, Susan Sontag e Julio Cortázar, descobrindo que os intelectuais haviam sido ameaçados de morte, se continuassem desenvolvendo e publicando seus textos. Susan Sontag havia sido inclusive vítima de um atentado por haver publicado reportagens denunciando a situação em que se encontravam. A onda de terror em escala mundial é tamanha que pessoas de diversos países destroem livros de suas coleções particulares, por conta das ameaças, para salvar suas vidas. Em poucos dias, com sua inteligência e habilidade para disfarçar-se e esquivar-se, além de contar com uma tecnologia de ponta e com contatos influentes, Fantomas descobre a identidade do desconhecido, que se revela um louco milionário chamado Steiner. Fantomas acaba com ele e faz reedições dos livros destruídos, pois possui um amigo que pode fazer cópias dos livros que Fantomas possui em sua coleção particular. Assim, o valor dos originais de Fantomas centuplica seu valor.



ILUSTRAÇÃO 9 – [Fantomas - La amenaza elegante – publicado em fevereiro de 1975]
Fonte: MARTRÉ, 1975

Em seu mais recente livro publicado, *Papeles Inesperados*, Cortázar explica as condições em que foi escrito *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, através da elaboração de uma entrevista ficcional. Por meio dela, o autor afirma que, após haver recebido a revista de história em quadrinhos, citada anteriormente, de alguns amigos mexicanos, pôs-se a pensar por alguns instantes, chegando à conclusão de que, apesar da inteligência e habilidade de Fantomas, este havia se equivocado quanto à resolução do enigma em questão.

[...] sentí que Fantomas, con toda su inteligencia y energía, se había equivocado en la historieta de los libros quemados. Me pareció que resultaba demasiado fácil atribuir ese bibliocidio en gran escala a un mero demente, y que fuerzas disimuladas habían debido poner a Fantomas sobre una pista falsa, o en todo caso incompleta. Casi simultáneamente me dije que mi deber era acudir en su ayuda y explicarle lo que me parecía la verdad. ¿Pero cómo hacerlo? ¿Cómo llegar hasta Fantomas? La respuesta era obvia: por medio de otra historieta, puesto que era el único terreno común entre él y yo (CORTÁZAR, 2009, p.462)⁸.

Conforme relata, Cortázar não havia sido comunicado sobre essa publicação, e, portanto não havia autorizado sua aparição na revista. Assim, decidiu produzir sua própria história sobre Fantomas, aproveitando as personagens e a trama, incluindo alguns desenhos da HQ original, sem pedir autorização à editora. Nesta situação, o escritor havia recentemente participado de reuniões do Tribunal de Russell II, em Bruxelas, em janeiro de 1975, instituição considerada marxista, dedicada a discutir a situação política e dos direitos humanos na América Latina, condenando as ditaduras do Conesul no período de 1973 a 1976. Esse encontro seguiu-se ao Tribunal de Russell I, organismo público criado pelo pensador Bernard Russell, com a ajuda de Jean-Paul Sartre, que visava discutir a intervenção mundial dos Estados Unidos e os crimes cometidos no Vietnã.

De acordo com Cortázar, no Tribunal de Russell II haviam sido apresentadas provas irrefutáveis sobre a intervenção das sociedades multinacionais na liberdade e na economia de países latino-americanos. Desta maneira, em junho de 1975, publica *Fantomas contra los vampiros multinacionales - una utopía realizable*, através da qual mescla a situação real de participação no Tribunal Russel II com a aventura descrita em *La inteligencia en llamas*.

A obra de Cortázar inicia quando o protagonista sai de uma reunião do Tribunal e dirige-se para sua casa em Paris. Neste trajeto, passa em uma banca de revistas para comprar

⁸ “[...] sentí que Fantomas, con toda su inteligencia e energia, havia se enganado na história em quadrinhos dos livros queimados. Me pareceu muito fácil atribuir esse bibliocídio em grande escala a um mero demente, e que forças dissimuladas deveriam haver posto Fantomas sobre uma pista falsa, ou pelo menos incompleta. Quase simultaneamente disse que era meu dever ajudá-lo e explicar o que me parecia ser a verdade. Mas como fazer? Como chegar até Fantomas? A resposta era óbvia: por meio de uma outra história em quadrinhos, já que era o único terreno comum entre ele e eu.” Tradução nossa.

um jornal e apenas encontra disponíveis revistas mexicanas, maneira como adquire um exemplar de *Fantomas, La inteligencia en llamas*. No trem, lê, nos quadrinhos, a informação sobre o desaparecimento e queima de livros de importantes bibliotecas mundiais e coleções particulares, entendendo o que lê como realidade. No meio da leitura, recebe um telefonema de Susan Sontag afirmando que está no hospital, pois havia sido atacada por continuar escrevendo. Susan afirma que Fantomas entrará em contato, para a solução do mistério. Fantomas consegue acabar com Steiner, mas descobre que foi enganado. Cortázar mostra a Fantomas a ata do Tribunal de Russell, (que está em um apêndice no final de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*), demonstrando-lhe que os verdadeiros responsáveis são os governos ditatoriais, as empresas multinacionais e instituições como a CIA, por exemplo, a quem interessaria acabar com a difusão cultural para a dominação dos povos latino-americanos.

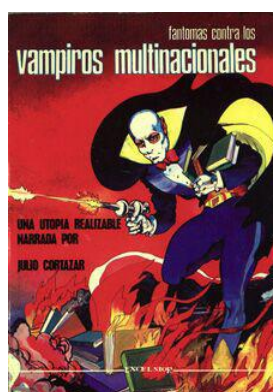


ILUSTRAÇÃO 10 – [Primeira capa de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, publicado em junho de 1975]

Fonte: WIKIPEDIA, 2008

A obra por si só caracteriza-se por ser um texto híbrido, no sentido de agregar palavras e imagens. A base formal do texto constitui-se dessa interação, imbricando literatura e arte sequencial, através da utilização de atributos característicos destes dois gêneros. Além da história em quadrinhos como elemento central, em suas páginas, encontram-se imagens que nos remetem à arte cinematográfica, imagens fotográficas, recortes de jornal e figuras de forma geral, constituindo o corpo do texto, a exemplo do que ocorre em *El libro de Manuel* (1973), no qual o autor inclui recortes de jornais lidos durante a escritura do texto, *Prosa del observatorio* (1972), onde inclui fotografias feitas por ele mesmo, e *El último round* (1969), que conta com recortes de naturezas diversas.

A heterogeneidade desta obra verifica-se também através do apêndice ao livro ficcional, em que é feita a publicação da ata com os resultados apresentados pelo Tribunal de Russell II, demonstrando a mescla do texto ficcional e real, sendo considerado um texto literário, devido à ficcionalidade e, ao mesmo tempo, documental, incluindo uma ata.

Tal heterogeneidade é vista aqui como uma característica de fundamental importância para a construção do sentido artístico e crítico-reflexivo da obra, no que se refere à abordagem de aspectos históricos, políticos e culturais da América Latina.

3.2 A personagem Fantomas

Concebendo as expressões artísticas como verdadeiras *zonas francas*, ou seja, locais onde se torna possível a livre troca de informações além das fronteiras existentes⁹, observa-se que a personagem Fantomas, desde sua criação até os dias atuais, tem passado por modificações através da passagem pelos diversos *media* e artes, considerando o contexto socio-histórico-cultural em que vai sendo inserida, demonstrando também o intercâmbio entre as diversas expressões artísticas.

Conforme já dito, a personagem Fantomas é originalmente um vilão da literatura policial francesa, no formato *pulp fiction*, conhecido por Senhor do Terror, Gênio do mal e Imperador do Crime. Fantômas, com acento circunflexo, caracteriza-se por ser um assassino cruel que não apresenta nenhum um motivo aparente para seus crimes. A falta de motivação pode ser entendida tanto como uma afronta à sociedade burguesa, como a representação do mal como uma característica intrínseca em alguns seres humanos.

⁹ *Zonas Francas* foi o conceito da metáfora-tema do IV Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada ocorrido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em outubro de 2010.

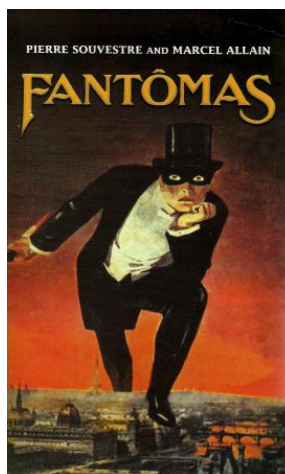


ILUSTRAÇÃO 11 – [Primeira história da série *Fantômas* (1911), de Marcel Allain e Pierre Souvestre]

Fonte: SOUVESTRE..., 2006

A trama da primeira aventura da série *Fantômas* inicia com o brutal assassinato da Marquesa de Langrune após um encontro da alta sociedade em seu palácio. Devido ao estado do corpo, a polícia estava segura de que apenas um homem poderia possuir força física suficiente para haver cometido o crime. Sendo o jovem Charles Rambert o único convidado do sexo masculino que estava na propriedade, na noite do crime, foi considerado o principal suspeito. Filho de uma mãe considerada insana, Charles foi acusado por seu pai, Etienne Rambert, que chegara de viagem na manhã seguinte ao crime, de ter a mesma doença que sua mãe, pois havia sido encontrada uma toalha suja de sangue nos aposentos de seu filho, porém este continuava afirmando sua inocência. Assim, o pai decidiu fugir com o garoto. O brilhante detetive Juve começa a investigar o caso e descobre a inocência de Charles, atribuindo o crime a Fantomas, um talentoso assassino que praticamente não deixa evidências. Charles, após várias peripécias, reaparece e é convidado por Juve a ser um reporter que irá ajudar nas investigações. Seu nome passa a ser Jérôme Fandor¹⁰. Ocorre outro assassinato, e o corpo é encontrado no apartamento de um homem chamado Gurn. Juve descobre que Gurn e Etienne Rambert são identidades de Fantomas, que é condenado a uma execução pública na guilhotina. Fantomas consegue fazer com que um ator se disfarce de Gurn, e, com a ajuda de entorpecentes, consegue trocar de lugar com ele. Desta maneira, um inocente é executado e Fantomas escapa.

Desde esse primeiro *Fantomas*, já pode ser observada a preocupação de colocar em questão a situação do crime na sociedade. Segundo Walz (2006), na França do século XIX,

¹⁰ Fandor indica em francês *menino de ouro*, ao mesmo tempo em que faz referência a Fantomas, de quem pode ser filho.

foram criadas muitas histórias, que não se sabe se são reais ou fictícias, sobre criminosos e detetives, como Vidocq, Lacenaire e Rocambole, além do britânico Sherlock Holmes que foi muito popular entre o público leitor francês. Neste contexto, surgiu *Fantômas* como uma das mais populares séries de *serial killer* francesas.

No início dos anos 60, conforme já mencionado, a editora mexicana Novaro, começou a publicar uma série em quadrinhos com o título *Fantomas* (escrito sem o acento circunflexo francês sobre a letra "o"), que inicialmente eram adaptações das aventuras criadas por Souvestre e Allain. Contudo, os quadrinhos de *Fantomas* passaram a assumir características próprias do contexto em que eram produzidos.

Também existem manifestações cinematográficas intituladas *Fantomas*, dirigidas pelo francês André Hunebelle, nos anos 60, tendo como base a produção dos franceses.



ILUSTRAÇÃO 12 – [Filme *Fantomas*, de André Hunebelle]
Fonte: CINEMASCOPE, 2010

Posteriores a essas expressões artísticas, encontramos outros fantasmas que não estão diretamente relacionados aos anteriores. Um deles é um *anime* japonês, cuja trama gira em torno de uma menina que ressuscita *Fantomas* de seu sarcófago, colocando água sobre seu esqueleto. A partir de então, ele passa a ser seu defensor em momentos de perigo.



ILUSTRAÇÃO 13 – [Ogon Bat - Morocho Dourado, o *Fantomas* japonês]
Fonte: GIGANTE de Tiga, 2010

Outro fantomas de que se tem notícia, também com características distintas do fantomas francês, é um lutador de *telecatch*, conhecido como *Fantomas, o Justiceiro mascarado*. Esse lutador entrava no *ring* vestido de preto, com capa e máscara e, apesar de ter uma perna rija, era implacável contra quem o desafiasse. Trata-se de uma produção dos anos 60 em mídia fílmica.



ILUSTRAÇÃO 14 – [Fantomas, o justiceiro mascarado]

Fonte: GET ready..., 2011

Em 1975, Cortázar publica *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, criando, conforme já exposto, uma personagem baseada no super-herói dos quadrinhos mexicanos. Pode-se imaginar que os demais fantomas também possam, de alguma forma, ter servido de base para que Cortázar criasse sua própria personagem, dado que o Fantomas original teve uma grande repercussão na França, tendo sido inclusive tematizado por René Magritte. Cortázar radicou-se em Paris, para estudar com uma bolsa de estudos, por ocasião do peronismo na Argentina, vivendo aí até sua morte, em 1984, por essa razão é bastante provável que conhecesse *Fantômas*, o fantomas dos franceses.

Na cena musical, em 1998, a personagem deu nome a uma banda de *avant-garde*, formada por Mike Patton, da banda *Faith no More*, juntamente com outros músicos conhecidos.

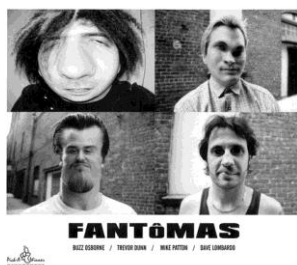


ILUSTRAÇÃO 15 – [Banda Fantômas]

Fonte: DISCOGS, 2011

Existe também a promessa de uma nova produção cinematográfica de Fantomas para 2012, em 3D, dirigida por Christophe Gans¹¹. Embora ainda não tenha sido lançado, já circula pela Internet o cartaz promocional do filme.



ILUSTRAÇÃO 16 – [Pôster do filme Fantomas de Chistophe Gans]
Fonte: SITE do Mau, 2010

3.2.1 Transformações da personagem Fantomas ao longo das publicações

Considerando o Fantomas de Cortázar e seus precursores mais diretos, faz-se a seguinte análise de como a personagem foi ganhando e perdendo atributos ao longo do tempo. Esta breve análise contempla *Fantômas* (1911), de Marcel Allain e Pierre Souvestre, *La inteligencia en llamas* (1975) de *Fantomas, la amenaza elegante*, dirigido por Alfredo Cardona Peña, escrito por Gonzalo Martré e ilustrado por Víctor Cruz e *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), de Julio Cortázar.

Em sua primeira publicação, no romance policial francês, Fantomas é caracterizado como um *serial killer*. O vilão é um mestre dos disfarces e tem uma incrível habilidade para escapar. Em alguns momentos atua sozinho, em outros, conta com ajudantes. Mesmo já tendo sido identificado pela polícia, sua verdadeira identidade não é conhecida. Não se trata de uma criatura sobrenatural com poderes extraterrestres, e sim de um ser humano com uma inteligência acima da média.

Nos quadrinhos mexicanos, em geral, a personagem passou a assumir traços distintos do *Fantômas* francês. Mesmo sem deixar de ser um criminoso, passa a trabalhar para beneficiar as pessoas comuns, tal como Robin Hood, conforme apontado por críticas e por muitos *sites* que definem o Fantomas em quadrinhos, característica que o assemelha mais a

¹¹ Informação obtida através de *blogs* de fãs de Fantomas.

um super-herói do que a um vilão. Em algumas publicações, Fantomas inclusive aceita trabalhar conjuntamente com a polícia, quando solicitado, porém em troca de alguma porcentagem em dinheiro. Fantomas apresenta também a particularidade da honra como uma qualidade moral, deixando claro que mantém sua palavra de honra nas situações em que são feitos acordos com a polícia.

Assim como no Fantômas original, também apresenta uma habilidade incrível de disfarçar-se e esquivar-se, assumindo distintas aparências e para isso, faz uso de vários artifícios, sejam eles científicos ou tecnológicos, para não ser descoberto, mostrando-se muito mais eficiente do que a polícia.

Especificamente, na publicação *La inteligencia en llamas*, Fantomas inicialmente teme ser apontado como um dos responsáveis pelo desaparecimento dos livros e pela queima das bibliotecas, pois sendo um criminoso com tanto talento, esperava estar entre os suspeitos.

Fantomas aparece como um defensor da cultura. É possuidor de obras antigas como os originais dos *Contos da Cantuária*, de Chaucer. Na trama, existe, no entanto, um equívoco nas datas, pois Fantomas afirma que tal texto foi escrito entre 1440 e 1450, sem considerar que Geoffrey Chaucer teria morrido em 1400.

Embora, inicialmente, pense em tirar proveito da situação, para lucrar, cogitando a venda de alguns exemplares de sua coleção particular, pois estes seriam raridades, decide não fazê-lo, pois afirma que os livros têm um valor incalculável, conforme se observa na conversa com suas ajudantes. “ - Mirándolo bien, al quemarse tanto libro, los míos suben automáticamente de precio” (MARTRÉ, 1975, p.12). Quando uma delas tenta dissuadí-lo, afirmando que não acredita que ele fosse capaz de desfazer-se de seus livros, Fantomas afirma: “ - Es cierto. Para mí tienen un valor estimativo superior a cualquier fortuna” (MARTRÉ, 1975, p.12)¹². Contudo, ao final, após a morte de Steiner, lhe agradece por centuplicar o valor das obras literárias originais que possui.

Fantomas aprecia a ópera, fazendo inclusive uma análise da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht. Preocupa-se com o bem-estar dos intelectuais latino-americanos, telefonando para saber como estão e para obter mais notícias sobre os fatos. Por exemplo, quando pede uma ligação para Susan Sontag: “ - La señora Sontag en el hospital ‘Cedros del Líbano’, de Los Ángeles. - Los médicos recomiendan brevedad en la conferencia [ajudante]. - Ojála no sea demasiado grave [Fantomas]” (MARTRÉ, 1975, p.16)¹³.

¹² “É verdade. Para mim, têm um valor que se estima superior à qualquer fortuna”. Tradução nossa.

¹³ “- A senhora Sontag, no hospital ‘Cedros del Líbano’ de Los Ángeles. - Os médicos recomendam ser breve na ligação” [ajudante]. - Espero que não seja muito grave” [Fantomas]. Tradução nossa.

No texto de Cortázar, por sua vez, as habilidades da personagem Fantomas parecem razoavelmente corresponder-se com as de seus precursores, tendo como atributo principal a capacidade de fuga. Porém, ao contrário dos fantasmas anteriores que abusam de recursos tecnológicos para aparecer e desaparecer, nesta publicação a personagem atravessa a vidraça sem hesitar em despedaçá-la quando voa para sair do apartamento onde se encontra com a personagem Cortázar, visto que nos quadrinhos mexicanos, Fantomas escapa de um incêndio através do vidro da janela, despedaçando-a. Aqui, Fantomas adquire mais caracteres típicos de super-heróis, com relação aos super-poderes. Pode transformar-se, assumindo a aparência que desejar, pode levitar e voar, além de posicionar-se ao lado da virtude. O autor destaca, como traço da personalidade de Fantomas, o fato de ser muito culto, assim como ocorre nas demais publicações, porém, Cortázar parece exacerbar essa característica do super-herói, ironizando. A ironia, aliás, é uma característica frequente nesse texto de Cortázar, que ironiza os super-heróis e seus superpoderes, assim como parece ironizar a aristocracia letrada, ressaltando e exagerando a cultura da personagem Fantomas.

Cortázar enfatiza também, na personalidade de Fantomas, o individualismo, visto que a personagem prefere agir sozinha, em sua história. Tal característica, não por acaso, mostra-se como uma das mais marcantes tendências das sociedades nos séculos XX e XXI, nas quais os valores liberais foram intensificando-se. Cortázar evidencia sua crença de que apenas coletivamente seria possível deter os que escravizam os povos através de políticas capitalistas, imperialistas e ditatoriais, com a participação de empresas multinacionais, a quem chamou de vampiros. Cortázar usa deste aspecto, para chamar a atenção de que não se deve esperar que um super-herói aja em favor dos demais, mas que todos devem comprometer-se politicamente, ao mesmo tempo em que faz uma crítica ao capitalismo e uma análise da sociedade.

Observando-se as características da personagem, nessas três obras, é possível perceber que existem modificações interessantes, considerando as formas artísticas, em questão, os contextos sócio-históricos e a inventividade dos criadores. De um *serial killer* em *Fantômas*, a personagem passa a ser, em *La inteligencia en llamas*, um criminoso que, ao mesmo tempo em que se preocupa em defender a cultura, defende seus interesses pessoais, e em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, um justiceiro individualista, conforme destacado por Cortázar, apesar de ser já individualista nas publicações anteriores. A diferença mais significativa, entretanto, diz respeito à eficácia de Fantomas. Nas histórias francesas e mexicanas, Fantomas é infalível, enquanto na história de Cortázar, até mesmo Fantomas é enganado pelos representantes do Sistema. “Y hasta Fantomas, que sólo es intelectual en sus

ratos perdidos, cae en la trampa como acabamos de verlo” (CORTÁZAR, 2002, p.50)¹⁴. Em outras palavras, para o autor, o sujeito individual, mesmo que seja intelectual, está condenado.

Essa derrota atua também no sentido de acrescentar no Fantomas de Cortázar características que não estavam presentes nas outras versões da personagem, o que faz com que o super-herói adquira qualidades que o humanizam, pois Cortázar evidencia que Fantomas não possui apenas virtudes, mas também defeitos.

A partir dessa análise, pode-se perceber que existe um trânsito contínuo entre as diversas artes e *media* como verdadeiras zonas francas, que permite a inter-relação entre as artes, como quadrinhos, cinema, música, sendo discutida inclusive em outras esferas do conhecimento, como no campo histórico/político, por exemplo. A literatura, mesmo a *pulp fiction*, ou exatamente por assim ser, apresenta ressonâncias em diversas áreas. Não apenas a personagem migra de uma expressão artística para outra, mas a própria trama, ao modificar o seu ambiente, seja seu país ou a forma artística a que está submetida, sofre transformações que estão ligadas não apenas ao contexto sócio-histórico, mas também às características criativas de cada autor.

3.2.2 Fantomas e Cortázar como duplos

Considerando ainda a personagem Fantomas, em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, podem-se estabelecer algumas relações com a personagem Cortázar, na mesma obra, considerando também os fantomas pertencentes às demais obras citadas.

Ainda que o Fantomas de Cortázar supostamente não tenha sido baseado no Fantomas japonês, observando a origem etimológica do nome Fantomas, pode-se pensar na personagem de Cortázar também como um fantasma, coincidindo com a ideia de um duplo da personagem Cortázar, na obra. A presença do duplo ou *doppelgänger*, sócia, tão discutido no meio literário, assim como no âmbito psicanalítico, pode ser observada também em outros textos do autor. Nessa perspectiva, o duplo pode geralmente ser associado a um fantasma do protagonista, na literatura fantástica, onde frequentemente se enquadram os contos do autor.

Tal proposição é ratificada pelo próprio Julio Cortázar, quando afirma identificar-se com a personagem Fantomas, mostrando trajetórias de vida comuns entre ambos.

¹⁴ “E até Fantomas, que só é intelectual nas horas vagas, cai na armadilha como acabamos de ver”. Tradução nossa. Tal citação ocorre na situação em que as personagens Susan e Cortázar desconfiam que a queima dos livros seria apenas uma armadilha para os intelectuais.

[...] Fantomas que había empezado como un horrendo criminal, ha terminado en justiciero solitario y sabe que por mi parte yo empecé como un horrendo indiferente y he terminado en no sé qué exactamente pero en todo caso en alguien que tiene sed de justicia cada vez que abre el diario y ve lo que pasa en el mundo (CORTÁZAR, 2009, p.462)¹⁵.

Desta maneira, tanto através de indicações extra-texto, como através da análise da obra, percebe-se que o escritor Cortázar, na realidade, e a personagem Fantomas, na trama, representam o duplo do outro no sentido de complementação. Ao passo que o super-herói Fantomas, originalmente um *serial killer*, na literatura policial francesa, passa a trabalhar para o bem, defendendo o mundo contra a destruição da cultura, o escritor Cortázar, considerado por alguns como afrancesado e indiferente às causas sociais da América Latina, visto que até a década de 60, seus escritos não costumavam contemplar diretamente a crítica social ou política, passa a tomar partido da causa socialista.

Segundo a biografia poética de Claudio Martyniuk (2004), foi quando estava na França que Cortázar começou a interessar-se por questões políticas, assumindo compromissos ideológicos.

En un principio, fue la indiferencia por el prójimo, por el pueblo. Ninguna ideología, ninguna política, ningún compromiso con la historia. Tan sólo gestos aislados, quejas para protegerse. Luego, en Francia, comenzó el descubrimiento de la historia; comenzó a sentir el acoso y la seducción de la política. El instante de la sensación verdadera fue la confrontación con la revolución cubana. Se enciende un compromiso (MARTYNIUK, 2004, p.45)¹⁶.

Cortázar, por sua vez, apesar de ter participação política efetiva, comprometendo-se com Cuba por ocasião da Revolução Cubana, por assumir compromisso com a esquerda latino-americana e com sua luta pela libertação das ditaduras que assolavam diversos países do continente, sentia-se pouco atuante politicamente, seja por haver deixado a Argentina durante a ditadura de Perón, seja por haver escolhido o trabalho intelectual. Em *Fantomas* Cortázar expressa um pouco dessa “culpa” pelo que considerou uma falta de participação política.

Y aun así, qué difícil escapar al calambre de la culpabilidad, de no hacer lo suficiente, ocho días de trabajo para qué, para una condena sobre el papel que

¹⁵ “Fantomas, que havia começado como um horrendo criminoso, terminou como um justiceiro solitário e sabe que, de minha parte, comecei como um horrendo indiferente e terminei em não sei exatamente o que, mas em todo o caso, em alguém que tem sede de justiça, cada vez que abre o jornal e vê o que acontece no mundo.” Tradução nossa.

¹⁶ “No princípio foi a indiferença pelo próximo, pelo povo. Nenhuma ideologia, nenhuma política, nenhum compromisso com a história. Apenas gestos isolados, queixas para proteger-se. Depois, na França, começou o descobrimento da história; começou a sentir o assédio e a sedução da política. O instante da sensação verdadeira foi o confronto com a Revolução Cubana. Se acende um compromisso.” Tradução nossa.

ninguna fuerza inmediata pondría en ejecución, el Tribunal Russell no tenía un brazo secular, ni siquiera un puñado de Cascos Azules para interponerse entre el balde de mierda y la cabeza del prisionero, entre Víctor Jara y sus verdugos (CORTÁZAR, 2002, p.25)¹⁷.

Assim como, por ocasião da morte de Che Guevara, Cortázar se compadece, afirmando que Che era seu “hermano despierto”, enquanto ele dormía. (MARTYNIUK, 2004).

Esses dois movimentos, do intelectual Cortázar e da personagem Fantomas ao longo de sua passagem pelos diversos *media*, surgem como paralelos, efetivando-se no encontro entre ambos, em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, através da intenção frustrada de derrotar o inimigo comum, pois é demonstrado, na ficção e na realidade, que ambos são impotentes frente ao sistema opressor.

Dentro da obra, podemos pensar em Fantomas também como o duplo da personagem Cortázar, considerando que a figura de Cortázar aparece ficcionalizada, desdobrando-se em autor, narrador e personagem, sendo que esse último mantém características coincidentes à própria identidade do autor, o que por consequência representa uma relação de sombra com Fantomas, que pode assumir diferentes formas de apresentação.

3.3 Realidade e ficção

A partir da presença do duplo entre um personagem e um escritor, assim como a afirmação do autor de que os quadrinhos são a única maneira de comunicar-se com Fantomas, obtém-se indícios para pensar uma estreita aproximação entre as esferas da ficção e da realidade.

Desde Aristóteles¹⁸, existe a preocupação em narrar o verossímil. Segundo Selden (1989), frente a um texto literário, costumamos esperar uma ilusão do real. Espera-se que as personagens portem-se como seres que vivem a realidade concreta, satisfazendo as expectativas derivadas das noções do senso comum sobre como funciona o mundo real. Entretanto, afirma também que o ser humano possui uma inventiva e ilimitada inclinação para

¹⁷ “E ainda assim, como é difícil escapar da câmbra da culpabilidade de não fazer o suficiente. Oito dias de trabalho para quê? Para uma condenação sobre o papel que nenhuma força imediata executaria. O Tribunal Russell não tinha um braço secular, nem mesmo um punhado de *Cascos Azules* (Forças de Paz da ONU) para se interpor entre um balde de merda e a cabeça do prisioneiro, entre Víctor Jara (ativista político chileno) e seus carrascos”. Tradução nossa.

¹⁸ Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974. Escrita provavelmente entre os anos 334 a.C e 330 a.C. É um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre o tema da poesia e da arte em sua época. Considera-se o primeiro manual analítico específico sobre literatura.

dar sentido às situações mais caóticas, devido à incapacidade de aceitar a desordem como algo estranho e inexplicável. Os formalistas russos já haviam chamado a atenção para o processo de naturalização pelo qual passam os textos, ou seja, para o processo que faz com que uma página repleta de acontecimentos sem sentido seja atribuída a uma mente perturbada ou interpretada como reflexo de um mundo desordenado, rejeitando a realidade ilógica aos olhos da razão. Deste modo, é possível aceitar a verossimilhança interna, a que se referia Aristóteles, como algo plausível dentro do texto, especialmente o narrativo, ainda que não seja possível verificar a verossimilhança externa.

Alguns textos, no entanto, encontram-se no limite entre o que é aceitável como natural, mesmo sendo ressignificado pelo leitor, que costuma contribuir com ideias e significados próprios, a fim de tornar o texto legível, ainda que a solução seja considerá-lo como uma alegoria, quando o texto não pode ser entendido literalmente, pois, desta forma, careceria de lógica. A literatura fantástica, por sua vez, segundo Todorov (1977), caracteriza-se por ser um texto que revela a hesitação experimentada perante um acontecimento com aparência de sobrenatural, por alguém que não conhece senão as leis naturais. Entre realidade e imaginação, permanece a dúvida, oscilando entre o que é real e o que é imaginação, sem que seja possível resolver em qual dessas categorias se situa o texto. Porém, o fantástico possui características que não permitem que o texto seja entendido apenas alegoricamente.

Na obra de Julio Cortázar, composta de muitos textos considerados fantásticos, são encontrados exemplos da mescla entre realidade e ficção. Destaco o conto *La continuidad de los parques*¹⁹, de *Final del Juego*, sugerindo que não existam limites entre o real e o ficcional, permitindo ao leitor a entrada no mundo narrado pela literatura, confundindo-se com um dos seus personagens. O conto em questão, porém, pode, ao mesmo tempo, ser entendido alegoricamente como uma metáfora da leitura, que sugere que através dela é permitida a penetração no livro, fazendo do leitor parte da história.

Com relação à classificação de sua obra como fantástica, sabe-se que Cortázar pareceu não se sentir completamente à vontade com essa denominação, aceitando-o pela inexistência de uma nomenclatura melhor, ao mesmo tempo em que defendia o fantástico como uma oposição às relações de causa e efeito e à explicação lógica e simples para todos os fenômenos.

¹⁹ Neste conto, o protagonista está lendo um romance e passa, aos poucos, a envolver-se com o texto, penetrando na leitura. O foco passa então para as personagens, dois amantes que tentam matar o terceiro elemento. O amante entra na casa, destinado a matá-lo e aproxima-se de um homem lendo um romance.

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo régio mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (CORTÁZAR, 1993, p.148).

Desta maneira, o argentino Jaime Alazraki (2001) criou o termo neofantástico, para incluir a literatura de Cortázar e Borges, destacando as diferenças com relação ao fantástico tradicional de Edgar Allan Poe ou E.T.A Hoffmann. Segundo o crítico, o termo neofantástico abarca a literatura que substitui o medo e o calafrio pela perplexidade e pela inquietação, apresentando-se mais adequado às preocupações próprias da época da Primeira Guerra Mundial, dos movimentos de vanguarda, do surrealismo, por exemplo, da psicanálise de Freud, e do existencialismo, entre outros.

Em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* podem ser identificadas características fantásticas ou neofantásticas, partindo da análise entre realidade e ficção.

Percebe-se através da própria “entrevista” citada anteriormente, como se deu parte do processo criativo. Para construir o texto, Cortázar criou um jogo mental através do qual atribuiu vida à personagem Fantomas, além da responsabilidade pela incompreensão dos fatos que julgava reais na trama dos quadrinhos. Assim, ao mesmo tempo em que confere a Fantomas um *status* mais real, quando lhe confere vida, e mais humano, quando lhe acrescenta a falha em seu julgamento, aceita a sugestão de transformar-se em personagem, com o intuito de promover um novo encontro entre ambos, para que possa possuir voz própria, e assim, poder ajudar a decifrar os fatos dentro da trama, o que faz agregando sentido político. Para tanto, Cortázar ficcionaliza a si mesmo, textual e graficamente, assim como a outros escritores já presentes nos quadrinhos mexicanos.

Desde o início do texto, percebe-se a eliminação das fronteiras entre a realidade e a ficção, quando o Tribunal de Russel II é tematizado, através da ficção, sendo incluído ao fim da obra um anexo com informações reais sobre o encontro.

Além da mescla entre realidade e ficção no nível da construção textual, observa-se que essa imbricação ocorre também dentro da trama, onde o narrador lê uma história em quadrinhos e a toma como verdadeira, comentando os acontecimentos descritos com outros viajantes no trem. “ - Soy romana - dijo la nena, com gran éxito por parte del cura que le sonrió ecuménicamente. - Justamente em Roma están pasando cosas terribles - dijo el

narrador - fíjese aquí” (CORTÁZAR, 2002, p.18)²⁰. Na trama esse “aquí” refere-se à revista de *Fantomas*, já que era a única leitura que o narrador possuía. Esse trecho aproxima-se do fantástico ou neofantástico no sentido de poder ser entendido como alucinação ou delírio, ao mesmo tempo em que se pode entendê-lo como uma penetração na realidade dos quadrinhos lidos.

Nessa obra, o fantástico ou neofantástico pode ser apontado na medida em que não se pode precisar em que realidade se passa a história, pois existem indícios tanto da esfera ficcional como da esfera real. Assim, cria-se um lugar intermediário, o próprio texto, onde é possível o encontro de um autor preocupado com as questões políticas e uma personagem de quadrinhos, que, antes desse encontro, julgava haver solucionado o problema proposto. Tal imbricação entre realidade e ficção representa um jogo narrativo destinado a transmitir uma ideologia política, enquanto demonstra que o autor tomou conhecimento da obra em quadrinhos que abordava a sua pessoa, através do universo ficcional.

3.4 Fantomas e o surrealismo

Considerando a arte sequencial de forma geral, é comum pensar-se que eventos narrativos que fogem à lógica convencional costumem ser mais facilmente aceitos pelos leitores de HQ de que de outros segmentos de leitores. No entanto, o que ocorre é que nesse contexto, muitas vezes, a explicação para os fenômenos é dada pela extrapolação de algumas leis científicas, conforme ocorre em histórias como *X-men*, que, por exemplo, em que os poderes extra-humanos dos super-heróis são explicados como mutações genéticas aleatórias, portanto plausíveis cientificamente. Da mesma forma, na literatura, são criadas várias estratégias para dar sentido ao ilógico, e estas são normalmente aceitas pelos leitores, ainda que algumas vezes seja preciso explicá-los como sonho, delírio, imaginação ou loucura.

Pensar em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* como ficção literária, além do viés político ou histórico, exige, por sua vez, alguma explicação para o fato de que realidade e ficção sejam reunidas num mesmo plano. Uma delas seria entendê-lo como um texto com características surreais no sentido proposto pela vanguarda européia do início do século XX, o que poderia admitir e explicar algumas incongruências.

Relacionado sua obra com essa vanguarda, percebe-se que, ao mesmo tempo em que se aproxima do surrealismo, a obra também se distancia dele.

²⁰ “ - Eu sou romana - disse a garota, com grande êxito por parte do padre que lhe sorriu ecumenicamente. - Justamente em Roma estão ocorrendo coisas terríveis - disse o narrador - Repare aqui”. Tradução nossa.

3.4.1 Aproximações entre Cortázar e o surrealismo

Eventualmente algum crítico apresenta uma aproximação entre a obra de Julio Cortázar e o surrealismo francês. Entretanto, segundo a autora e estudiosa de Cortázar, Evelyn Picon Garfield (1975), a maior parte dos que tentam fazê-lo acaba deixando de lado esse intento, devido principalmente ao fato de o próprio escritor haver manifestado, em vida, o desejo de não ser taxado como surrealista. A autora, no entanto, faz um estudo onde apresenta e discute elementos comuns entre a obra do autor e alguns pressupostos surrealistas.

Garfield (1975) inicia sua discussão chamando atenção para o fato de Cortázar trabalhar frequentemente com a concepção de uma realidade dupla, que inclui uma realidade visível e racional, no âmbito da consciência, e uma realidade intuída, correspondente à imaginação e ao subconsciente²¹, manifestada especialmente através do sonho. Nesse contexto, realidade e fantasia imbricam-se constantemente, o que nos aproxima de um ponto importante levantando por André Breton (2001), em seu primeiro Manifesto do Surrealismo, quando afirma que, no futuro, seria possível reduzir o sonho e a realidade (para ele, dois estados aparentemente contraditórios) a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*.

Em alguns textos, Cortázar parece fazer um jogo de inversão entre sonho e realidade, conforme observa-se em *La noche boca arriba*, de *Final del Juego*, conto em que o protagonista sofre um acidente de moto. No hospital, sonha ou delira que é um prisioneiro dos astecas durante a Guerra Florida²² no período pré-colombiano. Ao longo da narração, ocorre uma mistura entre a vigília e o sono, e gradativamente, o que, no início da narrativa, era um sonho, passa a tornar-se a realidade do protagonista, enquanto a realidade inicial passa a ser percebida como um sonho premonitório sobre os tempos futuros.

A tematização da obsessão em Cortázar é destacada pela autora também como uma semelhança com o surrealismo. Para Garfield (1975), os surrealistas franceses tinham como objetivo exorcizarem suas obsessões pessoais, devido à ideia de Freud, citada no segundo manifesto de Breton, que fala que as obsessões costumam surgir da fantasia para a realidade, o que poderia ser caracterizado como um sintoma de problemas psíquicos, porém, em artistas, essa mesma obsessão poderia ser manifestada em forma de arte.

²¹ Embora, no texto, a autora refira-se à subconsciência, entende-se como inconsciente.

²² 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.

São diversos os textos em que Cortázar inclui a obsessão como tema. Apenas entre os contos pode-se citar *Puerta Condenada*, em *Final del Juego*, trama em que o protagonista intriga-se obsessivamente pelo choro de um bebê que não pode ser encontrado. Outros exemplos são *La isla al mediodia*, em *Todos los fuegos el fuego*, trama em que um passageiro de um avião sente uma forte atração por uma ilha quando a sobrevoam; *Axolotl*, em *Final del Juego*, trama em que o protagonista visita obsessivamente um aquário de axolotls, interessando-se por tudo que se relacionasse a eles, até que, por fim, transforma-se em um deles e *Una flor amarilla*, no mesmo livro, que tematiza a obsessão do protagonista por um menino, que acredita ser seu próprio avatar.

Garfield (1975) aponta a busca pelo bestial no ser humano como um traço surrealista, através da demonstração da crueldade e da monstruosidade. Destaca *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont, em que uma personagem causa a morte de um filho diante de seus pais, tal como é sugerido pelo conto *La Flor amarilla*, citado anteriormente, em que o protagonista provoca a morte de seu suposto avatar, ante os olhos da sua família, no intuito de romper a cadeia de fracassos que foi sua vida.

A presença de animais é frequentemente observada tanto em Cortázar como em alguns surrealistas, na tentativa de simbolizar os monstros internos que, segundo creem, seria constituinte da condição humana, conforme apontado pela autora. Observando algumas pinturas de Salvador Dalí, percebe-se essa característica.

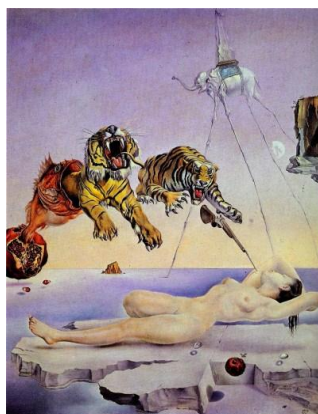


ILUSTRAÇÃO 17 – [Sonho causado pelo vôo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar, Salvador Dalí, 1944]

Fonte: ALLPOSTERS, 2011

O tigre que vemos na pintura de Dalí também aparece como um enigmático elemento no conto *Bestiário*, de Cortázar, em livro de mesmo título, onde os animais apresentados podem ser entendidos como a parte bestial do ser humano, destacando apenas uma das

interpretações possíveis. Além da presença de tigres, a referência a formigas mostra-se frequente e marcante, tanto em Dalí, destacando-se seu quadro *A persistência da memória* e o curta-metragem surrealista espanhol *Um cão andaluz*, como em Cortázar, que, no conto *Bestiario*, apresenta o *formicario*, uma espécie de criação de formigas, e, em oposição, em *Los venenos*, de *Final del Juego*, apresenta uma máquina de matar formigas, por exemplo. A presença de formigas costuma ser simbolicamente relacionada à morte, à decadência e ao desejo sexual.

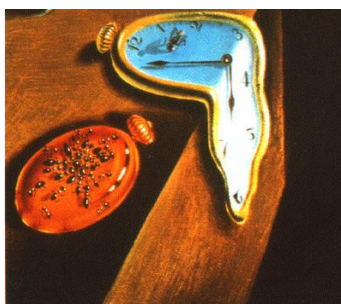


ILUSTRAÇÃO 18 - [Fragmento de *A Persistência da Memória*, 1931, Salvador Dalí]
Fonte: UFJF, 2010



ILUSTRAÇÃO 19 – [Cena de *Um cão Andaluz*, 1928, Luis Buñuel e Salvador Dalí]
Fonte: SALA..., 2010

A representação da mulher como a intermediária que se comunica com mais facilidade com o absoluto, afastando-se da racionalidade, é lembrada por Garfield (1975), com uma característica de Cortázar como herança do surrealismo. Para tanto, cita a personagem Nadja, em *Nadja* de André Breton, relacionando-a com Maga, de Cortázar, em *Rayuela*. Ao passo que a vida da personagem Nadja mostra-se pautada pelo acaso e pela intuição, Maga é conduzida pela desordem. Assim, ambas são movidas pela perspectiva não-racional.

Ainda considerando *Nadja* e *Rayuela*, a autora mostra o acaso como outro elemento que aproximaria Cortázar e o surrealismo. Em ambas as obras, verifica-se que os frequentes encontros fortuitos entre os casais, Breton/Nadja e Oliveira/Maga, ocorrem de acordo com a

perspectiva dos campos magnéticos apreciada por Breton, que explicaria como ocorrem os encontros casuais de Breton e Nadja. Para ele, existe algo de magnético que faz com que as personagens se atraiam e se encontrem, pois o encontro se dá sempre sem planejamento ou combinação prévia.

Em analogia a esse conceito de atração magnética, observa-se em Cortázar a ideia de que os destinos dos seres no mundo compõem, assim como a demarcação dos trajetos percorridos por eles, o que Cortázar chamou de *figuras*. Uma figura pode corresponder a outras figuras em diferentes épocas e lugares, associando vidas coincidentes, como se representassem dimensões paralelas.

Cortázar também utiliza o *nonsense* surrealistas para compor alguns de seus textos, no intuito de desvincular os objetos de sua utilidade prática. Como exemplo, Garfield (1975) destaca a obra *Objeto*, de Meret Oppenheim, que se caracteriza por uma xícara, um pires e uma colher revestidos em pele, o que impossibilita o uso cotidiano destes objetos. Da mesma forma, Cortázar cria um “relógio-alcachofra”, em *Historias de Cronopios y de Famas*, que marca não apenas o tempo presente, mas todas as horas ao mesmo tempo. O cronópio²³ retira as folhas no sentido horário, até que o objeto seja consumido e o tempo não possa mais ser medido, devendo ser substituído por outro “relógio-alcachofra”.



ILUSTRAÇÃO 20 – [Objeto, 1936, Meret Oppenheim]

Fonte: CURSO..., 2010

Os jogos de linguagem, tão frequentes no surrealismo, são citados pela estudiosa de Cortázar, pois também estão presentes na obra do escritor. Como exemplo de uma afinidade, Cortázar, no conto *Lejana*, em *Bestiário*, apresenta um anagrama relativo ao nome da personagem Alina Reyes, “es la reina y...”²⁴ (CORTÁZAR, 1951, p.15) citando, no texto, o anagrama “Avida Dollars”, usado por Breton para referir-se a Salvador Dalí, por considerá-lo ávido por dinheiro.

²³ Ser imaginário criado por Cortázar, personagem de *Historias de Cronopios y de Famas*.

²⁴ “É a rainha e...” Tradução nossa. No conto as reticências são importantes para o seguimento da história.

Uma interessante semelhança entre Cortázar e André Breton, por exemplo, seria um ímpeto revolucionário para a conquista ou a abertura para uma realidade diferente da que é observada. Embora tenham ideais que os aproximavam ao socialismo, ambos apresentam preocupações mais amplas.

Garfield (1975) conclui seu estudo intitulado *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* com a lista feita por André Breton no Primeiro Manifesto, em que afirma: “Swift est surréaliste dans la méchanceté, Sade est surréaliste dans le sadisme...”²⁵, incluindo o verso “Julio Cortázar es surrealista a pesar de sí mismo”. (GARFIELD, 1975, p.250), oferecendo uma resposta à questão que intitula sua discussão.

3.4.2 Distanciamentos entre Cortázar e o surrealismo

Apesar das semelhanças apontadas, considerando principalmente a discussão de Garfield, observa-se também diferenças importantes. Quando pensamos a combinação entre a realidade e a imaginação, observamos que em Cortázar, essa aproximação se dá de acordo com uma perspectiva típica do fantástico, nos termos de Todorov, considerando a permanência da dúvida e da hesitação, ou do neofantástico, segundo a denominação de Alazraki, considerando a perplexidade e a inquietação.

O conto *La noche boca arriba*, discutido anteriormente, embora aparentemente se apresente apenas como uma inversão de realidade em sonho, e vice-versa, priorizando o sonho acima da realidade concreta, nos deixa a dúvida própria de contos fantásticos, pois se analisarmos o trecho em que o protagonista recebe uma medicação não identificada durante sua estada no hospital, poderíamos ter suspeitas de que a personagem esteja apenas delirando. Por outro lado, o conto conduz o leitor a perceber a inversão entre as esferas da realidade e do sonho, o que torna difícil precisar em qual das duas realidades vive, de fato, o protagonista, visto que existem indícios que apontam para as duas possibilidades, fazendo com que a dúvida e a hesitação permaneçam.

Os jogos que envolvem a linguagem a que se propõem Cortázar e os surrealistas apresentam naturezas distintas. Enquanto os surrealistas destacam a escrita automática, Cortázar centra-se no jogo narrativo em que o leitor é convidado a participar da construção do sentido, tal como ocorre em *Rayuela*, por exemplo.

²⁵ “Swift é surrealista na maldade, Sade é surrealista no sadismo...” Tradução nossa.

Martyniuk (2004) reconhece elementos surrealistas em Cortázar, entretanto aponta para as diferenças, indicando também outros aspectos de Cortázar, além do surrealismo. “Romántico, así fue impuramente surrealista, puramente idealista” (MARTYNIUK, 2004, p.31).

3.4.3. Surrealismo em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*

Assim como se observa o surrealismo em alguns textos de Cortázar, também em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, podemos perceber frequentes referências surrealistas. Supõe-se que Garfield não as tenha abordado, devido ao fato de seu ensaio e *Fantomas* datarem do mesmo ano.

A primeira das semelhanças, uma das hipóteses deste estudo, seria o imbricamento entre a realidade concreta e a imaginação, através da mescla entre fatos reais e ficcionais, que pode ser entendida tanto como um aspecto fantástico e/ou neofantástico, ou como um aspecto surreal, considerando que o espaço do texto cria um lugar que não corresponde a uma realidade concreta e tampouco pode ser considerado um objeto totalmente ficcional, concebendo assim a realidade de forma dual. Desta maneira, o texto *Fantomas* de Cortázar pode ser visto como uma sobre-realidade segundo os princípios surrealistas de André Breton.

A mais evidente das associações entre a obra de Cortázar e a dos artistas surrealistas talvez seja a relação entre *Fantomas* e *Nadja*, devido ao fato de intercalar texto e imagem na constituição da obra.

Tal como os surrealistas que usavam a colagem de jornais, revistas, catálogos produzindo resultados inesperados, aproximando-se de certas práticas dadaístas, Cortázar agrega a *Fantomas contra los vampiros multinacionales* vários exemplos de textos de naturezas diversas, em que o mais evidente é a história em quadrinhos, com a qual dialoga diretamente.

Até mesmo a temática política de *Fantomas* também pode ser associada ao surrealismo no sentido apontado por Garfield (1975): “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)²⁶, visto que o desejo de transformação da realidade socio-política é evidente em *Fantomas*.

²⁶ “No surrealismo, existe um compromisso individual de ensinar a transformar a visão do homem no mundo que vai além de qualquer sistema social” Tradução nossa.

Considerando *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, percebe-se que as censuras a que se referem Cortázar e os surrealistas, embora de naturezas diferentes, interligam-se, especialmente porque se opõem à censura imposta. Enquanto a escrita automática do surrealismo visa resgatar o conteúdo recalcado pela mente, rompendo com a censura do superego, que está ligada à repressão que o meio social impõe ao sujeito, Cortázar opõe-se à censura política e cultural, que denunciava como uma prática comum durante as ditaduras latino-americanas. Na trama, a queima e o desaparecimento dos livros tinha o propósito de silenciar escritores e intelectuais, que também eram ameaçados para que deixassem de escrever e publicar seus textos.

Além disso, Cortázar parece libertar-se da censura a que se referia Breton, pois nesta obra, discute abertamente o erotismo/sexo, demonstrando desejos sexuais com naturalidade. Ao longo da narrativa, encontram-se vários exemplos que ilustram essa característica. Já no início da obra, o narrador observa as mulheres, nos cafés, no trem, fantasia sobre os “peitinhos”, como se refere, de uma loira com quem compartilha o vagão; nas ruas, observa as mulheres latino-americanas. “Pensó en las chicas (¿colombianas, venezolanas?), cuyo acento lo había decidido arrimarse lo más posible, sin hablar de las minifaldas que constituían otro poderoso motivo de interés” (CORTÁZAR, 1975, p.6)²⁷. Para ilustrar ainda mais, observa-se que, na trama, Cortázar mantém a ideia das ajudantes de *Fantomas* vestidas com roupas sensuais, representando signos do zodíaco.

Cortázar também faz referência ao curta-metragem surrealista *Um cão andaluz*, citado anteriormente, mostrando uma foto que remete diretamente a uma das cenas mais emblemáticas do curta, estabelecendo relação com o cinema surrealista.

Além desses aspectos, surrealistas e Cortázar têm em comum o fato de pensarem sobre a linguagem em que produzem sua arte. O surrealismo, a exemplo de outras vanguardas européias, usavam a arte para pensar na própria arte. Em literatura, tratamos esse aspecto como metaficção.

No entanto, apesar dessas aproximações, podem ser destacados distanciamentos importantes com relação ao surrealismo, por exemplo, considerando o erotismo que surge em alguns momentos na obra de Cortázar, não é possível atribuí-lo necessariamente ao surrealismo. Além disso, essas características, assim como a presença das ajudantes sensuais, já eram encontradas nos quadrinhos mexicanos de *Fantomas*.

²⁷ “Pensou nas mulheres (colombianas? venezuelanas?), de cujo sotaque havia decidido aproximar-se o máximo possível, sem falar nas mini-saias que constituíam outro poderoso motivo de interesse”. Tradução nossa.

Também considerar surrealista a atitude de reunir imagens e palavras, em *Fantomas*, tal como ocorre em *Nadja*, pode ser questionada, visto que em *Nadja*, as imagens fotográficas foram motivadas, segundo Savaris (2010), pelo desejo de recuperação da memória dos acontecimentos narrados, na medida em que as imagens servem como testemunho da veracidade do que está sendo contado, além de tentar demonstrar o que está ocorrendo na mente do narrador. Essas motivações, também observadas em *Fantomas*, entretanto não são as únicas explicações para a presença da imagem no texto. A inserção das figuras em *Fantomas*, de Cortázar, teria sido motivada pela arte sequencial que originou o texto, que acaba por contribuir na narrativa, em termos tanto de forma como de conteúdo, além de outras motivações que serão discutidas mais adiante.

No momento em que Cortázar mostra aquela que talvez seja a imagem cena mais representativa de *Um cão andaluz*, fazendo a referencia ao cinema surrealista espanhol e discorre sobre ela, pode-se perceber um importante distanciamento, quando, ao partir da referencia surreal, agrega um sentido completamente diverso daquele existente na obra de Dalí e Buñuel, como veremos adiante.

A metaficção, por sua vez, embora fortemente trabalhada pelos surrealistas, não é exclusividade do surrealismo, sendo amplamente discutida no âmbito literário em diversas de suas manifestações.

3.5 Metaficção e outras considerações

Segundo Patricia Waugh (1996), a metaficção relaciona-se com a insegurança sobre a relação entre a realidade e a ficção. Segundo a autora,

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draw attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the word outside the literary fictional text (WAUGH, 1996. p.2)²⁸.

Desta forma, ao apontar conscientemente os mecanismos da ficção em determinado texto, chamando a atenção para o fazer literário, o texto abre espaço para pensar na

²⁸ “Metaficção é o termo dado à escrita ficcional que consciente e sistematicamente chama atenção para seu *status* como artefato a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas examinam a estrutura fundamental da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade da palavra fora do texto literário ficcional”. Tradução nossa.

ficcionalidade da palavra fora da ficção. A autora afirma ainda que a metaficção responde à representação do caos, de forma que a escrita imita a experiência de vida do mundo contemporâneo.

Em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, vários são os momentos onde evidencia-se a metaficção. Entretanto, pensando nas afirmações de Waugh (1996), o texto metaficcional, no sentido de explicitar a relação entre realidade e ficção, mostra-se condizente com a realidade vivenciada pelo autor. Desta maneira, a escrita metaficcional mostra-se como uma maneira de representar o caos da situação política vivida por Cortázar no momento da escritura de *Fantomas*.

Dentro da obra, por exemplo, devido ao seu ofício de escritor, o narrador afirma que costuma pensar como se estivesse escrevendo ou vice-versa. “Tenía esa mala costumbre de pensar como si estuviera escribiendo, y vice-versa dicho sea de paso” (CORTÁZAR, 2002, p.26)²⁹.

Contudo, o aspecto mais enigmático da obra consiste no fato de Cortázar colocar-se na obra como personagem e narrador, através de um processo um tanto complexo: contado em terceira pessoa, Julio Cortázar é uma personagem, denominada de narrador pelo narrador de *Fantomas*, conforme exemplificado no trecho inicial da obra. “De cómo el narrador de nuestra fascinante historia salió de su hotel en Bruselas, de las cosas que vio por la calle, y de lo que le pasó en la estación de ferrocarril” (CORTÁZAR, 2002, p.5)³⁰. Ou ainda: “¿Quiénes serán? - pensó el narrador” (CORTÁZAR, 2002, p.14)³¹.

Esse aspecto da obra abre espaço para uma abordagem metaficcional, pois pode ser entendido como uma tentativa de problematizar as categorias de narrador, de personagem e mesmo de autor, visto que segundo Waugh (1996), a metaficção acaba com a figura tradicional do narrador.

Além de interpretar esse aspecto como uma discussão sobre a escritura, podemos entendê-lo também através de sua relação com o fantástico/neofantástico ou mesmo com o surrealismo, na medida em que existe a oscilação entre as esferas da realidade e da imaginação. Ou ainda como uma escolha do narrador de simplesmente fazer referência a si mesmo na terceira pessoa, com o intuito de distanciar-se do texto. Outra hipótese possível,

²⁹ “Tinha esse mau costume de pensar como se estivesse escrevendo e vice-versa, diga-se de passagem.” Tradução nossa.

³⁰ “De como o narrador de nossa fascinante história saiu de seu hotel em Bruxelas, das coisas que viu pela rua e do que lhe aconteceu na estação de trem”. Tradução nossa.

³¹ Quem serão? - pensou o narrador. Tradução nossa.

que será também considerada aqui, seria entender essa escolha como uma aproximação da arte sequencial, que será abordada adiante.

Em nível temático, a mistura entre as duas camadas (realidade da personagem na trama e ficção dentro da ficção) acontece no momento em que a personagem Cortázar, tratado como narrador, compra uma revista em quadrinhos mexicana e a lê no trem que vai de Bruxelas a Paris. Neste trajeto, comenta com outros passageiros os acontecimentos lidos como se fossem reais. A ficção invade a realidade da personagem gradativamente, de forma que essa personagem acaba participando efetivamente da história lida, ajudando o super-herói *Fantomas* a descobrir o mistério do desaparecimento dos livros. Tal imbricação entre realidade e ficção, dentro da trama, pode ser entendida também como uma penetração do leitor no texto, tal como ocorre em *La continuidad de los parques*, visto que, em ambos, o foco do texto passa de um plano que é vivido pela personagem, para o plano lido, ou seja, o foco do texto passa a ser o texto lido pela personagem, mesclando esses dois planos.

Assim, em *Fantomas*, observa-se a preocupação do narrador com o processo de leitura. Já na página 6, o narrador preocupa-se com o entendimento daquilo que foi dito previamente, apresentando outra vez a mesma explicação entre parênteses, na intenção de lembrar o leitor de acontecimentos anteriores, embora presente, nesse momento, também certa ironia, pois a recapitulação é imediatamente posterior à primeira vez em que se menciona a informação. Esse trecho ocorre no terceiro parágrafo da obra. “Recapitulando (se le iba a ir el tren, pero por otra parte estaba ya a una cuadra de la estación y con un buen *sprint* llegaría a tiempo)” (CORTÁZAR, 1975, p.6)³².

Essa repetição de informação faz com que Cortázar demonstre que, ao início da leitura, o leitor ainda não se mostra totalmente envolvido com a trama, podendo perder alguns trechos referentes aos fatos narrados.

Fazendo uma aproximação entre os dois textos do autor, também em *La continuidad de los parques*, observa-se a compreensão de Cortázar de que, ao iniciar a leitura, o leitor não estaria ainda tão atento aos fatos narrados, o que acontece, em tese, em um momento posterior, quando o leitor já foi capturado pelo texto.

Corroborando com essa ideia, Barthes (1983), em *O prazer do texto*, discorre sobre a leitura, afirmando que o leitor não lê todas as linhas com a mesma intensidade e atenção, mas

³² “Recapitulando (ia de trem, mas por outro lado estava já a uma quadra da estação e com uma boa corrida chegaria a tempo)”. Tradução nossa. Existe um suposto erro de digitação no texto original, corrigido nesta citação. No texto original consta *lugaría*, o que se supõe *llegaría*.

irá deter-se nos trechos que mais lhe interessam ou agradam, saltando outros menos interessantes segundo o julgamento do próprio leitor.

Mais adiante, em *Fantomas*, Cortázar coloca-se como um leitor já cativo, no caso, da história em quadrinhos.

“Quienes serán? – penso el narrador, ya captado como sardina en red de nylon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia del placer que todo zorro viejo conoce y acata, un poco a la fuerza es cosa de decirlo”(CORTÁZAR, 2002, p.14)³³.

Desta forma, o texto que é matéria deste estudo e *La continuidad de los parques* poderiam ser aproximados pela indiferenciação entre os dois mundos, o real e o imaginado e pela interpenetração entre as esferas do real e do ficcional, que caracterizam dois planos mais e menos internos de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, aqui considerado ficcional, em uma discussão que inclui o papel do leitor durante a aproximação do texto.

Corroborando com essa ideia, Scott McCloud (2008), em seu manual *Desenhando Quadrinhos*, oferece aos seus leitores, interessados na produção de HQs, a oportunidade de criar suas próprias histórias em quadrinhos, de forma a proporcionar ao leitor dessas produções “uma experiência de leitura tão absoluta que não pareça que você lê, mas sim que **está lá**” (McCLOUD, 2008, p.1)³⁴.

Pensando no universo da arte sequencial e na situação de problematização da figura do narrador no *Fantomas*, de Cortázar, observa-se a citação de McCloud (2008), quando sugere que essa história em quadrinhos produzida seja “povoada por personagens tão vívidos que parecem **reais**, como os amigos e a família do leitor” (McCLOUD, 2008, p.1)³⁵.

Desta maneira, pode-se entender que o narrador, no caso Cortázar, envolve-se tanto com a história ao ponto de tornar-se uma personagem desta, como o observador dos *axolotl*. Entretanto, o contrário também pode ser considerado, quando a partir da existência extra-texto de um personagem chamado Cortázar, nos *comics* mexicanos, torna-se o narrador de uma outra história.

Antes da compra da revista em quadrinhos, porém, poder-se-ia também entender que o narrador-personagem esteja comprando um jornal mexicano, conforme se observa na citação:

³³ “Quem serão? Pensou o narrador, já absorvido como sardinha em rede de pesca, mas decidido a aceitar a lei do jogo e ler figurinha por figurinha sem apressar-se como manda a experiência do prazer que todo macaco velho conhece e aceita, um pouco na marra, verdade seja dita.” Tradução nossa.

³⁴ grifo do autor.

³⁵ grifo do autor.

“¿Entonces yo, señora, si quiero enterarme de la marcha de la historia de aquí a Paris, tengo que zamparme un diario azteca?” (CORTÁZAR, 2002, p.9)³⁶. Supõe-se que devido a isso, o trecho onde mistura a realidade da personagem e ficção lida nos quadrinhos pela primeira vez seja considerado por Barataud, estudiosa de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, como um delírio.

A mesma autora, ao analisar a escrita que transgride os gêneros nesse texto de Cortázar, pensando em termos de polifonia e fazendo discussões afins, considera que o narrador, neste caso, se desdobraria em dois, de acordo com o conceito de duplo: narrador-autor e narrador-protagonista, sugerindo inclusive um diálogo entre eles.

Entretanto, outra hipótese para essa questão, onde não se sabe o limite entre narrador, personagem e autor, seria a tentativa de associar a ficção (história de Fantomas) ao mundo concreto (o Tribunal de Russell), questionando os limites entre essas duas realidades, através da compreensão da escritura ou literatura como uma forma de ação política. Neste texto, Cortázar é o autor no mundo real, é a personagem na ficção (em seu texto e na arte sequencial) e é o narrador, em um texto com importantes elementos metaficcionais.

O narrador desse texto pode ser entendido como uma categoria que interliga a ficção e a realidade, pois o narrador caracteriza-se por ser tradicionalmente parte da ficção, tentando passar-se por alguém que tem o poder de narrar a realidade dos fatos ocorridos. A imbricação entre essas duas categorias cria um lugar intermediário, que permite a passagem de discussões políticas para âmbito ficcional, ou seja, a inclusão da discussão sobre a situação das ditaduras latino-americanas no texto *Fantomas*, assim como a passagem da ficção para o âmbito intelectual, ou seja, a interpretação política que Cortázar faz, neste texto, da trama do quadrinho Fantomas.

3.6 Elementos autobiográficos

Toda a biografia, ou autobiografia, mesmo sem o intuito de fazê-lo, acaba por misturar elementos reais, experiências vividas e aspectos ficcionais que preenchem as lacunas impossíveis de serem preenchidas pela história considerada verdadeira. Identificando em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* traços autobiográficos, que expõem e informam uma realidade concreta através da ficção, verifica-se que a mistura entre realidade e ficção se dá intencionalmente, servindo para discutir aspectos políticos daquele momento

³⁶ “- Então eu, senhora, se quero me atualizar sobre a marcha da história de aqui até Paris tenho que me meter em um jornal asteca?” Tradução nossa.

histórico, utilizando-se de recursos literários. A união entre essas duas esferas caracteriza, no contexto dessa escrita, o momento vivido pelo escritor Julio Cortázar. O que inclui sua participação em questões relativas às denúncias de torturas em regimes ditatoriais, envolvendo toda sua ideologia com relação ao capitalismo e ao socialismo, assim como seu trabalho como escritor de ficção e pensador sobre teoria da literatura.

Além das identidades de intelectual e de escritor, pode-se identificar elementos autobiográficos observando a relação de Cortázar com os três países que se relacionam com sua história pessoal (Argentina, França e Bélgica), coincidindo na vida e na obra considerada.

Julio Cortázar nasceu em Bruxelas, na Bélgica, porém assumiu a identidade argentina, pois, além de ser filho de pais argentinos, Cortázar foi viver neste país ainda criança, tendo-se retirado a Paris, devido ao peronismo, onde viveu até sua morte.

A trama de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, por sua vez, aborda um argentino, em Paris, que havia participado recentemente do Tribunal de Russel II, em Bruxelas, onde foram discutidos os crimes ditatoriais latino-americanos.

Assim, pode-se traçar um paralelo entre a obra e a própria vida do autor, destacando a confirmação de sua escolha identitária na trama, onde é identificado como argentino. Percebe-se que, não apenas Cortázar identifica-se com esse país, como os próprios latino-americanos assim o reconhecem. A escolha da língua espanhola para a escrita dos seus textos, mostra-se igualmente reveladora. No momento da escritura de *Fantomas*, por exemplo, Cortázar já residia em Paris. O autor, porém, fazia questão de escrever em espanhol, reafirmando sua escolha identitária.



ILUSTRAÇÃO 21 – [Quadrinho de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*]
Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.36

Cortázar, em entrevistas, costumava destacar em sua vida acontecimentos insólitos, que explicava como uma presença do fantástico no seu cotidiano. Como uma relação autobiográfica, o texto *Fantomas* de Cortázar traz a onipresença como uma explicação para o

fato de, nos quadrinhos, morava em Paris e, ao mesmo tempo, estaria presente em Barcelona, sem a descrição do descolamento necessário para percorrer a distancia entre uma cidade e outra, embora próximas. Essa seria a razão de outros acontecimentos não explicados logicamente³⁷.

Y aunque el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de residir en París, se hizo presente en Barcelona, lo cual lo halagó muchísimo porque esa especie de don de ubicuidad hubiera debido bastar como explicación de muchas cosas más bien insólitas que estaban sucediendo (CORTÁZAR, 2002, p.35)³⁸.

No texto, Cortázar surge em Barcelona, pois assim foi descrito nos quadrinhos originais, de onde foi retirada essa imagem. O texto original informa que Barcelona é um importante centro editorial de fala hispana e que existe uma filial da editora Navaro nessa cidade.



ILUSTRAÇÃO 22 – [Quadrinhos do original *La intelitgencia en llamas*]
Fonte: MARTRÉ, 1975, p.14

Apesar de a inclusão de Cortázar na trama de *Fantomas* ter sido idealizada e representada graficamente pelos quadrinistas, no original mexicano, quando Cortázar aproveita essa sugestão e coloca-se a si mesmo em sua própria história, tal aspecto ganha

³⁷ Em sua palestra *Alguns aspectos do conto*, Cortázar conta sobre uma senhora argentina que se aproximou do autor, afirmando que ele não era Julio Cortázar, pois, segundo ela, o argentino Julio Cortázar era um senhor de cabelos brancos, muito amigo de um parente seu, e que nunca havia saído de Buenos Aires. O autor faz esse relato, explicando o fantástico e afirmando que se sentia um pouco fantasma por estar ausente na América Latina, mas continuava presente, mesmo que na forma espectral, conforme brinca. Tal afirmação aproxima ainda mais o autor da personagem *Fantomas*, conforme discutido anteriormente.

³⁸ “E embora o narrador tivesse o costume muito questionado de residir em Paris, se fez presente em Barcelona, o que o lisonjeou muitíssimo porque essa espécie de dom da ubicuidade devesse bastar como explicação para muitas coisas insólitas que estavam acontecendo.” Tradução nossa

traços autobiográficos, pois está (re)criando uma narrativa através da qual tematiza a si mesmo. Tal inclusão se dá não apenas no nível das palavras, mas através de uma mescla entre palavras e imagens, em que a figura de Julio Cortázar aparece como uma personagem descrita no texto escrito e representada em imagem nos momentos em que usa os desenhos em quadrinhos. Verifica-se que a imagem que representa Cortázar no estilo arte sequencial, corresponde às características físicas do autor, conforme observa-se comparando as imagens em quadrinhos, na capa, e uma foto do autor, na contra-capa do mesmo livro, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

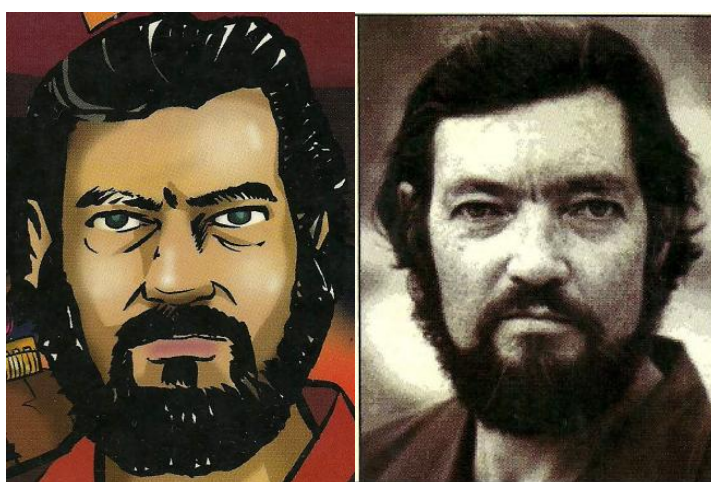


ILUSTRAÇÃO 23 – [A figura de Julio Cortázar na capa e na contra-capa de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*]

Fonte: CORTÁZAR, 2002

A obra mostra-se autobiográfica também no sentido de explicitar uma realidade vivida, ainda que coletivamente. Desta maneira, a obra apresenta-se, conforme dito, como um incentivo para a divulgação das decisões do Tribunal de Russell II, referentes à violação dos direitos humanos e ao direito dos povos, por parte dos governos ditatoriais, ou seja, o texto autobiográfico, de formato híbrido, tem como motivação a criação de condições para a circulação das ideias políticas. E a arte sequencial, por ser popular, apresenta-se como um suporte adequado a essa finalidade.

4 CONFLUÊNCIA ENTRE PALAVRA E IMAGEM

Várias são as metodologias que se dispõem a fazer uma análise de textos escritos e textos imagéticos separadamente. A dificuldade reside, no entanto, em encontrar uma metodologia que nos permita uma análise dessas duas modalidades de texto, conjugados da maneira como ocorre na obra escolhida neste estudo. Devido a isso, foram consideradas algumas abordagens próprias de texto escrito ou imagem isoladamente, que podem fornecer subsídios para a análise da obra em questão, além de elementos pertencentes à leitura de arte sequencial, que consideram ambas as esferas, e que podem contribuir para a leitura de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

Desta forma, em um primeiro momento, será feita uma rápida abordagem sobre algumas teorias que construirão a base para esta análise e, em seguida, será abordado o texto de Cortázar, seguindo a proposta de estudo deste trabalho, fazendo uso de elementos das teorias expostas para a análise da confluência entre essas duas esferas de expressão.

4.1 Fundamentos para análise textual

Dentre as várias teorias que nos servem de lentes para a interpretação dos fenômenos, consideramos, neste trabalho, os conceitos de intertextualidade e interdisciplinaridade, como conceitos chaves dentro de um trabalho comparatista.

Ainda que brevemente, consideramos a contribuição da análise do discurso e da ideia de sistemas dos formalistas russos. Entretanto, não é a proposta deste estudo fazer uma leitura da obra através dessas teorias, e sim, utilizar parte do aporte por elas oferecido para uma melhor compreensão do objeto de estudo.

4.1.1 Intertextualidade e Interdisciplinaridade na Literatura

Poder-se-ia dizer que a intertextualidade é uma qualidade inerente ao ser humano, visto que, para abordar um tema de qualquer natureza, é inevitável fazer uso de conceitos e ideias alheias, anteriormente desenvolvidas para a constituição de um pensamento em qualquer área do conhecimento. Muitas vezes, torna-se inclusive difícil precisar quando uma ideia é própria ou já é parte de um discurso compartilhado por todos. No âmbito dos estudos literários, a intertextualidade é vastamente considerada, ainda mais intensamente quando se

pensa o comparatismo. Neste contexto, a intertextualidade surgiu como o conceito que viria substituir os antigos estudos sobre fontes e influências.

Formulado nos anos 60, por Julia Kristeva (2005), a partir dos conceitos de *dialogismo* e de *ambivalência*³⁹ de Mikhail Bakhtin, o conceito de intertextualidade concebe o texto como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto.

Tal conceituação modificou a forma como um texto era entendido até então, permitindo que o mesmo fosse visto como lugar de reunião de textos, diferentemente das perspectivas anteriores a Bakhtin, que percebiam cada texto como um conjunto completo e fechado em si mesmo.

Laurent Jenny (1979), ao sistematizar a teoria de Kristeva, reelabora o conceito de intertextualidade, que considera o “trabalho de assimilação e transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual” (JENNY, 1979, p.10). Jenny contrapõe-se ao conceito de Kristeva, afirmando que “a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto catalisador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p.14). Para Jenny, só é possível apreender o sentido de uma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos, e que a sua compreensão pressupõe uma competência para a decifração da linguagem literária, que, segundo ele, só pode ser adquirida através de uma multiplicidade de textos.

Gérard Genette (1982), por sua vez, usa a metáfora do palimpsesto para falar sobre a sobreposição de textos e a presença efetiva de um texto em outro. “Un palimpseste es un parchemin dont on a gratté inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu’ on peut y lire, par tranparence, l’ancien sous le nouveau.” (GENETTE, 1982)⁴⁰.

A imagem de palimpsesto dada por Genette mostra que um texto nunca está desvinculado de outros anteriores a ele, e poderá servir de base para reescritas posteriores, criando uma rede de relações intertextuais (presença efetiva de um texto em outro) ou hipertextuais (onde um texto se constitui a partir de outros, sobretudo sob a forma de pastiche e paródia), segundo afirma Samoyault (2008).

³⁹ Segundo Kristeva (2005), o dialogismo de Bakhtin refere-se ao que chamou de eixo horizontal do estatuto da palavra, em que a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário (sujeito-destinatário); e a ambivalência, que não está desvinculada do dialogismo, refere-se ao eixo vertical, que preconiza que a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico (texto-contexto), ainda que Kristeva afirme que esses dois eixos não se mostrem totalmente distinguidos. Segundo Samoyault (2008), mesmo sem empregar os termos intertextualidade ou intertexto, Bakhtin introduziu a ideia de uma multiplicidade de discursos trazidos pelas palavras.

⁴⁰ “Um palimpsesto é um pergaminho do qual se raspou a inscrição para traçar outra, que não a esconde completamente, de modo que podemos ler, na transparência, o antigo sobre o novo.” Tradução nossa.

Segundo a mesma autora, Riffaterre destaca que a continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade, já que as relações estão relacionadas à memória do leitor, ainda que este seja considerado um processo anacrônico. A autora afirma que Riffaterre define o intertexto relacionando-o à percepção do leitor sobre as relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram, em um processo semelhante ao descrito por Borges em *Kafka e seus precursores*.

O conceito de intertextualidade, por sua vez, pode ser visto associado ao conceito de interdisciplinaridade, de forma que é possível observar intertextualidade e interdisciplinaridade funcionando concomitantemente. Uma análise interdisciplinar frequentemente guarda relação com uma análise intertextual.

Considerando a existência de disciplinas como áreas de conhecimentos específicos com objetivos e metodologias próprios e com uma consolidada tradição, a interdisciplinaridade apresenta a função de submeter um objeto a enfoques diferentes, segundo as disciplinas consideradas, produzindo um somatório de novas perspectivas sobre o objeto considerado. Desta forma, a interdisciplinaridade permite que dois campos antes concebidos como distintos e separados por fronteiras definidas possam ser confrontados, estabelecendo novas relações entre eles.

Ao apresentar um novo conceito de Literatura Comparada, em 1961, Henry H. H. Remak, inserido no que inicialmente era conhecida como Escola Americana de Literatura Comparada, redimensionou o estudo da disciplina, incluindo a interdisciplinaridade como uma de suas possibilidades:

Literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas de conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo: a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994. p.175).

Sobre a interdisciplinaridade, Carvalhal (2003), em seu texto *O próprio e o alheio*, aponta que os textos literários não devem ser concebidos como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos sejam eles literários ou não. E afirma que esse cotejo pode servir de base para uma melhor compreensão da literatura, assim como de outras formas artísticas. “Se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou

mais formas de expressão artística nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si” (CARVALHAL, 1991, p.16).

Carvalho (1991) fala sobre *transposições* que possibilitam estudos de ressonância de uma arte sobre a outra, e afirma que, em todas as épocas, a literatura está repleta de exemplos desta natureza, sobretudo entre os modernos. “E sendo o hibridismo de gêneros uma dominante na literatura contemporânea, é frequente que a própria dissolução das características formais de um texto por oposição ao modelo clássico seja marcada por essa interpenetração artística” (CARVALHAL, 1991, p.15).

A partir dessa interpenetração, podemos perceber que apesar de observarmos que o sentido em um texto sofre a tendência de direcionar-se em um sentido único, podemos, ao mesmo tempo, fazer uma leitura que permita olhar para o texto de uma forma mais difusa, ou seja, considerando que todas as partes apresentam-se importantes, sem pensar em um eixo dominante.

Considerando esse aspecto, destaca-se o conceito de rizoma proposto por Deleuze (1997), que se utiliza da metáfora biológica para explicar o funcionamento do pensamento atual, também considerado pós-moderno: fragmentado e descontínuo. Dentro desta perspectiva, mais importante do que determinar o centro em uma obra, seria observar aspectos que fazem com que a obra se abra a outras relações, considerando uma disposição não-hierárquica de elementos em sua constituição.

4.1.2 Outras bases teóricas

Segundo Pinheiro (1996), Tynianov abriu caminho para a intertextualidade, com a postulação de que uma obra literária se constrói como uma rede de relações diferenciais com os textos literários pré-existentes ou com sistemas de significação não-literários.

Segundo Selden (1989), a partir do formalismo, as obras literárias passaram a ser consideradas como *sistemas dinâmicos* nos quais os elementos se estruturavam segundo as relações com outras séries, além da série literária. “O sistema da série literária é antes de tudo um sistema das funções da série literária, a qual está em constante correlação com outras séries” (TYNIANOV, 1978, p.113).

Ainda pensando sobre intertextualidade, segundo Jenny, Tynianov, apesar de formalista, vai além da crítica imanente, considerando que a existência de um fato literário depende de sua correlação com a série literária e/ou extraliterária.

Além dessa abordagem, consideramos, ainda que não aprofundadamente, a contribuição da análise do discurso, como suporte para a identificação e compreensão dos discursos presentes em textos linguísticos como imagéticos.

Segundo a análise do discurso, através das manifestações textuais, é possível identificar o que chamam de formação discursiva, que segundo o glossário de Brandão [200-]

é o conjunto de enunciados marcados pelas mesmas regularidades (...) A formação discursiva se define pela sua relação com a formação ideológica, isto é, os textos que fazem parte de uma formação discursiva remetem a uma mesma formação ideológica⁴¹ (...) A formação discursiva determina “o que deve ser dito” a partir de um lugar social historicamente determinado (BRANDÃO, 200-, p.90).

De acordo com Stuart Hall (2004), as formações discursivas relacionam-se com o processo de identidade na medida em que, segundo cita, para Foucault, o sujeito é produzido como um efeito do discurso e no discurso, no interior das formações discursivas específicas.

4.1.3 Questões relativas à heterogeneidade

A questão da heterogeneidade na obra é abordada através de suporte teórico relativo à questão da América Latina. Destaca-se, neste estudo, o pensamento de Néstor García Canclini (2000) e de Ana Pizarro (1990) no que diz respeito à heterogeneidade latino-americana, visto que este estudo objetiva tomar o texto híbrido de Cortázar como uma representação da heterogeneidade da América Latina.

Essa discussão insere-se na tentativa de buscar textos latino-americanos que falem por si mesmos, substituindo o ponto de vista do colonizador, pelo ponto de vista próprio, que é marcado pelo hibridismo que lhe é característico, considerando a mistura entre aspectos provenientes da cultura colonizadora e elementos autóctones da América Latina.

O *híbrido* foi o termo escolhido por Canclini (2000) porque abrange diversas mesclas interculturais, além das raciais, compreendendo níveis diferenciados gerados por vários tipos de poderes como o econômico, o social e o institucional ao se relacionarem com consumo e de produção de objetos e de práticas sociais. O híbrido é entendido, neste texto, como o heterogêneo, que tem diferentes elementos em sua composição, considerando Canclini.

O hibridismo na cultura latino-americana relaciona-se, segundo Canclini, à complexidade das relações e dos cruzamentos sócio-culturais, em que o tradicional e o

⁴¹ A Formação ideológica, segundo Brandão, é constituída por um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais, nem universais, mas dizem respeito, mais ou menos diretamente, à posição de classes em conflitos umas com as outras.

modernos se misturam. Para o autor, as tradições culturais coexistem com a modernidade que, “não termina de chegar”.

Tais discussões acabam por recair sobre questões acerca da identidade, que se apresenta como uma problemática complexa, especialmente no âmbito da América Latina.

Segundo Pietri (2002) “desde el siglo XVIII, por lo menos, la preocupación dominante de la mente de los hispanoamericanos ha sido la de la propia identidad.” (PIETRI, 2002, p.49). Segundo este pensador, com a colonização, muitos latino-americanos tentaram aproximar-se da cultura europeia, vendo-se europeus, outros tentaram resgatar um passado indígena interrompido pela Conquista, enquanto outros ainda tentaram ressuscitar um passado africano. Entretanto, diz o autor, culturalmente não eram europeus, nem poderiam ser considerados índios ou africanos. Tal heterogeneidade da construção identitária⁴² faz com que o tema seja caracterizado como um problema a ser discutido, pois está presente como uma constante nas diversas manifestações artísticas e culturais latino-americanas, entre elas a literatura.

Para Ana Pizarro (1990), a América Latina caracteriza-se por ser uma noção plural, diversificada, que está em processo de construção, ao mesmo tempo esta diversidade é controlada por uma permanente vocação unitária, ou seja, a América Latina é una e diversa ao mesmo tempo.

A heterogeneidade dos textos, tanto no nível formal, agregando texto escrito e imagens em suas diversas formas, como tematicamente, abordando discussões pertencentes a diferentes áreas do conhecimento, reflete a heterogeneidade da formação cultural das nações da América Latina, que, segundo Bittencourt (2008), não permite que a noção de literatura latino-americana seja considerada de forma unitária e essencialista, em consonância com Stuart Hall (2004) e Woodward (2004)⁴³. Muitos pensadores latino-americanos colocam em xeque a ideia de que a América Latina é unitária, tal como é concebida pelo ponto de vista do colonizador, passando a pensar a América Latina a partir dela mesma, em toda a diversidade que lhe é peculiar. A literatura é uma das expressões artísticas onde é possível observar de forma evidente essa heterogeneidade cultural.

⁴² A identidade, neste estudo, é vista de acordo com perspectivas de autores como Stuart Hall (2004) ou Woodward (2004), ou seja, que se mostra relacional e se dá através de um constante processo de construção.

⁴³ Segundo Woodward (2004), a perspectiva identitária pode ser classificada como *essencialista*, ou seja, vista através de elementos puros e originais em uma cultura, sua essência, ou como *não-essencialista*, identidade vista como processo contínuo de transformação. Segundo a pesquisadora, a identidade caracteriza-se por um processo em constante reelaboração, de acordo com uma visão não-essencialista.

4.2 Fundamentos para análise imagética

De forma geral, percebe-se que interpretar uma imagem mostra-se tão importante quando a compreensão verbal, não apenas nos dias atuais, onde os meios de comunicação agregam a informação visual e a informação por meio de texto escrito na constituição dos sentidos, mas porque essa mistura mostra-se uma prática antiga entre a humanidade, fazendo parte da experiência humana de reunir informações diversas para a construção do sentido.

Segundo Fonseca (2007) “lidar com imagens, lê-las com competência, perceber seus recursos e nuances faz parte do processo de apreensão, leitura e compreensão do mundo e de nossa própria existência” (FONSECA, 2007, p.1).

Apesar dos profissionais das artes visuais reconhecerem a importância de desenvolver a leitura visual, afirmam que não existe uma regra para a leitura de imagens. Assim, pode-se dizer que a interpretação estará atrelada ao modelo teórico utilizado ou mesmo pela sensibilidade individual que lançará mão de experiências prévias em termos de leitura de mundo para perceber a imagem.

De acordo com Manguel (2001), a imagem pode ser lida através do sensível, percebendo os sentidos que ela nos evoca, através do que chamou André Malraux de “museu imaginário”, conforme cita, ou seja, quando vemos uma imagem, temos à nossa disposição outras incontáveis imagens já vistas, de diversas épocas e lugares distintos, de forma que elas transformam-se em uma iconografia, servindo para fazer contraste com nossa leitura. Além disso, ainda segundo Manguel, contamos com um amplo espectro de circunstâncias sociais ou pessoais que nos fazem significar aquilo que é visto. Assim, o observador pode aumentar seu repertório composto de experiências visuais ou aquelas fornecidas através de vivências de todas as naturezas, para, então, poder aproximar-se cada vez mais da obra, penetrando através de várias camadas de significação presentes nela. “Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leitura, e cada leitura remove essas camadas...” (MANGUEL, 2001, p.32).

Pensando em leitura de imagens, Manguel (2001) nos sugere que as cores também se constituem como fontes de significação, visto que, além de serem agradáveis à nossa percepção, mostram-se como emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo.

O ensaísta ilustra sua proposição com exemplos da relação com as cores ao longo da história. Inicia destacando que, na Idade Média, diversas vezes foi codificado o espectro das cores para a representação da Virgem Maria e foram distribuídas cores para cada época do calendário litúrgico, segundo sua significação. Para o Natal, Páscoa e outras festas de vida e

luz, foi recomendado o uso do branco nas cerimônias religiosas, para celebrações que tinham como tema os apóstolos e mártires, o vermelho, a cor do sangue e do fogo, para indicar o amor pela ação, por exemplo. E encerra, demonstrando que, ainda hoje, o vermelho é associado ao sangue e ao perigo; o verde, à renovação e à segurança; o azul, à verdade e à probidade, e que essas associações ancestrais são exploradas e utilizadas por publicitários, arquitetos, cozinheiros, decoradores etc, e são usadas na escolha de pinturas em escolas, hospitais, áreas residenciais, carros e aviões, conforme exemplifica.

4.3 Fundamentos para análise da arte sequencial

Considerando o universo dos quadrinhos, percebemos que essa forma de arte, por excelência, já agrega palavras e imagens em sua expressão. Embora existam quadrinhos desprovidos de texto, é comum observar, mesmo nesses, a presença de grafemas, que incluem linguagem escrita.

Artistas e teóricos dos quadrinhos como Will Eisner e Scott McCloud afirmam que a arte sequencial proporciona uma maneira singular de leitura, visto que se caracteriza por ser um meio composto por palavras e imagens que não são lidas separadamente, mas de uma forma global, na interação entre seus elementos, o que faz com que o leitor intuitivamente espere pela existência de uma relação entre o texto escrito e o texto visual. “Os quadrinhos são uma mídia de **fragmentos** - um pouco de texto aqui, uma figura recortada ali -, mas quando dão certo, seus leitores **combinam** esses fragmentos conforme lêem e experimentam sua história com um todo contínuo” (McCLOUD, 2008, p.129)⁴⁴.



ILUSTRAÇÃO 24 – [Imagem correspondente à citação de McCloud]
 Fonte: McCLOUD, 2008, p.129

⁴⁴ Grifos do autor.

Ainda segundo o autor, é “esse senso de experiência contínua que pode ajudar a **leitura** a se parecer com a **vida**”(McCLOUD, 2008, p.129)⁴⁵.

Pensando essa relação entre palavras e imagens na arte sequencial, McCloud (2008)⁴⁶ identificou sete categorias distintas de combinações entre palavras e imagens. São elas:

1. Específica da palavra – as palavras proporcionam tudo o que devemos saber e as imagens apenas ilustram.



ILUSTRAÇÃO 25 – [Específica da palavra]
Fonte: McCLOUD, 2008

2. Específica da imagem - as imagens proporcionam tudo o que devemos saber e as palavras acentuam aspectos da cena exibida.



ILUSTRAÇÃO 26 – [Específica da imagem]
Fonte: McCLOUD, 1994, p.153

3. Específica da dupla – palavras e imagens transmitem aproximadamente a mesma mensagem.

⁴⁵ Grifos do autor.

⁴⁶ A publicação *Desenhando quadrinhos* (2008) apresenta essa discussão, abordada também na sua versão não traduzida: *Understanding Comics*, de Scott McCloud (1994). Desta forma, algumas imagens foram retiradas desta, por serem julgadas mais ilustrativas.



ILUSTRAÇÃO 27 – [Específica da dupla]

Fonte: McCLOUD, 2008

4. Interseccional – palavras e imagens atuam juntas em alguns sentidos e também fornecem informações independentemente.



ILUSTRAÇÃO 28 – [Interseccional]

Fonte: McCLOUD, 2008

5. Interdependente – palavras e imagens combinam-se para transmitir uma ideia que não transmitiriam sozinhas.



ILUSTRAÇÃO 29 – [Interdependente]⁴⁷

Fonte: McCLOUD, 1994, p.155

6. Paralela – palavras e imagens seguem sentidos aparentemente diversos, sem intersecção.

⁴⁷ “Isso é tudo o que eu preciso para detê-lo.” Tradução nossa.



ILUSTRAÇÃO 30 – [Paralela]
Fonte: McCLOUD, 2008

7. Montagem – palavras e imagens combinadas pictoricamente.

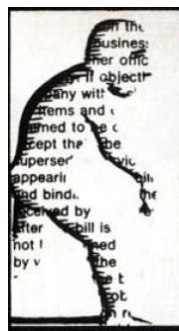


ILUSTRAÇÃO 31– [Montagem]
Fonte: McCLOUD, 1994, p.154

Por sua vez, Eisner (2001), afirma que texto escrito e imagem convertem-se em uma estrutura única na arte sequencial, e aproxima a leitura de texto escrito da leitura de imagens. Para ele, a leitura do quadrinho é uma extensão da leitura de um texto escrito, quando afirma que, ao lê-lo, criamos imagens mentais, que são oferecidas mais rapidamente através da imagem fornecida pelos quadrinhos.

O processo de leitura dos quadrinhos é uma extensão do texto. No caso do texto, o ato de ler envolve uma conversão de palavras em imagens. Os quadrinhos aceleram esse processo fornecendo as imagens. Quando executados de maneira apropriada, eles vão além da conversão e da velocidade e tornam-se uma coisa só (EISNER, 2001, p.9).

Devido a essa velocidade com que o sentido precisa ser apreendido na arte sequencial, faz-se necessário o uso de ícones que ajudem a compreender mais facilmente o sentido dado através das imagens.

Assim, apesar de construir narrativas apoiadas sob o mesmo suporte físico que a literatura, isto é, o texto impresso, a arte sequencial diferencia-se da literatura tradicional porque, além de reunir texto e imagem, tende sempre a representar os sentidos utilizando maior quantidade de recursos imagéticos, exigindo, para tanto, o entendimento de elementos

específicos dessa arte para que seja lida, o que acaba por assumir características de uma linguagem própria.

Conforme Eisner (2001), a arte sequencial se vale da experiência visual comum entre o criador e o leitor, pois a compreensão de uma linguagem requer uma comunidade de experiência. Nos quadrinhos, as imagens, em geral, são simplificadas e impressionistas, no sentido de retratar o objeto, não de forma realista, mas da maneira como é percebido pelo artista e pelo leitor. Essa experiência visual comum tem o objetivo de facilitar sua utilização como uma linguagem, devido principalmente ao uso do estereótipo, que é visto como ícone, e por isso, é facilmente reconhecido pelo leitor.

A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos são o reflexo no espelho, e dependem da experiência armazenada na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma ideia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repetem. Logo em estereótipos (EISNER, 2005, p. 21).

A palavra estereótipo vem do processo usado para moldar e duplicar as placas na impressão tipográfica, o que se relaciona ao processo de estereotipar, que no uso comum é sinônimo de rotular. Nos quadrinhos, no entanto, o estereótipo ajuda na compreensão, no sentido de identificação, valendo-se de experiências, imagens e representações tratadas como universais, ainda que sejam consideradas as fronteiras culturais.

A arte de criar uma imagem estereotipada com o objetivo de contar uma história requer uma familiaridade com o público e a percepção de que cada sociedade tem um conjunto de estereótipos próprios que ela aceita. Mas há aqueles que transcendem as fronteiras culturais” (EISNER, 2005, p.23).

Tal consideração não deixa, contudo, de representar um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que é necessário para a identificação, o estereótipo tende a reforçar o “universal” que normalmente acaba sendo válido em situações e contextos dominantes, passando a ser aceito também em contextos periféricos, de maneira a crer que seja mesmo universal.

Eisner (2005) demonstra sua proposição através da tira abaixo, trazendo, no primeiro quadro, a ideia de que para que seja reforçada a credibilidade do romance, o homem que salva a mulher precisa ter o estereótipo adequado, ou seja, ser forte, e preferentemente bonito. No segundo, existe uma incongruência que provoca humor, conseguida com o estereótipo de um *nerd*.



ILUSTRAÇÃO 32 – [Imagem Eisner, em Narrativas Gráfica]
 Fonte: EISNER, 2005, p. 23

Nessa tira, ainda que no segundo quadro haja um rompimento do estereótipo do herói, é preciso ter conhecimento da estrutura do romance e de suas características básicas, ou seus clichês, pois o efeito de humor só é conseguido graças ao reconhecimento dos estereótipos ali contidos.

Tal como os estereótipos, os símbolos funcionam, nas histórias em quadrinhos, promovendo significação instantânea. Alguns objetos, por exemplo, podem ser representados de forma que adquirem vocabulário próprio na linguagem visual, fornecendo elementos para que o leitor possa apreender o sentido. Esses códigos são partilhados pelos leitores que podem, em um único quadro, identificar quem é o bandido e quem é o mocinho, posto que a história em quadrinhos precisa representar a ação da forma mais rápida possível, devido a isso, o trabalho com a imagem mostra-se essencial nesse processo. Por exemplo, na arte sequencial, uma faca que será usada em um crime é representada com características visualmente distintas de uma faca que será usada para cortar uma corda ou uma laranja, embora em termos de utilidade prática facas de todos os tipos possam ser usadas para os fins citados.

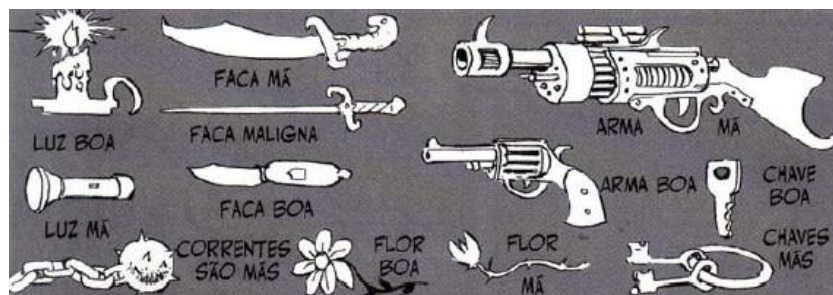


ILUSTRAÇÃO 33 – [Imagem de Eisner, em Narrativas Gráficas]
 Fonte: EISNER, 2005, p. 25

Segundo Eisner (2001), a forma humana, ao ser representada, toma como base um registro de gestos e posturas que o ser humano acumula na memória, constituindo um vocabulário não-verbal de gestos. O artista, conhecedor desses registros, conta com a contribuição do leitor no sentido de decodificar o texto apresentado graficamente, fazendo-o compreender o sentido da maneira como foi pensado pelo artista. Isso ocorre porque, ao contrário do cinema, do teatro e mesmo da literatura, o artista de quadrinhos, para a construção de uma cena estática, precisa selecionar uma postura única entre uma centena de movimentos intermediários que compõem o gesto, havendo a necessidade de uma definição instantânea. Assim, o quadrinista afirma que, nessa arte, o trabalho com a postura e o gesto tem primazia sobre o texto escrito.

Além disso, a leitura também deve ser feita compreendendo-se alguns pressupostos básicos, por exemplo, no ocidente, a leitura é feita da esquerda para a direita e de cima para baixo, conforme o leitor é treinado a visualizar um texto escrito qualquer. Segundo o mesmo autor, esse é o fluxo habitual de olhar do leitor, entretanto, segundo seu desejo ou curiosidade, o leitor pode sair da convenção e olhar primeiro o último quadrinho, antes de obrigatoriamente voltar a seguir ao padrão convencional para o seguimento da narrativa.

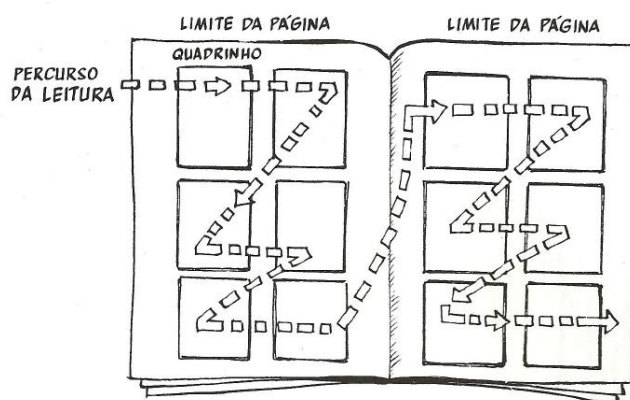


ILUSTRAÇÃO 34 – [Convenção de leitura de quadrinhos no ocidente]
Fonte: EISNER, 2001, p.41

Na arte sequencial, todos os elementos, sejam eles imagéticos, escritos ou mesmo espaciais são recursos que podem ser explorados para a construção do sentido desejado. Desde o formato do balão, o traçado do requadro (o quadro que emoldura a ação), ou mesmo a letra do texto, dentro e fora dos balões, podem ser usados como recursos narrativos.

Além das tradicionais convenções do balão oval com traçado contínuo para indicar a fala e aquele em forma de nuvem para indicar o pensamento, segundo McCloud, todos os dias

são inventadas novas variações na forma dos balões. Essas variações estão a serviço da adequação ao sentido da narração.



ILUSTRAÇÃO 35 – [Balão como recurso narrativo]
Fonte: McCLOUD, 1995, p.134

O requadro, por sua vez, além de fornecer uma moldura, pode ser usado como parte da linguagem da arte sequencial, conforme a figura:

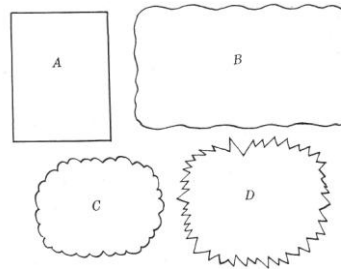


ILUSTRAÇÃO 36 – [Linguagem do requadro]
Fonte: EISNER, 2001, p.44

O quadrinista apresenta a figura acima exemplificando que requadros retangulares com traços retos geralmente sugerem ações no tempo presente, que correspondem na figura a letra A. As letras B e C sugerem principalmente o deslocamento cronológico. O requadro na forma D costuma ser usado para representar som ou emoções intensas.

Na figura abaixo, observa-se os exemplos do uso do requadro como recurso narrativo. Na primeira imagem é representada emoção explosiva, na segunda, o quadro comprido reforça a ilusão de altura, enquanto os quadros pequenos imitam o movimento da queda e, na terceira, a força e a ameaça são tamanhas que rompem os limites dos quadrinhos, que é, muitas vezes, visto como inviolável, aumentando a sensação de ação desenfreada.



ILUSTRAÇÃO 37 – [Requadro como recurso narrativo]
 Fonte: EISNER, 2001, p.46

A própria ausência do requadro é significativa, podendo expressar espaço ilimitado ou sensações vagas, dependendo da situação representada. A figura abaixo, segundo Eisner (2001) representa serenidade e contribui para a atmosfera da narração.



ILUSTRAÇÃO 38 – [Ausência do requadro como recurso narrativo]
 Fonte: EISNER, 2001, p.47

Importante também salientar que de acordo com o autor, na arte sequencial, o artista tem, desde o início, a pretensão de prender a atenção do leitor e ditar a sequência que ele deverá seguir. Assim, o quadrinho serve também como um meio de conter a informação, com o objetivo de manter o controle do artista sobre o leitor.

Além dos balões e do requadro, o estilo da letra pode servir também com um recurso narrativo, por exemplo, na tentativa de ajudar a melhor exprimir os sons, como no exemplo abaixo:

Pode-se dizer que considerar fácil a leitura das imagens significa ignorar todo o processo de entendimento imagético, que tanto reclamam os especialistas em artes visuais. E, por fim, associar a leitura dos quadrinhos a uma população de baixo nível cultural ou com capacidade intelectual inferior, além de representar uma atitude preconceituosa, está longe da realidade que pode ser observada nos dias atuais, especialmente no Brasil, onde geralmente o nível cultural do leitor de quadrinhos tende a ser alto.

A partir das considerações feitas, podemos perceber que a arte sequencial não se resume a uma mera união de texto e imagem, mas que a intersecção entre essas duas categorias, cria uma arte independente, com toda sua peculiaridade em termos de criação de sentido.

4.4 Confluência entre texto e imagem

Apesar de ser entendida como uma prática inovadora, a confluência de texto e imagem no mesmo suporte material já ocorre desde tempos remotos.

Em escritos medievais, o próprio texto literário costumava agregar imagens em suas páginas, como exemplo, observa-se as iluminuras nos Manuscritos Tristão e Isolda de Straßburg, datados de 1323, conservado no Arquivo Histórico da cidade de Colônia, na Alemanha.

Existem algumas teorias, mais ou menos plausíveis, que tentam explicar a existência das imagens compartilhando o espaço literário. Para citar apenas algumas delas, encontramos a hipótese de que a imagem ajudaria no entendimento, pois grande parte da população era analfabeta. Entretanto, tal explicação parece pouco aceita pelos estudiosos, pois os livros pertenciam a pessoas com alto poder aquisitivo, que eram os que tinham maiores condições de serem alfabetizados, posto que os livros costumavam custar o preço de um boi, ao passo que os mais elaborados, com gravuras, por exemplo, custavam o preço equivalente a uma casa. As histórias eram lidas coletivamente e encenadas, nas cortes. Outra explicação diz respeito à importância da presença física, na cultura da época, em oposição a outras formas de validação de um acontecimento como verdadeiro, que servia como uma garantia de autenticidade. Uma testemunha visual, por exemplo, valia mais do que um texto escrito, visto que a comunicação entre as pessoas ocorria “cara a cara”, preferencialmente. Assim, parece bastante aceitável que

um texto com figuras pareça mais verdadeiro ou mais confiável do que aquele que não as possui⁴⁸.

Contudo, a partir de 1800 aproximadamente, não é mais comum a inserção de imagens junto ao texto literário, devido à padronização do livro que se tornou predominante a partir de Gutemberg. Neste momento, também a pintura, conforme citado anteriormente, estava adotando cada vez mais as formas objetivas e realistas.

A vanguarda, através da bricolagem, insere outra vez as imagens no texto escrito, especialmente agregando material fotográfico. Como exemplo emblemático dessa fusão, encontramos o primeiro romance surrealista, *Nadja*, de André Breton. Neste sentido, também observamos a mistura de texto e imagem na obra dadaísta de fotomontagem *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche*, de Hannan Höch, 1919, a partir de recortes de jornais. A partir de Picasso, as vanguardas acabaram com a noção de espaço único e organizado e passaram a enfatizar a simultaneidade, dispensando a perspectiva central. O dadaísmo, por exemplo, atua justapondo diferentes pontos de vista, simultaneamente, através de colagens e montagens, trocando a noção da lógica pela do acaso.



ILUSTRAÇÃO 40 – [Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche, 1919 - Hannan Höch]

Fonte: WIKIPEDIA, 2007.

Em termos de valorização, o senso comum, hoje em dia, ressalta a soberania da imagem sobre o texto escrito, justificando que a informação que vemos é mais significativa, em nosso tempo, do que aquela que ouvimos ou lemos.

⁴⁸ Um aspecto importante, é que, neste momento, não existia a ideia de plágio. Assim, qualquer pessoa poderia fazer uso de um texto existente para compor sua obra. Os direitos autorais surgiram apenas em 1813, quando a sociedade já estava estratificada em áreas de conhecimento, como o direito, a medicina, as artes, etc, e o livro já representava a produção de um objeto original.

Em outros tempos, porém, artistas como Flaubert, valorizavam mais a palavra, especialmente a literária, acreditando que esta era mais bela do que as imagens, de acordo com estudos de Manguel (2001). Segundo este autor, Flaubert se opunha fortemente à situação específica da ilustração de livros, prática comum da conjunção entre texto escrito e texto imagético, exemplificando com o fato de que uma mulher desenhada está completa, ao passo que uma mulher apresentada por escrito pode evocar milhares de mulheres diferentes.

Embora argumentos deste tipo pareçam plausíveis quando pensamos na conjunção palavra-imagem, neste estudo, pretende-se discutir, com fins de defender a ideia de que imagem e texto escrito podem ser igualmente importantes na construção do sentido, apresentando-se como formas expressivas diferentes e complementares.

Através de exemplos em quadrinhos, percebemos que, da mesma forma que as imagens definem ou modificam o significado de uma mesma fala, podemos verificar que uma mesma imagem pode modificar seu sentido de acordo com o conteúdo verbal a ela atribuído, conforme observa-se nos exemplos abaixo:

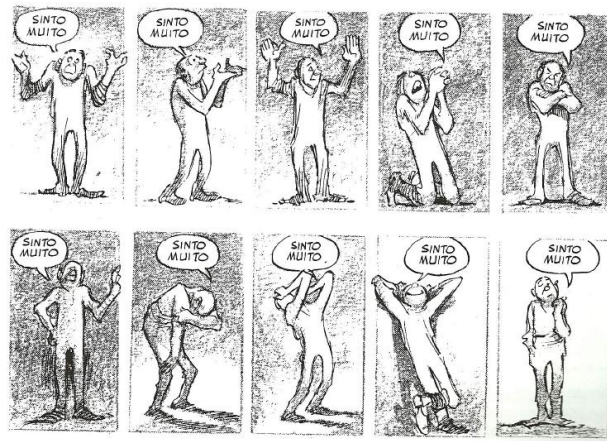


ILUSTRAÇÃO 41 – [Anatomia Expressiva]

Fonte: EISNER, 2001, p.103

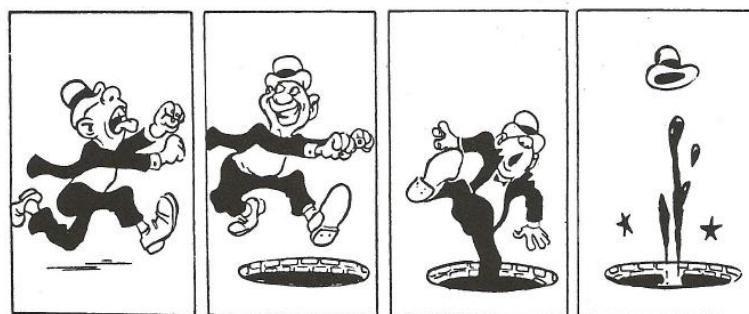


ILUSTRAÇÃO 42 – [Imagens sem palavras]

Fonte: EISNER, 2001, p.125



ILUSTRAÇÃO 43 – [Imagens com palavras]

Fonte: EISNER, 2001, p.125

Tais ilustrações demonstram que imagem e texto escrito são igualmente importantes no processo de leitura.

Pensando no texto de forma geral, percebe-se que, nas mais diversas ocasiões, não lemos palavras separadamente, mas lemos, com elas, todo o entorno dessas palavras, que se relaciona com a situação em que se mostram inseridas. Nem mesmo as imagens costumam ser lidas de forma isolada, já que comumente estão agregadas a outros elementos também passíveis de leitura.

Um texto, aqui, é entendido como todo o tipo de informação que pode ser lida. Não apenas as páginas de um livro são capazes de fornecer informação decodificável ou passível de interpretação ou de significação por parte do leitor, também sua capa, contra-capa e orelha, são construídas de forma que seja possível fazer uma leitura interpretativa, o que inevitavelmente inclui a leitura de imagens e palavras de forma conjugada.

Ainda segundo Manguel (2001), palavras e imagens são as bases para o reconhecimento das experiências para a compreensão do mundo. Assim, pode-se afirmar que é a linguagem o que nos constitui como seres humanos. “...as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos”. (MANGUEL, 2001, p.21)

Sobre essa heterogeneidade visual, onde confluem texto escrito e imagem, Samoyault (2008) a considera uma herdeira das práticas de colagem pictórica dos quadros de Picasso, por exemplo, onde se distingue nitidamente o intertexto do texto, o que, segundo a autora, implica uma dispersão de sentido.

Pensando essa dispersão, segue-se a análise da obra em questão levando em consideração a heterogeneidade visual.

5 CONFLUÊNCIA ENTRE TEXTO ESCRITO E IMAGEM EM *FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES*

O texto de Cortázar, desde seu projeto, parte de uma referência intertextual, a arte sequencial, dialogando diretamente e explicitamente com seu precursor. E, ao longo da obra, vai agregando outros textos diversos. Assim, pode ser considerado como um mosaico de citações, nos termos de Kristeva. No entanto, conforme apontado por Jenny, Cortázar não apenas reúne referências anteriores, mas direciona o sentido destas. No caso de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, o sentido central poderia ser relacionado com seu ideal político que, segundo a análise do discurso, tem relação com a formação discursiva do autor neste texto, entendida como socialista, partidária dos direitos humanos e dos direitos dos povos latino-americanos.

Apesar da observação desse intencional direcionamento de sentido, em termos políticos, é possível também fazer uma abordagem que não hierarquize um elemento sobre o outro, visto que, neste estudo, pretende-se analisar como a conjugação de texto escrito e imagem mostra-se reveladora de uma abrangência maior da obra, promovendo uma perspectiva que concebe o texto de forma rizomática, ou seja, considera-se essa obra de Cortázar um texto que permite diversas direções de sentido, sem que nenhuma delas mostre-se hierarquicamente superior ou mais importante que outra, mas sim que comporta importantes partes significativas dentro do contexto histórico, social, artístico e cultural em que está inserida.

Nestes termos, o texto de Cortázar, tanto através de palavras como de imagens, pode ser entendido como um exemplo de palimpsesto, segundo Gérard Genette, ou seja, um texto como uma reescritura de textos anteriores, com os quais dialoga, sobrepondo-se a eles, mas deixando que se percebam as marcas de sua existência e criando uma rede infinita de relações. Sobre o intertexto, afirma Barthes (1983): “E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 1983, p.45).

Essa rede de relações mostra-se ainda mais explícita considerando a história da personagem Fantomas, desde sua criação pelos autores franceses, através de sua passagem pelas diversas artes, pelos diversos *media* e pelos diversos contextos sócio-histórico-culturais, até a obra de Cortázar, ou mesmo após ela, nas manifestações posteriores, que seguem usando a referência de Fantomas para construir outras formas de arte, o que cria uma cadeia infinita de referências, na qual também este trabalho crítico se insere.

Na obra de Cortázar, para fins de destacar a intertextualidade, observamos a citação de diversos escritores importantes para a história da humanidade, estabelecendo-se uma espécie de cânone. São citados Vitor Hugo, Gautier, Proust, Dante, Petrarca, Petronio, Chaucer, Cherteston, H.G. Weels, Dostoiévski, entre outros clássicos. Essa seleção, entretanto, não advém do próprio autor, mas já estava presente na arte sequencial mexicana. Embora não tenha sido o autor quem definiu essas relações intertextuais, Cortázar optou por manter tais referências em sua obra, o que mostra-se relevante, de alguma forma.

Contudo, segundo Samoyault (2008), não devemos mais nos submetermos a um levantamento tipológico ou descritivo de questões intertextuais, pois hoje interessa mais compreender as razões do que ela chama de “desintegração do texto pelo intertexto” (SAMOYULT, 2008, p.45).

Em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, alguns escritores, como o próprio Cortázar, Susan Sontag, Alberto Moravia e Octavio Paz aparecem ficcionalizados textual e graficamente. Tais intelectuais foram escolhidos pelos produtores do quadrinho original, sendo que Cortázar, no texto de *Papeles Inesperados*, confere essa eleição à própria personagem Fantomas, quando afirma não saber porque Fantomas o havia escolhido para ajudá-lo com o enigma dos livros desaparecidos, embora não apresente dúvidas sobre a escolha de Susan Sontag. “Lo primero que me pregunté fueron las razones por las cuales Fantomas me había elegido entre sus acesores intelectuales. Ninguna duda sobre Susan Sontag, por ejemplo, pues a ella todos la elegiríamos em las más diversas circunstancias” (CORTÁZAR, 2002, p.462)⁴⁹.

Susan Sontag, autora de textos como *Ensaio sobre a fotografia*, também foi ativista na luta em defesa dos direitos humanos. Na trama de Cortázar, é vítima de um atentado, por não fazer caso de ameaças anônimas, publicando reportagens em que condenava a onda de terror cultural em que se encontravam, trecho que já estava presente nos quadrinhos.

O autor também faz referências intertextuais, apresentando e discutindo questões. Sobre o desaparecimento de livros, encontramos a seguinte colocação: “’Menos mal que Borges ya se jubiló.’ dijo el narrador que empezaba a compartir el cultísimo ambiente de la historieta (CORTÁZAR, 2002, p.28)⁵⁰”. Tal citação recorda que Jorge Luis Borges foi diretor

⁴⁹ “A primeira coisa que me perguntei foram as razões pelas quais Fantomas havia me escolhido entre seus acesores intelectuais. Nenhuma dúvida sobre Susan Sontag, por exemplo, pois todos a escolheríamos nas mais diversas circunstâncias”. Tradução nossa.

⁵⁰ “’Menos mal que Borges já se aposentou’ disse o narrador que começava a compartilhar o cultíssimo ambiente da história em quadrinhos”. Tradução nossa.

da biblioteca Nacional de Buenos Aires, tratando a informação de uma maneira divertida, apesar da seriedade do tema, na trama.

Além disso, nesta citação, faz uma relação intertextual com a trama original no sentido de fazer uma apreciação crítica, ironizando a temática “cultura” da história, o que de alguma maneira acaba por valorizá-la também. Pode-se perceber talvez surpresa em Cortázar ao constatar que intelectuais são citados por produtores de arte sequencial, ou talvez ironia por que estes poderiam considerar-se cultos ao fazerem tais referências. A ironia pode ser comprovada quando Cortázar destaca que haviam desaparecido todos os romances de Dostoiévski, sendo escritos com erros de grafia, seguidos da indicação (sic), norma para indicar que o erro é do autor, e não da citação, no caso feita por Cortázar. “...acababan de desaparecer todas las Bíblias, todas las Divinas Comedias y toda novela de **Dostoyevsky** (sic)” (CORTÁZAR, 2002, p.28)⁵¹. Entretanto, no original em quadrinhos, observa-se a seguinte grafia: Dostoyevski (MARTRE, 1975, p.18).

A ironia, aliás, está presente em diversos momentos da obra de Cortázar, por exemplo quando refere-se à bíblia como um *best seller*. E, quando considera os livros canônicos como “bíblias”.

Além de referência no âmbito literário, ou mesmo no religioso, também Cortázar faz referências de ordem política. Ao citar Che Guevara, o narrador afirma que o primeiro dever de um revolucionário é fazer a revolução, para, em seguida, explicar a Fantomas seu ponto de vista sobre a trama da publicação mexicana, ou seja, fazendo uma leitura política de uma história de super-herói. Outras referências políticas são, por exemplo, nomes de pessoas ligadas aos movimentos esquerdistas, que sofreram perseguição, tortura ou morte, ou que podiam testemunhar sobre fatos desta natureza. É o caso da referência a Carmen Castillo⁵² e Miguel Enríquez, pessoas que viveram a ditadura latino-americana opondo-se ao sistema ditatorial. Muitos outros nomes reais são citados por Cortázar, entre eles o de ditadores, militares, políticos, inclusive instituições e empresas privadas, em contrapartida com intelectuais, escritores e ativistas que se posicionaram contra o sistema capitalista.

Através dessas referências políticas e de outras que serão tratadas a seguir, percebe-se que estudar a intertextualidade, em alguns momentos dessa obra de Cortázar, significa também abrir espaço para uma análise interdisciplinar, pois alguns elementos intertextuais presentes nessa obra, são exemplos de outras artes ou outras áreas do conhecimento, como é o

⁵¹ “...acabavam de desaparecer todas as Bíblias, todas as Divinas Comédias e todo o romance de Dostoyevsky (sic)”. Tradução nossa. Grifo nosso.

⁵² Durante a ditadura de Pinochet, no Chile, Carmen Castillo deu testemunho de uma vida clandestina e sobre a morte de Miguel Enríquez, que trabalhou na organização da resistência clandestina a Pinochet.

caso da arte sequencial, no caso as histórias de *Fantomas*, que se constitui como a base formal da interdisciplinaridade no texto, além das referências aos quadrinhos de Charlie Brown ou Mafalda.

Em *Fantomas*, a interação entre a literatura e a arte sequencial se dá através da conjunção de atributos característicos destas duas formas narrativas, o que inclui não apenas as colagens de algumas páginas dos quadrinhos originais, mas também o aproveitamento da motivação da publicação específica *Fantomas - La inteligencia en llamas*, e o estilo e a linguagem da arte dos quadrinhos, que serão discutidos na sequência.

Considerando ainda a “entrevista” relatada em *Papeles Inesperados*, Cortázar não produziu nenhum dos desenhos em quadrinhos de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, e sim, os retirou na íntegra da revista em quadrinhos de *Fantomas* que lhe deu origem, o que pode ser comprovados através da comparação das ilustrações dos quadrinhos de Martré e Cruz e do texto de Cortázar de 1977. Em *Papeles Inesperados*, o autor sugere que o uso de partes do texto original em seu texto é legítimo.

- No es un libro – le hago notar – sino, una simple historieta, eso que llaman tiras cómicas o muñequitos, con algunos modestos agregados de mi parte.
- Así que ahora dibujás y todo?
- No, los dibujos los saqué de una historieta de *Fantomas*.
- Un robo, entonces, como de costumbre.
- No señor, en esa historieta *Fantomas* se ocupaba de mí, y en ésta yo me ocupo de *Fantomas*.
- Digamos una especie de plágio.
- Tampoco, che. Con que me dejan abrir la boca dos minutos, les explico la cosa (CORTÁZAR, 2002, p.460)⁵³.

A partir disso, podemos relacionar o texto de Cortázar à técnica do *ready-made*, usada pelos dadaístas retirando de seu lugar de origem um objeto da vida cotidiana, comumente industrializado e realocando-o em outro contexto, normalmente artístico, na tentativa de questionar a obra de arte e sua autoria, tal como a conhecida obra de Marcel Duchamp, *A Fonte*, que consiste em um mictório invertido com uma assinatura, que em seu novo contexto, adquire um *status* de escultura.

⁵³ “- Não é um livro – lhe faço notar – e sim, uma simples historia em quadrinhos, isso que chamam tiras cómicas ou muñequitos (denominação cubana para a arte sequencial, que significa “bonequinhos”), com alguns modestos adendos de minha parte.

- Então, agora você desenha e tudo?
- Não, os desenhos eu retirei de um quadrinho de *Fantomas*.
- Um roubo, então, como de costume.
- Não senhor, nesse quadrinho *Fantomas* tratava de mim, nesta eu trato de *Fantomas*.
- Digamos uma espécie de plágio.
- Também não, che. Se me deixam falar dois minutos, explico tudo” Tradução nossa.



ILUSTRAÇÃO 44 – [A Fonte, 1917 - Marcel Duchamp]
 Fonte: WIKIPEDIA, 2008

Tal deslocamento, que também ocorre na obra de Cortázar, longe de representar falta de originalidade, normalmente modifica completamente o sentido do objeto considerado. No caso dos quadrinhos de *Fantomas*, embora seja sabido que a utilização de uma obra ou de partes dela sem autorização prévia do artista seja considerada, por lei, plágio, Cortázar se defende, alegando que ele mesmo também foi utilizado na obra mexicana, questionando também essa noção de plágio.

Samoyault (2008) discorre sobre as diversas práticas intertextuais⁵⁴, entre elas discute o plágio, afirmando que, praticado com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos, o plágio possui uma dinâmica propriamente literária.

Pensando na relação de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, com a obra que lhe deu origem, poderíamos pensar em *Fantomas*, de Cortázar, como uma paródia, visto que “a paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou deformação, ela exibe sempre um liame direto com a literatura existente” (SAMOYAULT, 2008, p.53). Entretanto, a intenção deste estudo não consiste em fazer uma comparação entre um texto e seu antecessor, mas sim considerá-lo como uma obra independente, destacando a heterogeneidade que o caracteriza. O cotejo entre ambas é feito apenas em alguns momentos, a título de elucidação.

O trecho exposto por Cortázar em sua “entrevista” parece também diminuir a importância da arte sequencial, mostrando que o autor, assim como outros escritores e estudiosos da literatura, valoriza mais “os livros” em detrimento da arte sequencial. Recordando: “No es un libro – le hago notar – sino, una simple historieta” (CORTÁZAR, 2002, p.460). Entretanto, considerando que se trata de um texto de Julio Cortázar, podemos entender tal trecho como uma provocação ou mesmo como ironia, pois a entrevista em questão é ficcional.

⁵⁴ Citando algumas práticas intertextuais, destacam-se a citação, o plágio, a paródia, o pastiche, entre outras.

A aproximação entre a atitude de Cortázar, ao fazer uso de quadrinhos em seu texto, com a prática do *ready-made*, feita neste estudo, poderia ser entendida como uma forma de ver a arte sequencial como um produto industrial e não como uma arte, entretanto destaca-se aqui que, embora seja contrária à hipótese defendida nesta dissertação, essa parece ser a forma como o autor parecia entender a arte sequencial, no momento de sua escrita.

Em um primeiro momento, no texto *Fantomas* o narrador-personagem mostra sua falta de intimidade e até um certo preconceito contra a arte sequencial, descrevendo a história em quadrinhos da seguinte maneira:

Lo malo en este tipo de diálogo, solía decirse el narrador, es que prolongan muchas páginas porque se componen sobre todo de monosílabos, gritos, preguntas espasmódicas, inicios de explicación cortados por nuevas preguntas, y tendencia recíproca a insultarse por falta de rapidez mental (CORTÁZAR, 2002, p.31)⁵⁵.

O narrador deixa claro que apenas está lendo esse tipo de publicação por falta de opção. Nesta ocasião, expressa inclusive sentir vergonha de ser visto lendo uma revista em quadrinhos, enquanto os outros passageiros, no trem, liam revistas ou jornais em francês.

Lo más desagradable era que el cura, la señorita y el señor enarbolaban sendas publicaciones en el idioma nacional, tales como *Le Soir*, *Vedettes Intimes*, etcétera, razón por la cual parecía casi idiota abrir una revistita llena de colrinches en cuya tapa um gentleman de capa violeta y máscara blanca se lanzaba de cabeza hacia el lector como para reprocharle tan insensata compra... (CORTÁZAR, 2002, p.12)⁵⁶.

Com isso, Cortázar confere expressão à personagem Fantomas, que parece sair da história, falando diretamente aos leitores, no caso, o narrador-personagem, reproduzindo o próprio julgamento deste sobre estar lendo quadrinhos. Observa-se que, neste trecho, já se percebe a disponibilidade de confundir ou imbricar as esferas do real e do ficcional.

Cortázar utiliza excertos de quadrinhos sem que fossem dados os devidos créditos, tal como Roy Fox Lichtenstein, dentro da proposta da *pop art*, movimento que fazia uso de arte sequencial, programas de televisão, cinema e publicidade com o intuito de transformar o produto industrial em objeto de arte.

⁵⁵ “O mal neste tipo de diálogo, costumava dizer-se o narrador, é que se prolongam muitas páginas porque se compõem sobretudo de monossílabos, gritos, perguntas espasmódicas, inícios de explicação cortados por novas perguntas e a tendência recíproca de insultar-se por falta de rapidez mental”. Tradução nossa

⁵⁶ “O mais desagradável era que o padre, a senhorita e o senhor hasteavam suas respectivas publicações no idioma nacional *Le Soir*, *Vedettes Intimes*, etcetera, razão pela qual parecia quase idiota abrir uma revistinha cheia de cores mal combinadas em cuja capa um cavalheiro de capa violeta e máscara branca se lançava de cabeça em direção ao leitor como que para reprovar-lhe tão insensata compra...” Tradução nossa

Com isso o narrador-personagem parece ter tido a oportunidade de dar atenção a uma arte à qual demonstrava inclusive ter preconceito, numa tentativa de aproximação, a exemplo de sua experiência com colagens em textos como *Último Round*. Tal desvalorização pela arte dos quadrinhos seguida de uma aproximação desse universo podem ser entendidas também como uma estratégia do narrador para ganhar a simpatia do leitor para com o gênero.

Observa-se, assim, um movimento de Cortázar, frente a essa arte, à qual parece resistir em um primeiro momento, passando em seguida a aproximar-se dela, conforme o narrador afirma mais adiante: “las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empiezas a mirarlas y en una de esas, fotonovelas o Charlie Brown o Mafalda se te van ganando” (CORTÁZAR, 2002, p.13)⁵⁷.

Desta forma o autor passa também a utilizar o estilo e linguagem típicos da arte sequencial, especialmente a estrutura de histórias de super-heróis, para a construção do texto escrito. Por exemplo, na sequência de uma explicação, na continuidade da mesma linha separada apenas pela conjunção aditiva “y” apresenta, nos moldes de introdução de quadrinhos, a história de Fantomas. “... y entonces, *FANTOMAS, La amenaza elegante*, presenta:” (CORTÁZAR, 2002, p.13)⁵⁸. E na página seguinte: “LA INTELIGENCIA EN LLAMAS” (CORTÁZAR, 2002, p.14)⁵⁹, em maiúsculas, que ao mesmo tempo que parece introduzir a narrativa escrita dentro do texto, como um título; servindo também como um subtítulo do texto maior.

Desta maneira, podemos associar essa estrutura do texto de Cortázar a um modelo de quadrinhos que apresenta uma introdução ambientando o leitor, seguida de uma apresentação, com título, para só então começar a narração da história de fato.

Até mesmo o léxico escolhido por Cortázar nos remete às ações corriqueiras entre super-heróis, usadas, muitas vezes, de forma irônica ou divertida, como voar mais rapidamente do que velocidade do som, por exemplo, “...el narrador franqueó casi supersónicamente la distancia que lo separaba de la estación” (CORTÁZAR, 2002, p.8)⁶⁰. Ao referir-se aos sapatos da mulher que compartilha o vagão do trem, os descreve como “zapatitos con plataforma de lanzamiento estratosférico” (CORTÁZAR, 2002, p.11)⁶¹. E seu

⁵⁷ “As revistas de histórias em quadrinho têm disso, a gente deprecia e tudo, mas ao mesmo tempo, começando a olhá-las e, em uma dessas fotonovelas, Charlie Brown ou Mafalda, te vão ganhando.” Tradução nossa

⁵⁸ “E então, Fantomas, A Ameaça elegante, apresenta.” Tradução nossa.

⁵⁹ “A inteligência em chamas” Tradução nossa.

⁶⁰ “...o narrador traspôs quase supersonicamente a distancia que o separava da estação”. Tradução nossa.

⁶¹ “sapatinhos com plataforma de lançamento estratosférico”. Tradução nossa.

olhar é narrado como “ojeada cibernética” (CORTÁZAR, 2002, p.13)⁶², entre outros exemplos.

Com relação a isso, torna-se necessário fazer um adendo esclarecendo que não apenas os quadrinhos tratam de super-heróis com superpoderes. A literatura, o cinema, a televisão, através de seriados, por exemplo, podem desenvolver de maneira muito interessante tal temática. Nem mesmo seres com poderes especiais caracterizam a única proposta possível através da arte sequencial. Pode-se dizer que todos os temas são passíveis de serem desenvolvidos através dos quadrinhos, dependendo da criatividade do quadrinista. Contudo, super-heróis e quadrinhos são frequentemente associados, pois essa combinação tradicional mostra-se extremamente popular. A relação entre super-heróis e quadrinhos feita nesta dissertação é lembrada, levando em consideração o tema de *Fantomas, la inteligencia en llamas* e de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

Inclusive a maneira como o narrador se refere ao personagem como narrador, tratada anteriormente aqui como uma característica metaficcional, pode ser entendida também como uma forma de linguagem que aproxima literatura e quadrinhos. Essa maneira de narrar cria no leitor um efeito de imaginar as ações narradas em forma de texto escrito como se fossem quadrinhos, antes mesmo da materialização destes na obra, em forma de colagem, como ocorre nas primeiras páginas da obra.

Cortázar utiliza o humor nos termos dos *comics*, fazendo crítica, abordando a relação que algumas pessoas podem ter com a História, ao mesmo tempo em que indica descrença na mídia jornalística. Por exemplo, antes de embarcar no trem, a personagem de Cortázar tenta comprar um jornal, porém não havia publicações disponíveis com notícias locais para a compra.

-¿Entonces yo, señora, si quiero enterarme de la marcha de la historia de aquí a Paris, tengo que zamparme un diario azteca?
 - Mire, señor – observó sorprendentemente la vieja -, la historia viene a ser como un bife con papas fritas, uno lo pide en cualquier lado y siempre tiene el mismo sabor (CORTÁZAR, 2002, p.9)⁶³

O uso de adjetivos antecedendo o substantivo, como é frequente na língua inglesa, onde se considera que a arte sequencial teve sua origem, não é muito comum na gramática das línguas espanhola e portuguesa, entretanto, em quadrinhos ou desenhos animados, mesmo

⁶² “olhada cibernética”. Tradução nossa.

⁶³ “- Então eu, senhora, se quero me atualizar sobre a marcha da história daqui até Paris tenho que me meter em um jornal asteca?”

- Olha, senhor – observou surpreendentemente a velha- , a história vem a ser como um bife com batatas fritas, a gente pede em qualquer lugar e sempre tem o mesmo gosto.” Tradução nossa.

nessas línguas, tal fato ocorre com alguma regularidade. Em *Fantomas*, observamos o uso dessas tendências na escrita textual de uma maneira peculiar, tal como costuma ocorrer nessas formas expressivas. “A Libra no debían gustarle demasiado los hermosos e inteligentes libros del narrador...” (CORTÁZAR, 2002, p.33)⁶⁴.

Esse auto-elogio, que pode ser entendido também como uma ironia, se repete na ocasião da apresentação de Julio Cortázar, graficamente na arte sequencial.



ILUSTRAÇÃO 45 – [Trecho de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.36

Tal trecho foi recortado sem alterações, do seu original. Isso que permite a interpretação do trecho como auto-elogio, como ironia ou mesmo como uma tentativa de aproximar-se da linguagem dos quadrinhos, pois, apesar de não ter sido criada por Cortázar, essa informação está presente no texto assinado pelo autor.

Nesse trecho, podemos observar também a utilização de apostos para apresentar e definir os personagens, o que eventualmente ocorre quando queremos dar informações breves sobre uma pessoa, objeto ou lugar, por exemplo, economizando palavras. Observa-se que a economia de palavras pode ser vista como uma tendência da arte sequencial, assim como das novas tecnologias de comunicação.

Ao ler os quadrinhos, Cortázar critica a aparência das personagens na trama, demonstrando que também o leitor se questiona sobre a verossimilhança do texto em qualquer formato. Desta maneira, o narrador, aparece representando um leitor iniciante de quadrinhos, ou que gostaria que o texto fosse mais adequado ao seu ideal, exigindo mais realismo do texto ficcional.

⁶⁴ “Libra não devia gostar muito dos belos e inteligentes livros do narrador”. Tradução nossa. O comentário ocorre devido ao fato de que, nos quadrinhos, *Fantomas* pediu ligações para Julio, Octavio, Alberto e Susan (sem mencionar os sobrenomes), nesta ordem, e Libra entra em contato primeiro com Alberto Moravia.

Cortázar joga com as convenções das histórias de super-heróis, ressaltando suas qualidades positivas, para, em seguida, subvertê-las. *Fantomas* aparece inicialmente como um herói, e logo ocorre a quebra desta estrutura tradicional, pois *Fantomas* é enganado por pessoas ou organizações mais inteligentes, espertas ou mais influentes do que ele. Steiner não é o verdadeiro responsável pela queima dos livros, e sim, o sistema capitalista, as ditaduras e todos os interessados em impedir a difusão da cultura entre os povos.

Julio. Julio, ¿quién es verdaderamente Steiner? ¿Cómo se llaman los que el Tribunal Russell acaba de condenar en Bruselas? – Se llaman de mil, de diez mil, de cien mil maneras – dijo el narrador con la misma voz cansada, aunque sus piernas estuvieran intactas-, pero se llaman sobre todo ITT, sobre todo Nixon y Ford, sobre todo Henry Kissinger o CIA o DIA, se llaman sobre todo Pinochet o Banzer o López Rega, sobre todo General o Coronel o Tecnócrata o Fleury o Stroessner, se llaman de una manera tan especial que cada nombre significa siempre una multitud de hormigas aunque el diccionario la defina en singular (CORTÁZAR, 2002, p.49)⁶⁵.

Verifica-se que, para que se perceba a subversão feita por Cortázar, é importante conhecer antes o que é característico ou icônico nas histórias de super-herói, pois este toma a arte sequencial e alguns de seus estereótipos como base, de forma que a compreensão de algumas características dessa arte mostra-se essencial para a compreensão de seu texto.

Além da arte sequencial, em *Fantomas*, existem imagens e discussões que se reportam ao cinema. Em texto escrito, observamos a seguinte citação: “... y fumando con ese aire que se aprende en las películas de suspenso. La llamada de Susan lo pescó desnudo y enjabonado, y a la diferencia de lo que pasa en esa clase de películas no había teléfono en el baño...” (CORTÁZAR, 2002, p.47)⁶⁶.

Além disso, encontram-se referências a atores como Alain Delon, Romy Schneider e Claudia Cardinale, que possuem apenas um papel ilustrativo, contrastando a revista em quadrinhos, lida pelo narrador, com a revista de fofocas sobre artistas que atuam no cinema francês, que é lida pela mulher no trem. Nesta listagem, surge também o nome de Sylvie Vartan, cantora francesa de origem búlgara.

⁶⁵ “Julio, Julio. Quem é verdadeiramente Steiner? Como se chamam os que acabam de ser condenados no Tribunal de Russel em Bruxelas? - Se chamam de mil, de dez mil, de cem mil maneiras – disse o narrador com a mesma voz cansada, embora suas pernas estivessem intactas-, mas se chamam sobretudo ITT, sobretudo Nixon e Ford, sobretudo Henry Kissinger, CIA ou DIA, se chamam sobretudo Pinochet, Banzer ou López Rega, sobretudo General, Coronel, Tecnocrata, Fleury ou Stroessner, se chamam de uma maneira tão especial que cada nome significa sempre uma multidão de formigas, embora o dicionário a defina no singular.” Tradução nossa – Observa-se, neste texto, referência a formigas, discutidas anteriormente.

⁶⁶ “...e fumando com esse ar que se aprende em filmes de suspense. A ligação de Susan o surpreendeu sem roupa e ensaboadado, e diferentemente do que acontece nesse tipo de filme, não havia telefone no banheiro...” Tradução nossa.

Através de imagem, seguida de discussão correspondente, Cortázar cita o curta-metragem surrealista *Um cão andaluz*, conforme abordado anteriormente, mostrando uma foto não idêntica à imagem cinematográfica de Dalí e Buñuel, acrescentando um novo sentido à ideia do filme. 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, logo nos momentos iniciais do curta, pode ser entendida como um aviso de que uma obra surrealista não deve ser vista com os olhos da razão.



ILUSTRAÇÃO 46 – [Cena de *Um cão andaluz*, 1928, Luis Buñuel e Salvador Dalí]
Fonte: LUIS..., 2008

Essa imagem, no texto de Cortázar, aparece com um punhal na vertical, na situação em que o narrador-personagem tenta explicar ao super-herói Fantomas o que pensa sobre as multinacionais.



ILUSTRAÇÃO 47 – [Fragmento de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*]
Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.54

- Querés que te muestre cómo las veo yo? (...) Así las veo [mostra a imagem]
- 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 cutillo vinieran a vaciarnos los ojos” (CORTÁZAR, 2002, p.53-55)⁶⁷.

⁶⁷ “- Você quer que eu te mostre como as vejo (...) Assim as vejo.

- Parece o começo de *Um cão andaluz* – disse Fantomas sempre tão culto.

Desta forma, enquanto Dalí e Buñuel são alegóricos e poéticos, Cortázar considera a ação literalmente, quando se refere à violência das ditaduras, ao mesmo tempo, em que considera a ação metaforicamente, afirmando que a situação política não permite que a realidade seja vista. Assim, pode-se dizer que Cortázar declara que o “verdadeiro” surrealismo estaria na América Latina.

Faz uma crítica também à televisão e à mídia, em geral, que apenas oferece espaço para o entretenimento e não para a crítica social ou espaço para discussões políticas, quando se refere sobre o fato de que as pessoas não tenham tomado conhecimento das discussões do Tribunal de Russell.

Hacemos lo posible, Susan, concedemos entrevistas, instamos a los periodistas a que difundan los trabajos y las conclusiones, vamos a la TV, hay veces que tengo la impresión de ser uno de esos grandes putos del cine que se mueren por la publicidad; sé que hay que hacerlo, pero no marcha bien, el boxeo o las estrellas llenan las mejores páginas... (CORTÁZAR, 2002, p.44)⁶⁸.

Também a ópera ganha lugar na obra, pois quando se intera sobre o desaparecimento dos livros, Fantomas acaba de assistir à *Ópera de três vinténs*, de Brecht, o que faz com que o narrador-personagem, ao ler o trecho, considere a revista um transbordamento de cultura. A própria cultura da personagem Fantomas chama a sua atenção, pois o super-herói faz crítica literária, com muita propriedade do assunto, ao discorrer com a sua acompanhante⁶⁹ sobre a ópera vista, apontando inclusive para a análise marxista da obra. Observa-se que a interpretação de que a personagem Fantomas agia contra o sistema capitalista burguês já era uma das interpretações possíveis do *Fantômas* francês. “- Me podrías explicar el fondo real de la obra? - Muy sencillo: Brecht quiso parodiar las costumbres de la burguesia con las de dos estafadores” (CORTÁZAR, 2002, p.21)⁷⁰.

Talvez porque a arte sequencial apresenta uma estreita relação com o mercado consumidor, e por isso é frequentemente mais associada a um produto industrial do que a uma

- Tudo em nossa América é o começo desse cão, velho, poucas vezes chegamos a olhar algo de frente sem que um navalha ou um faca venham a esvaziar nossos olhos”. Tradução nossa.

⁶⁸ “Fazemos o possível, Susan, damos entrevistas, pedimos aos jornalistas que divulguem os trabalhos e as conclusões, vamos a TV. Tem vezes que tenho a impressão de ser um desses grandes putos do cinema que morrem pela publicidade. Sei que é necessário fazê-lo, mas as coisas não andam bem. O boxe e as estrelas ocupam as melhores páginas...” Tradução nossa.

⁶⁹ A acompanhante pode ser identificada, através da leitura de *Inteligencia en llamas*, como a estilista e atriz Ira Von Fürtenberg.

⁷⁰ “-Você poderia explicar o fundo real da obra? – Muito simples, Brech quis parodiar os costumes da burguesia com o exemplo dos dois caloteiros”. Tradução nossa. Nesta citação, encontramos um asterisco com uma nota explicativa informando que Brecht é um dramaturgo e escritor alemão, com suas datas de nascimento e morte.

obra de arte, Cortázar associou-a também à propaganda comercial, que, por sua vez, também guarda relação com as empresas multinacionais.

O narrador sente-se incomodado de ser visto lendo uma revista que trazia uma propaganda da *Pepsi* no ângulo inferior direito da capa.



ILUSTRAÇÃO 48 – [Propaganda na capa da revista em quadrinhos de Fantomas]
Fonte: MARTRÉ, 1975

Também apresenta um refrão que imita a publicidade. “La conciencia tranquila, el pijama bien planchado, los dientecitos brillantes porque él usa dentífrico Protirene que le hace tanto bien al nene” (CORTÁZAR, 2002, p.41)⁷¹. Além de trazer, na própria obra, uma introdução à arte sequencial, em forma de anúncio, que será apresentada, através da colagem. “*un episodio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a FANTOMAS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!*” (CORTÁZAR, 2002, p.14)⁷².

Essa conjugação entre artes que, segundo Carvalho (1991), é dominante na literatura contemporânea, promove uma dissolução das características formais de cada texto e nos permite entender mais sobre os fenômenos estéticos em si.

Observando-se a maneira como Cortázar conjuga texto escrito e texto imagético, percebemos que a imagem não se reduz meramente a fazer uma ilustração do texto escrito, pois, como já exposto, a arte sequencial intitulada *Fantomas, la inteligencia en llamas* antecedeu o texto de Cortázar. Assim, pode-se pensar que a imagem no texto assuma a função de auxiliar na promoção do encontro entre Fantomas e Cortázar, criando condições para a produção do texto escrito, onde esse encontro se seguirá. Nessa perspectiva, a obra funciona como o meio onde se torna possível o encontro da personagem Fantomas com o escritor Julio Cortázar. Cortázar, ao ler a história de Fantomas, sentiu a impressão de estar nela, conforme propõe McCloud, porque de fato estava lá. E assim, produziu um texto que lhe garantiu a voz para explicar os acontecimentos desde seu ponto de vista. Nos quadrinhos, Cortázar é apenas consultado, em seu texto, é o responsável pela solução do mistério, de alguma maneira, reivindicando o controle do sentido.

⁷¹ “A consciência tranquila, o pijama bem passado, os dentinhos brilhantes, porque ele usa Protirene que faz tanto bem para o nenê”. Tradução nossa.

⁷² “Um episódio excepcional... arde a cultura no mundo... Veja Fantomas em apuros, encontrando-se com os maiores escritores contemporâneos”. Tradução nossa. Todos os grifos do original.

Associada a essa finalidade, considerada aqui como central, pode-se dizer que no texto de Cortázar a imagem, em alguns momentos, parece ser um índice para mostrar como os acontecimentos estão sendo vistos pelo narrador, que usa a presença das imagens para ilustrar ou exemplificar suas ideias a outras personagens, ou mesmo ao leitor. Como se o outro pudesse ver o mesmo que o narrador. É o caso da história em quadrinhos lida pela personagem, que disposta no texto, permite ao leitor ler o mesmo que a personagem, ganhando também um aspecto de surrealismo ou de literatura fantástica/neofantástica. Entretanto, nem tudo o que é lido por Cortázar nos quadrinhos está presente em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, pois apenas algumas imagens em quadrinhos foram selecionadas do original.

Em outras situações, como quando o narrador usa da imagem mais ilustrativa de *Um cão andaluz* para definir as multinacionais, o sujeito da enunciação, Cortázar, seu interlocutor Fantomas direto na trama e os leitores, podem partilhar do mesmo elemento imagético para a compreensão do sentido.

Em alguns momentos, as imagens parecem atestar a credibilidade nos fatos narrados. É o caso da incorporação de documentos, fragmentos de jornais e de um mapa que comprovam a tese defendida pelo narrador. Tal como nos períodos em que a imagem parecia conferir maior credibilidade do que texto escrito apenas, pois os documentos apresentam-se como provas políticas. A imagem abaixo mostra uma carta da multinacional ITT para o governo chileno, demonstrando que essa empresa ajudou o Chile a implantar o que denominou de governo fascista.

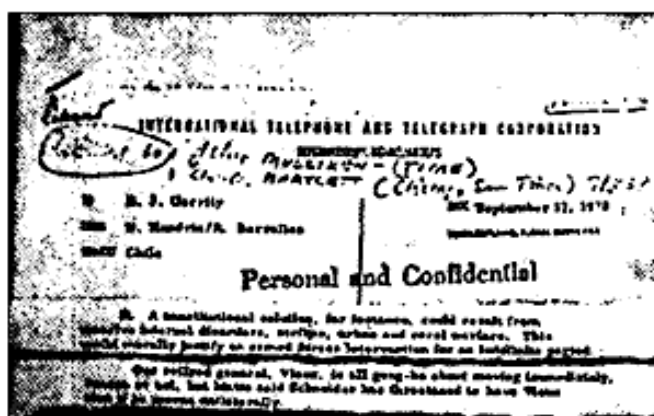


ILUSTRAÇÃO 49 – [Ilustração de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p. 59

Fantomas de Cortázar pode ser entendido também como um *mise en abyme*, tematicamente quando apresenta uma história dentro de outra história, no caso, dentro da situação ficcional de Cortázar em Bruxelas, por ocasião do Tribunal de Russell, aparece outra história, que é lida pelo Cortázar personagem em formato arte sequencial. Essa estrutura também ocorre formalmente quando mostra um texto escrito que conjuga imagens para compor a obra, sendo estas imagens frequentemente arte sequencial, que por si só já se caracteriza pela arte de unir imagem e palavras, cada uma destas imagens e destas palavras nos suscitam, por sua vez, outras imagens, no nível mental, que servirão de base para a construção de textos teóricos escritos com palavras em conjunto com imagens, que provavelmente irão gerar outras imagens e outras palavras em diversos níveis, como um labirinto de Borges.

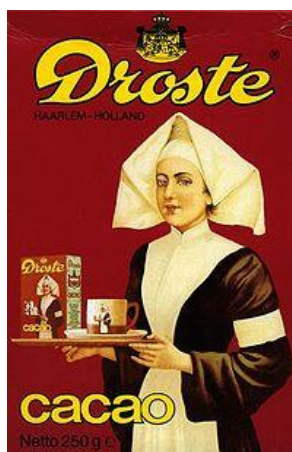


ILUSTRAÇÃO 50 - [Mise en abyme. Ilustração da lata de cacau Droste, por Jan (Johannes) Musset, 1900]

Fonte: WIKIPEDIA, 2006

Essa situação também pode ser observada tematicamente na trama com projeção para a realidade. Em um primeiro momento, fazendo uma crítica irônica à falta de jornais com as notícias políticas de Bruxelas, o narrador-personagem precisou comprar uma revista em quadrinhos para ler em seu trajeto de trem. E através da leitura dos quadrinhos, pode atualizar-se sobre notícias do desaparecimento de livros, que na trama apresentou-se como realidade para a personagem.

Nesse processo, realidade e ficção se mesclam quando, através de uma entrevista ficcional, Cortázar relata fatos verídicos sobre o uso de um objeto real, a revista de *Fantomas*, que abordava um intelectual real em forma de ficção. Este, por sua vez, vale-se de um texto real e ficcional para tratar de um tema ficcional, o desaparecimento dos livros, incluindo

dados e explicações que servem para falar da realidade concreta, o capitalismo, as multinacionais e a ditadura dos países latino-americanos.

Observa-se, através do cotejo com o texto em quadrinhos, que a relação entre imagens e palavras não se dão de forma complementar, no texto de Cortázar, onde em vários momentos, a palavra e a imagem não correspondem uma a outra. Considerando McCloud mesmo essa falta de correspondência, em termos de arte sequencial, mostra-se significativa para a representação do sentido posto em questão. Podemos pensar neste aspecto como uma forma de subverter a relação tradicional entre texto e imagem típica de ilustrações de livros, onde se espera a correspondência direta entre texto e imagem.

Pode-se pensar também nas relações que as imagens podem suscitar na obra de Cortázar. É o caso de imagens que, em princípio, parecem não ter relação direta com a história narrada, no entanto, agregam em significação, sugerindo relações com o capitalismo, com o militarismo e com a violência. Na obra, aparecem imagens de armas, metrópoles, *slogans* de empresas.

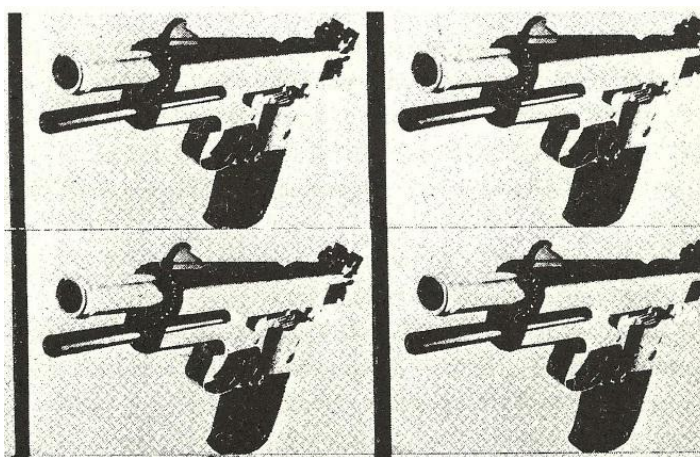


ILUSTRAÇÃO 51 - [Imagem de Armas]

Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.79.

Pensando as cores com que Fantomas é representado, observam-se diferenças, considerando as publicações francesa, no caso a capa, a única imagem deste Fantomas, o Fantomas mexicano, representado pela obra *La inteligencia en llamas* e a publicação de Cortázar.

Em algum momento da história, Fantomas, nas três publicações, se veste de preto/azul marinho com uma máscara. Observando a capa da publicação francesa, percebe-se que Fantomas usa um terno preto, camisa branca, com gravata borboleta, uma máscara também preta na altura dos olhos e uma cartola preta. Nesta capa, Fantomas é representado em

tamanho desproporcional sobre a cidade de Paris, com um punhal ensangentado na mão direita. Esse gigantismo da personagem pode ser entendido como uma representação da dominação de Fantomas sobre a cidade de Paris.



ILUSTRAÇÃO 52 – [Fantômas francês em Fantômas]
 Fonte: SOUVESTRE..., 2006

O Fantomas mexicano, por sua vez, aparece com um terno azul, com capa e cartola, usando uma máscara branca que cobre toda a cabeça, com espaço apenas para os olhos e para as orelhas. Em alguns momentos, usa um terno azul e camisa branca que, juntamente com os outros acessórios em vermelho, lembra as cores da bandeira dos Estados Unidos, característica comum dos super-heróis de *comics* norte-americanos, como o *Super-homem*, o *Capitão América* e o *Homem Aranha*, por exemplo.



ILUSTRAÇÃO 53 – [Fantomas mexicano em Inteligência en Llamas]
 Fonte: MARTRÉ, 1975, p.1

Nessa imagem, que corresponde a um grande quadro de apresentação, observa-se que Fantomas flutua sobre a fumaça, que também pode ser entendida como as nuvens de Londres. Aqui Fantomas também se sobrepõe sobre a cidade.

A capa⁷³ do texto de Cortázar, *design* de Mariona Rubio e ilustrações de Xavier Teixidó, apresenta um desenho com traços mais estilizados, no sentido de simplificar alguns aspectos considerados com maior precisão nas publicações anteriores, repetindo um modelo de super-herói de *comics* americanos, inclusive nas cores branca, azul e vermelha. Não apresenta cartola, mas uma máscara que cobre as orelhas, deixando descobertos os olhos e um quadro que deixa livre nariz, boca e queixo. A gravata borboleta aparece representada em forma de um retângulo branco. No entanto, na primeira edição do texto de Cortázar, a personagem aparece com a máscara e a gravata semelhantes ao Fantomas da editora Novaro.



ILUSTRAÇÃO 54 – [Fantomas em Fantomas contra los vampiros multinacionales]
Fonte: CORTÁZAR, 2002

Considerando o híbrido para Canclini, observamos que a forma heterogênea de texto, composto de palavras e imagens está a serviço da expressão formal do conteúdo, também híbrido, composto por discussões histórico/políticas e aspectos literários, através da ficcionalização, representando a realidade da cultura latino-americana, em que se mesclam elementos autóctones e aspectos externos à cultura local, elementos tradicionais e elementos da modernidade.

Entretanto, apesar da relação entre essa realidade e o surrealismo ou o fantástico/neofantástico, ela não é suficiente para explicar a complexidade do hibridismo na América Latina, conforme abordado por Canclini. Entretanto, através das análises aqui propostas, é possível demonstrar que um texto literário heterogêneo, produzido nesse contexto, é capaz de exemplificar e simbolizar uma realidade também heterogênea. Através dessa heterogeneidade, em nível textual, é possível perceber que, conforme o pensamento de

⁷³ A capa analisada corresponde à edição referenciada na bibliografia deste artigo (Editora Destino, 2002).

Pizarro, ao mesmo tempo em que forma uma unidade, a América Latina apresenta-se como um mosaico de culturas.

6 TEXTO IMPRESSO X TEXTO DIGITALIZADO

6.1 O texto e os *media*: algumas considerações sobre os leitores

O meio que serve de suporte a uma obra literária ou artística apresenta-se não apenas como uma moldura para esta, mas a afeta diretamente. Os *media* redefinem a arte e a literatura, entretanto não se pode dizer que estas sejam simples produtos da tecnologia disponível ou do meio social. Desta forma, observamos como literatura e arte, assim como a valorização que se pode dar a elas, podem ser afetadas pelas condições mediais em que estão inseridas.

Arte sequencial e literatura costumam separadamente estar apoiadas sobre o *medium* impresso, entretanto podem, agrupadas, compartilhar o mesmo suporte físico, formando uma só obra, como é o caso de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, inicialmente pensada a partir do livro impresso, posteriormente passado ao formato digital, e distribuído via *Web*.

O encontro entre a literatura e a arte dos quadrinhos, seja em *medium* impresso ou digitalizado, permite naturalmente a expansão do público leitor de cada uma delas separadamente. De acordo com a ênfase política que ganhou a personagem e a história de Fantomas a partir de sua inserção na ficção de Cortázar, podemos imaginar, em um primeiro momento, um provável leitor que se identificaria com as ideias socialistas ali expostas, devido às explícitas críticas sócio-políticas debatidas ao longo de toda a trama, ou ainda, um leitor familiarizado com as demais obras ficcionais ou ensaísticas de Cortázar. Pelo fato de trabalhar com arte sequencial, fazendo uma releitura de Fantomas, tornou-se possível ampliar o tipo de leitor, atingindo o interesse de um público diverso dos anteriormente citados, que pôde, a partir dessa confluência entre arte sequencial e literatura/política, aproximar-se de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* e, posteriormente, de outras obras do autor.

De acordo com a Análise do Discurso, a leitura é um momento de saída de uma formação discursiva (FD) a outra, ou seja, nesta situação, a FD de Cortázar, que mostra afiliação ao socialismo, é contrastada com a leitura de apreciadores de quadrinhos, que estão inseridos no capitalismo que Cortázar critica neste texto. Esse leitor tem a oportunidade de conhecer aquela realidade e buscar as referências ali expostas, para contrastar sua visão de mundo, com aquela explicitada em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

Fazendo um paralelo entre as versões *on-line* e impressa de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, pode-se fazer algumas observações relativas à atenção dada à

edição dos textos. O texto disponível via digital, apesar de ter como base uma tecnologia mais avançada, caracteriza-se por ser um texto mais antigo, datado de 1977, enquanto o texto impresso é uma publicação de 2002. Com isso, percebe-se, através da análise das duas obras, que a versão mais antiga e disponibilizada via rede parece dar mais atenção à estrutura narrativa, especialmente no que diz respeito à edição das imagens, enquanto a versão impressa, parece modificar a sequência de inserção de imagens dentro do texto escrito, conforme é possível observar através da análise a seguir.

6.2 Análise de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*: impresso e digitalizado

Ao fazer um cotejo entre as versões digitalizada e impressa, consideradas nesta bibliografia, percebe-se que a edição digitalizada, sendo anterior ao texto impresso, sofreu menos modificações frente à edição publicada em 1975, por Cortázar.

Na versão do texto que circula pela Internet, são dispostos desenhos diferentes da versão impressa⁷⁴. Enquanto o texto digitalizado apresenta um gráfico que se assemelha ao *layout* do Fantomas mexicano, em quadrinhos, o texto impresso surge ilustrado por Xavier Teixidó, sendo essas ilustrações adaptações das primeiras, de forma estilizada. Por exemplo, observamos a ilustração de cidades como Tóquio e Moscou, nas duas versões do texto.



ILUSTRAÇÃO 55 – [Imagem do texto digitalizado]
Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.7

⁷⁴O texto de Cortázar na íntegra, pode ser encontrado, por exemplo, neste link <http://issuu.com/nagualito/docs/fantomas-contra-los-vampiros>, além de outros que disponibilizam a mesma versão. Nesse *site* pode-se inclusive apreciar uma versão que, em tela cheia, imita o folhar das páginas de um livro a cada *clíc*.

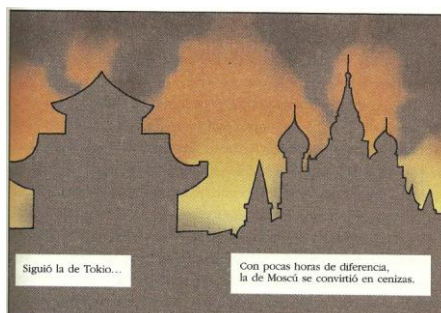


ILUSTRAÇÃO 56 – [Imagem do texto impresso]

Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.29

Enquanto na edição de 1977, a imagem aparece em preto e branco, com uma maior riqueza de detalhes, na edição de 2002, a mesma cena aparece representada por imagem em cores, através de um traçado mais simplificado. Tais diferenças apresentam-se ao mesmo tempo como ganhos e perdas. Enquanto a edição de 1977 trabalha melhor a imagem, mostrando-se mais abrangente em termos de significação visual, a edição de 2002, apresenta a vantagem de identificar as cidades talvez com maior eficácia, exatamente pelo fato de trazer um desenho menos minucioso, concentrando-se nos traços arquitetônicos mais representativos destas cidades, além de contar com a ajuda do recurso das cores.

As mesmas características podem ser observadas, contrastando a figura de Fantomas em ambas as versões.



ILUSTRAÇÃO 57 – [Fantomas em texto digitalizado]

Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.3



ILUSTRAÇÃO 58 – [Fantomas em texto impresso]

Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.15

Ao confrontarmos ambas as imagens, percebe-se que a imagem estilizada e não anatômica de Fantomas, de 2002, não permite que o leitor esqueça que se trata de um desenho de Fantomas, ou seja de uma personagem representada graficamente, enquanto que na edição de 1977, a representação Fantomas parece mais condizente com a de um ser humano.

A representação gráfica de Teixidó representa Fantomas e outras personagens com traços mais quadrados, o que remete ao molde das primeiras fases da representação gráfica de uma figura humana, em que, para uma representação realista, parte-se, em geral, de uma medida comum, arredondando o queixo em formas femininas e deixando-o mais quadrado em formas masculinas, além de outras adaptações.



ILUSTRAÇÃO 59 – [Representação básica da cabeça humana de um adulto - Imagem de Marcos Pinto]⁷⁵

Fonte: Material não publicado

A estilização de Fantomas torna-se evidente percebendo-se que o rosto é construído a partir do desenho da máscara e do espaço destinado ao nariz, boca e queixo, formando um retângulo aproximado.



ILUSTRAÇÃO 60 – [Fantomas em texto impresso]

Fonte: CORTÁZAR, 2002

Considerando a imagem da arte sequencial dentro da trama, observa-se que o *layout* da letra do título aparece no texto impresso de forma tipografada, enquanto na versão de 1977, utiliza-se o *layout* da letra como recurso gráfico, trazendo a palavra *llamas*, ou seja, “chamas” representada em forma de línguas de fogo, tal como no quadrinho mexicano.

⁷⁵ Profissional na área das Artes Gráficas e professor de curso de quadrinhos e *mangá*.

INTELIGENCIA EN LLAMAS

ILUSTRACIÓN 61 – [Layout do título da arte sequencial em texto digitalizado]
Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.3



ILUSTRACIÓN 62 – [Layout do título da arte sequencial em texto impresso]
Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.15

Verifica-se também que, no texto de 1977, o espaço do requadro parece ser mais flexível, deixando que informações do segundo quadrinho atinjam o primeiro. Observa-se a torre do relógio do quadrinho 2 tocando a perna de Fantomas no quadrinho 1. Essa interpenetração entre imagens, tão trabalhada na arte sequencial, não ocorre na edição de 2002, contendo contornos rígidos e delimitados⁷⁶.



ILUSTRACIÓN 63 – [Requadro permeável – texto digitalizado]
Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.3

⁷⁶ O original em quadrinhos (mostrado anteriormente na página 113) a figura está disposta em um único quadro. Na versão on-line, devido principalmente ao contorno vazado do requadro, sugere dois quadros em que um invade o outro.

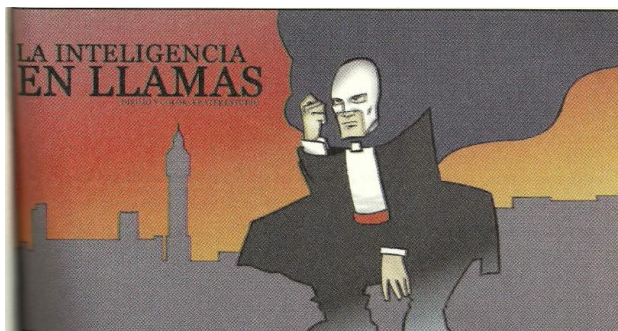


ILUSTRAÇÃO 64 – [Requadro com contornos rígidos - texto impresso]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.15

Através desse cotejo, percebe-se também algumas incongruências especialmente quando consideramos texto imagético. Na edição impressa, Cortázar define Fantomas como um homem loiro, em um dos seus disfarces. E o faz, usando hífen para demonstrar uma linguagem mais enfática, talvez oral, que remeteria aos quadrinhos ou animações pela televisão. “El astuto narrador había comprendido ya que el muchacho **rubio** era-nada-menos-que-Fantomas” (CORTÁZAR, 2002, p.22)⁷⁷, contudo, no formato de arte sequencial, na mesma publicação, encontramos Fantomas representado como um homem com os cabelos escuros.



ILUSTRAÇÃO 65 – [Aparência de Fantomas em texto impresso]⁷⁸
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p. 21

Tal contradição entre o texto escrito e imagético, observada no texto impresso, em cores, não ocorre no texto digitalizado, que apesar de ser produzido em preto e branco, representa o cabelo claro apenas com o traço do contorno do cabelo, sem preenchimento, mantendo uma coerência maior entre a imagem e o texto escrito.

⁷⁷ “O astuto narrador havia compreendido já que o garoto **loiro** era-nada-menos-que-Fantomas”. Tradução nossa. Grifo nosso.

⁷⁸ “- Curioso, curioso (Fantomas) - mas é além disso, a ópera da solidão” (acompanhante) – Tradução nossa.



ILUSTRAÇÃO 66 – [Aparência de Fantomas em texto digitalizado]⁷⁹
 Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.5

O quadrinho original, colorido, deixa claro que o cabelo de Fantomas, nessa situação, é mesmo loiro, demonstrando coerência entre o texto escrito e o texto imagético.



ILUSTRAÇÃO 67 – [Aparência de Fantomas no quadrinho original]⁸⁰
 Fonte: MARTRÉ, 1975, p.7

Além da diferença no aspecto físico de Fantomas, observa-se, nessa mesma cena, que as falas aparecem atribuídas a pessoas diferentes nas duas versões. Enquanto no texto digitalizado, a explicação da ópera é atribuída a Fantomas, tal como ocorre no original em quadrinhos, na versão impressa, é a acompanhante quem dá a mesma explicação. Avaliando, em ambas as obras, o texto escrito e os quadrinhos anteriores a essa cena, além da HQ mexicana, verifica-se que a versão *on-line* parece mais condizente com uma estrutura narrativa linear, visto que, em ambas as versões, é Fantomas quem inicia explicando o conteúdo da obra, enquanto a acompanhante o escuta atentamente.

Não apenas as falas aparecem trocadas, na edição de 2002, como ocorrem trocas na ordem em que as mesmas aparecem. Conforme observa-se no primeiro quadro do texto de 1977, a mulher pede para que Fantomas siga a explicação, e este, por sua vez, o faz, despertando o interesse da mulher.

⁷⁹ “- Curioso, curioso (acompanhante)
 - mas é além disso, a ópera da sociedade” (Fantomas) - Tradução nossa.

⁸⁰ “- Curioso, curioso (acompanhante)
 - mas é além disso, a ópera da solidão” (Fantomas) - Tradução nossa.



ILUSTRAÇÃO 68 – [Trecho de Fantomas em texto digitalizado]⁸¹
 Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.5

No texto de 2002, contudo, Fantomas segue a explicação antes que ela o peça. Em seguida, ele acha curioso, e a mulher complementa a explicação.



ILUSTRAÇÃO 69 – [Trecho de Fantomas em texto impresso]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.21

Essa incoerência ocorre, supostamente, por uma leitura que não levou em consideração a convenção típica dos quadrinhos ocidentais, que representa a primeira fala no balão que se situa mais acima e mais à esquerda com relação às falas seguintes imediatamente posteriores.

⁸¹ “- Continue, por favor.

- Conjeturava que a diferença entre um homem sem escrúpulos financeiros e um gângster é mínima.

- Curioso, curioso.

- Mas é além disso, a ópera da sociedade?”- Tradução nossa.

Deslocamentos semelhantes aparecem também em outros trechos, ao contrastarmos a leitura do texto de 1977 e o de 2002.

Observa-se também que existe uma modificação da palavra *soledad*, na obra impressa, sendo substituída por *sociedad*, no texto digitalizado, transformando completamente o sentido do texto. Entretanto, comprovando através dos quadrinhos de Martré, percebe-se que, neste caso, a versão de 2002, mostra-se mais semelhante ao texto original, que traz a palavra *soledad*, o que faz sentido com a continuação da explicação sobre a obra de Brecht, excluída por Cortázar do quadrinho original.



ILUSTRAÇÃO 70 – [Explicação da ópera de Brecht]
Fonte: MARTRÉ, 1975, p.7

Pode-se pensar que, na reedição de 1977, uma abordagem mais social, representada pela palavra *sociedade*, pudesse parecer mais interessante ou atrativa do que a individual, representada pela palavra *solidão*, o que poderia justificar o “ato falho” editorial, assim considerado aqui.

Da mesma forma, outra modificação em ambas as versões do texto ocorre com relação à distancia temporal que levou para que os livros desaparecessem na cidade de Paris. Enquanto na versão de 2002, foram necessários oito dias, assim como nos quadrinhos mexicanos, na versão de 1977, esse tempo se reduziu para dois dias, além da diferença de grafar o número oito em numerais no texto de 2002, mais atual, e escrever o número dois por extenso no texto mais antigo.



ILUSTRAÇÃO 71 – [Trecho de Fantomas em texto digitalizado]
 Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.4



ILUSTRAÇÃO 72 – [Trecho de Fantomas em texto impresso]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.17

Outra diferença significativa é o caso de que, em muitos dos trechos, as imagens intercalam o texto escrito em diferentes momentos, em ambas as versões. Por exemplo, na versão digitalizada, após o trecho: “y entonces *FANTOMAS. La amenaza elegante*, presenta.”, (com ponto final), segue na história em quadrinhos, no *layout* de arte sequencial, seguido do subtítulos INTELIGENCIA EN LLAMAS, em que segue a narração escrita e faz um anúncio da história, e encerra com a seguinte frase incompleta: “En fin, la cuestion era que...” e tem-se a imagem em quadrinhos acima, em cujos balões lemos: “dos dias despues, una escena identica se repetia en Paris”. Temos, na sequência, outro trecho escrito que conclui com “cualquiera podia asistir a la escena puesto que”, seguida da imagem que diz: “pero en Roma, donde no eran tan discretos, la noticia de un robo similar causo sensacion”⁸². A partir daí temos um texto escrito, em que a personagem dialoga com a mulher no trem, momento em que descobre que ela é italiana. Assim, lhe conta que em Roma estão ocorrendo coisas terríveis e fala sobre a desapareção dos livros. “Justamente en Roma estan pasando cosas

⁸² O texto digitalizado é desprovido de acentuação.

terribles – dijo el narrador”. Essa sequencia de eventos condiz com a sequencia encontrada na obra em quadrinhos, *La inteligencia en llamas*.

No texto impresso, por sua vez, a ordem de acontecimentos, considerando texto escrito e imagens, se dá da seguinte forma: “y entonces *FANTOMAS. La amenaza elegante*, presenta:”, (com dois pontos), o subtítulo INTELIGENCIA EN LLAMAS, em que segue a narração escrita e faz um anúncio da história, e encerra com a seguinte frase: “En fin, la cuestión era que...” seguida pela história em quadrinhos, no *layout* de arte sequencial, pela primeira vez. Temos, na sequência, um trecho que termina com “cualquiera podía asistir a la escena puesto que”, seguida da imagem que diz: “8 días después, una escena idéntica se repetía en París”. Mais adiante vemos o trecho, em forma de texto escrito: “Justamente en Roma están pasando cosas terribles – dijo el narrador”, seguida do trecho em quadrinhos “pero en Roma, donde no eran tan discretos, la noticia de un robo similar causó sensación”.

Outras imagens parecem demasiadamente simplificadas no texto de 2002, se comparado ao de 1977, como o exemplo da representação da ajudante Libra. No texto de 1977, a personagem aparece desenhada em vários ângulos, inclusive demonstrando o detalhe do símbolo correspondente ao signo de libra, enquanto na versão de 2002, apenas um ângulo é considerado, sofrendo apenas pequenos ajustes conforme a expressão do rosto adequada à cena, embora apareça com um desenho de melhor qualidade visual na versão em cores.



ILUSTRAÇÃO 73 – [Representações da personagem Libra em texto digitalizado]
 Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.8



ILUSTRAÇÃO 74 – [Representações da personagem Libra em texto]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.32, 34 e 36

Outra diferença interessante é que o texto de 2002 parece haver amenizado a tortura sofrida pela personagem Susan Sontag. Enquanto no texto de 1977, imagem retirada do texto original sem sofrer alterações, exceto que a imagem está em preto e branco, a personagem aparece deitada, com ambas as pernas enfaixadas, totalmente imobilizada, falando pelo telefone com o auxílio de um homem vestindo um jaleco, no texto de 2002, Susan aparece sentada com apenas uma das pernas imobilizada. Nesta versão, ela mesma segura o telefone, sem precisar de ajuda. Comparando os textos dos balões, observa-se que algumas falas são unidas através de reticências, com outras do mesmo personagens, resultando em uma economia de balões, alterando o sentido de um diálogo mais enfático, no texto digitalizado, para um diálogo mais vacilante, no texto impresso, por parte de ambas as personagens.



ILUSTRAÇÃO 75 – [Susan Sontag em texto digitalizado]
 Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.11



ILUSTRAÇÃO 76 – [Susan Sontag em texto impresso]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.40

Assim como o texto escrito precisa ser verossímil, também a imagem humana, ainda que estilizada, precisa respeitar uma verossimilhança em termos de movimentos, posições e proporções humanas. Considerando esse aspecto, verifica-se que a imagem da personagem Susan mostra-se mais verossímil no texto de 1977, enquanto o desenho de Susan no primeiro quadro, do texto de 2002, especialmente considerando o tronco, faz com que ela pareça uma mulher com proporções menores do que as normais de uma mulher adulta, ou que esteja afundada em um colchão com maior profundidade e com a perna maior do que a de uma pessoa, separada do corpo, ao lado da cama.



ILUSTRAÇÃO 77 – [Desproporção da imagem de Susan Sontag]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.40

Além disso, observa-se que o texto escrito correspondente afirma que Susan teve as duas pernas quebradas, tanto na versão de 1977 quanto na de 2002. “...pero después que me

rompieron las piernas tuve tiempo para pensar que...” (CORTÁZAR, 2002, p.31)⁸³, o que não é representado nas imagens do texto de 2002.

O vilão Steiner, que em um primeiro momento é acusado de ser o responsável pela destruição dos livros, apresenta uma aparência mais rude e agressiva no texto mais antigo, sendo essa imagem substituída pela de um homem mais contido, com traços orientais, na versão mais atual. Observa-se também que foram excluídos do texto do último balão do último quadro: “Os fanáticos” (CORTÁZAR, 1977, p.12).



ILUSTRAÇÃO 78 – [Steiner em texto digitalizado]
Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.12



ILUSTRAÇÃO 79 – [Steiner em texto impresso]
Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.42

⁸³ “... mas depois que me quebraram as pernas tive tempo para pensar que...” Tradução nossa.

Observa-se também que, no texto impresso, um quadrinho foi excluído, não aparecendo na publicação da editora Destino. Esse quadrinho apresenta a sequência da sugestão da mulher para terminarem de jantar, após o chamado para que Fantomas fosse resolver a questão do desaparecimento dos livros.



ILUSTRAÇÃO 80 – [Presença de quadro 2, em texto digitalizado]⁸⁴
 Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.6



ILUSTRAÇÃO 81 – [Ausência de quadro 2, em texto impresso]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.27

⁸⁴ “- Temo que devemos separar-nos. Este assunto requer minha atenção.
 - Pelo menos vamos terminar o jantar.
 Narração: jantaram rápido e...
 - Te deixo em teu hotel, Ira.
 - Obrigada, querido. Foi uma semana inesquecível.” Tradução nossa.

A exclusão do segundo quadrinho, transmite a ideia de que Fantomas não termina o jantar. Suposição corroborada com a imagem da mulher com a cabeça baixa e de Fantomas dirigindo um olhar piedoso para ela. Enquanto com a sequência completa percebemos que ele termina rapidamente o jantar e a deixa em seu hotel antes de realizar sua tarefa. A imagem excluída revela uma mulher ricamente vestida com uma estola, com a cabeça ereta, informação ignorada pela leitura do texto impresso. Desta forma, a exclusão do quadrinho em questão, associado à representação gráfica da personagem feminina, demonstram também modificações com relação à maneira como a mulher é vista nestes textos.

O texto de 2002, contudo, traz algumas imagens ausentes na versão de 1977, são elas imagens em série de uma montagem de uma metrópole, um revólver, imagens em série de uma cúpula com variação de luz e uma montagem de uma mesma imagem de uma cidade.

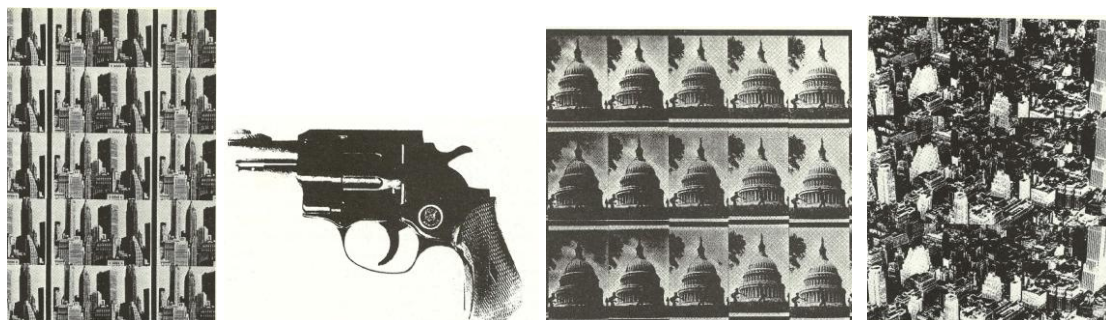


ILUSTRAÇÃO 82 – [Imagens em texto impresso]
Fonte: CORTÁZAR, 2002, p. 23, 49, 57 e 73

Tais imagens conferem ao texto de Cortázar um sentido mais relacionado às grandes cidades, à violência e às novas tecnologias para o tratamento de imagens, como a fotografia das imagens da cúpula em diversos momentos do dia, ou da reprodução de uma mesma imagem através da colagem de um mesmo trecho urbano, construindo um todo formado de partes iguais. Algumas dessas imagens podem ser associadas às pinturas impressionistas, pois revelam a maneira de ver o objeto, que depende de uma série de fatores, como a incidência da luz, por exemplo.

As demais figuras, que não foram retiradas do texto em quadrinhos, parecem ser as mesmas em ambas as publicações, embora nem sempre apareçam intercalando a mesma sequência textual, com a exceção também de imagens com modificações sutis, por exemplo, quando o narrador apresenta a maneira como estão dispostas as pessoas no trem, no início da narração. Do texto digitalizado para o impresso, obtém-se apenas modificações no formato dos acentos do trem e na representação do corredor, além da fonte da letra.

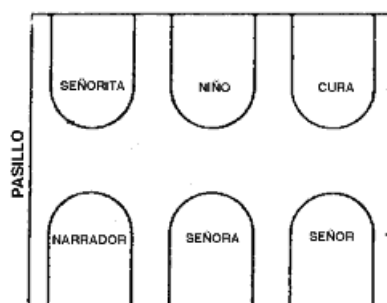


ILUSTRAÇÃO 83 – [Disposição das pessoas no trem em texto digitalizado]
 Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.2

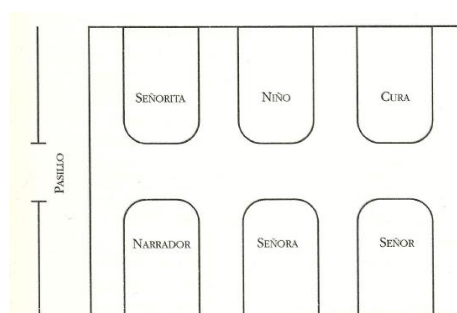


ILUSTRAÇÃO 84 – [Disposição das pessoas no trem em texto impresso]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.12

Com relação aos atributos típicos da arte sequencial, nota-se também algumas dessemelhanças. Enquanto na obra digitalizada, os balões seguem as convenções básicas dos quadrinhos, na obra impressa, as convenções dos balões de fala, pensamento, conversa telefônica e narração são seguidas, porém com algumas alterações. Nesta, os balões aparecem sempre retangulares, sem contorno, demarcados pela impressão em branco. A fonte é típica de textos escritos, o que transmite uma certa estranheza ao leitor de quadrinhos, sugerindo que o texto tenha sido editado. No texto digitalizado, também não é usada uma fonte típica de quadrinhos, entretanto a fonte em maiúsculas parece um pouco mais adequada ao texto em quadrinhos. Verifica-se também, no texto de 1977, a ausência de acentuação gráfica nas palavras dentro dos balões.



ILUSTRAÇÃO 85 – [Representação do pensamento]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.15



ILUSTRAÇÃO 86 – [Convenção de narração e fala]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p.21



ILUSTRAÇÃO 87 – [Conversa através do telefone]
 Fonte: CORTAZAR, 2002, p.40

A mesma convenção usada para a fala através do telefone é usada também para transmitir alguma mensagem enfática, como a notícia do saque da biblioteca, através de um garoto que vende jornais.

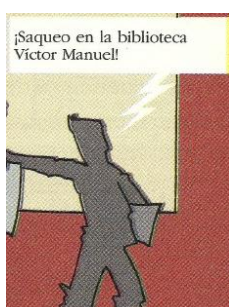


ILUSTRAÇÃO 88 – [Convenção de mensagem enfática]
 Fonte: CORTÁZAR, 2002, p. 19

Observando as imagens do texto impresso, percebe-se que a ausência do contorno nos balões pode sugerir uma ideia de imprecisão, o que não parece, em um primeiro momento, condizente com a ideia dos diálogos. O mesmo não ocorre na versão digitalizada, onde se observa a presença de contornos e de traços menos rígidos, por exemplo, a expressão de pensamentos em forma de nuvem.



ILUSTRAÇÃO 89 – [Balões em forma de nuvens indicando pensamento em texto digitalizado]⁸⁵

Fonte: CORTÁZAR, 1977, p.3

Finalizando essa discussão, percebe-se que a obra impressa segue um padrão mais uniforme na representação dos quadrinhos, considerando o padrão editorial de livros, o que, de alguma forma desconsidera alguns sentidos propostos pela arte dos quadrinhos, enquanto o texto de 1977, segue um padrão mais típico da arte sequencial.

Desta maneira pode-se pensar que a leitura do texto digitalizado parece ser mais coerente com a estrutura narrativa, e, portanto, proporcionaria uma leitura mais lógica em termos de seguimento do sentido proposto pela trama. O texto impresso, por sua vez, talvez pela pouca aproximação com as bases da arte sequencial, apresenta uma não correspondência entre o texto visual e o escrito, o que acaba por proporcionar sentidos mais aproximados ao surrealismo, pois muitos trechos narrados aparecem desconexos, assemelhando-se a narrativas típicas de sonhos, um traço da narrativa surrealista. Tendo em mente outras obras de Cortázar, como é o caso de *Rayuela*, é possível pensar que a ordem dos fatos narrados pode ser alterada segundo a leitura. Desta maneira, ainda que não tenha sido a intenção do autor, a leitura proposta pela versão impressa pode apontar para esse sentido.

Contrastando os textos impresso e digitalizado, observa-se que, enquanto o primeiro parece dar primazia ao texto escrito sobre a imagem, o texto digitalizado parece valorizar mais o trabalho imagético, descuidando em alguns momentos o trabalho escrito, verificado

⁸⁵ “Ontem estavam ali. O que será que aconteceu?” Tradução nossa.

através da falta de uma formatação escrita justificada e pela ausência de acentos gráficos em todas as frases da arte sequencial, enquanto os trechos onde aparece o texto escrito os mantêm.

Ambos os textos apresentam um apêndice com a Ata do Tribunal de Russell, entretanto o *link* que traz o texto de Cortázar, considerado nesta bibliografia, mostra recentemente problemas técnicos de acessibilidade ao arquivo. Porém trata-se de um arquivo formal com apenas texto escrito, idêntico em ambas as versões. Em versões disponíveis pela *Web*, existe a possibilidade de acessar o apêndice, através de um *hiperlink*, na página em que Cortázar o mostra a Fantomas, proporcionando uma certa interatividade, pois exibe mais uma opção quanto ao momento da leitura da ata em anexo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a perspectiva interdisciplinar de Remak, os estudos que relacionam a literatura com outras áreas do conhecimento, sejam elas artísticas ou não, são de suma importância para o crescimento da área, pois, além de destacar evidentes e intrínsecas relações com diferentes disciplinas, torna-se interessante perceber como a literatura pode contribuir para outros campos do conhecimento, ao mesmo tempo em que pode valer-se do conhecimento externo a ela, para desenvolver-se e projetar-se como disciplina particular. O contato entre a literatura e outras ciências ou outras artes permite que os distintos campos do saber possam ampliar-se, mantendo suas especificidades.

Sobre o assunto, afirmava Remak, em 1961:

É preciso ter síntese, a menos que o estudo de literatura se queira condenar à eterna fragmentação e isolamento. Se temos qualquer ambição de participar na vida intelectual e emocional do mundo, devemos, de vez em quando, reunir as percepções e os resultados alcançados pela pesquisa em literatura e tornar significativas conclusões disponíveis para outras disciplinas, para a nação e para o mundo em geral (REMAK, 1994, p.177).

Roland Barthes (2004), por sua vez, discute a interdisciplinaridade centrando-a não nas diversas disciplinas, mas no objeto de estudo.

A interdisciplinaridade, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas (das quais, na realidade, nenhuma consente em *abandonar-se*). Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto”⁸⁶ (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos (BARTHES, 2004, p.102).

Considerando a citação de Barthes, torna-se interessante chamar a atenção, não apenas para o texto de forma geral, mas para textos específicos, cuja área de conhecimento a que pertencem parece indefinida. Comumente, é possível estudá-los através da Literatura Comparada que, apesar de ser uma disciplina definida, permite o trânsito de diversas outras disciplinas ou teorias provenientes delas, para o estudo dos objetos em questão.

A obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* não pode ser conceituada unicamente como um texto político, não pode ser enquadrada apenas como literatura, apesar de, neste estudo, destacarem-se suas qualidades literárias, assim como não pode ser considerada somente uma paródia do Fantomas mexicano, pois esse é apenas um ponto de

⁸⁶ Grifos feitos pelo autor.

vista sobre a obra. Após o estudo desse texto, percebe-se que não é possível, nem mesmo necessária uma classificação, visto que a tentativa em fazê-lo poderia restringir sua amplitude. Neste estudo, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* é visto como um texto heterogêneo, que não se insere unicamente em nenhuma área específica, mas que conta com contribuições de muitos campos do conhecimento, constituindo-se por si só, tal como preconizado por Barthes, um objeto que nos obriga a um olhar interdisciplinar.

Através da análise dessa obra, percebe-se que a interdisciplinaridade relaciona-se com a intertextualidade, pois muitos dos intertextos lidos em *Fantomas*, de Cortázar, são objetos pertencentes a diversos campos do conhecimento. Tais objetos são, por sua vez, entendidos como textos, enquanto agregador de significações passíveis de leitura, que é como um texto é aqui entendido.

Tanto os elementos interdisciplinares como intertextuais presentes permitem que se pense nessa obra de Cortázar considerando, não um eixo central que assuma o comando do sentido, mas uma rede de conexões, cujas partes dialogam entre si contribuindo para a constituição do sentido heterogêneo, que permite ao leitor uma abordagem sob diferentes perspectivas. A própria heterogeneidade presente na obra provoca a dispersão do sentido.

Dentre os vários sentidos propostos pelo texto, destaca-se a importância da arte sequencial, como uma das facetas da obra. Este estudo procura mostrar a relação entre os quadrinhos e os estudos literários, assim como sua relação com o contexto sócio-cultural, especialmente com a academia, reivindicando maior espaço para discussão sobre a arte sequencial dentro da universidade. Tal abertura torna-se relevante, não apenas considerando a questão mercadológica, que demonstra tratar-se de uma arte em plena expansão, verificado por seu alto consumo, pelo aumento da sua produção, pela quantidade de cursos, eventos e premiações ligados aos quadrinhos, além de adaptações de HQs ao cinema, ou de literatura aos quadrinhos, e de sua repercussão em diversos âmbitos, mas também pela capacidade de apresentação de temas de todas as naturezas e de promover discussões importantes e atuais, além da importância da *graphic novel*, que se apresenta como o resultado de um trabalho artístico, aproximando ainda mais essa arte da literatura, em aspectos voltados à teoria e à estética.

A relação com a arte dos quadrinhos, assim como a interpenetração que ocorre entre os sistemas artísticos considerados ou mesmo entre as humanidades, fez com que a obra de Cortázar pudesse ser estendida a outros públicos, permitindo ser conhecida fora dos domínios de uma única área. Também a disponibilização por meios digitais, através de *link* para *download* da obra de Cortázar, possibilita que os leitores de literatura possam interessar-se

por quadrinhos, ao passo que favorece aos leitores de quadrinhos a aproximação do universo literário.

Assim, pode-se dizer que heterogeneidade da obra de Cortázar, em 1975, repercute ainda hoje, permitindo que haja maior comunicação entre literatura e quadrinhos. Esta troca acaba por colocar a arte, de forma geral, como uma zona franca, onde é possível o livre intercâmbio de informação para além de qualquer fronteira estabelecida, especialmente através dos meios digitais.

A presença das imagens em *Fantomas*, de Cortázar, assume diversas funções. Uma delas é auxiliar na promoção do encontro entre uma personagem ficcional e um autor que vive a realidade concreta, sendo essa a primeira justificativa de Cortázar para a inclusão dos quadrinhos em seu texto. Outra finalidade das imagens está relacionada à materialização do pensamento do narrador, ou seja, com a tentativa de mostrar de forma mais concreta possível a ideia a ser transmitida, como se o narrador desejasse induzir o leitor a ver o mesmo que ele, no caso, as imagens da história em quadrinhos.

Algumas imagens, no texto estudado, assumem a função de servir como testemunho de verdade. Elas atuam como documentos, que ajudam na argumentação política defendida ao longo da obra. As imagens, nesta perspectiva, parecem atestar a credibilidade dos fatos narrados, como ocorria com as imagens na era pré-Gutenberg.

Em se tratando dos trechos presentes no *Fantomas* mexicano, a imagem parece representar a ficção enquanto o texto escrito parece associar-se à realidade. Não por acaso a trama ficcional aparece intercalada com a HQ original, enquanto que informações sobre o Tribunal de Russell aparecem em anexo, na forma de texto escrito unicamente. Associando ao fato de que depois de Gutenberg, o texto escrito passa a ter um *status* mais formal do que o das imagens, com exceção da imagem fotográfica, que a partir de seu surgimento foi inicialmente associada à realidade, em comparação com a pintura, que passava a assumir o papel de exprimir objetos de forma mais abstrata.

Em outros momentos, a imagem serve para suscitar ideias de maneira abstrata através de associação. São elas as fotografias de metrópoles e figuras de armas de fogo, ajudando a compor o texto em termos de sentido.

A aproximação de Cortázar das imagens em quadrinhos sugere uma atitude depreciativa, com relação a essa arte, em um primeiro momento, resultando em uma apreciação maior da arte, visto que, posteriormente, o autor produziu outra obra⁸⁷ onde seguiu

⁸⁷ Em 1977, Cortázar produz a obra *La raíz del Ombú*, que conta com a arte do pintor Alberto Cedron para abordar aspectos da história da Argentina, utilizando a arte dos quadrinhos.

o mesmo imbricamento com os quadrinhos. Isso permite também que se interprete essa aproximação como uma provocação ao leitor, pela maneira como ocorre na obra *Fantomas*.

Para uma leitura de textos que intercalam literatura com quadrinhos, é importante o conhecimento de alguns elementos básicos da arte sequencial, visto que a desconsideração dessas características resultou em modificações significativas na passagem do texto de 1977 para o de 2002.

Além disso, a leitura de um texto com inclusão de imagem também pressupõe a leitura global das duas formas expressivas, que podem relacionar-se de distintas maneiras, tal como imagens e palavras relacionam-se na vida cotidiana. A leitura de um texto que envolve essas duas formas de expressão, segundo especialistas em arte sequencial, cria um efeito de leitura mais semelhante à participação na vida real.

Ainda com relação ao imbricamento entre ficção e realidade, percebe-se que o texto metaficcional mostra-se um lugar apropriado para explicitar o contexto caótico vivido pelo autor no momento da escritura, visto que a metaficção representa, através da linguagem, o caos experimentado pela vivência no mundo contemporâneo, além de aproximar o texto estudado de discussões de interesse literário.

Além das questões levantadas sobre a figura do narrador e da personagem, assim como do autor, como discussões metaficcionais, por exemplo, tais discussões trazem consigo dúvidas sobre a identidade de quem conta os fatos. Sobre a questão identitária, observa-se, neste estudo, que a identidade de Julio Cortázar, por si só problematizada, aparece refletida em sua relação com a personagem *Fantomas*, que, por sua vez, apresenta uma identidade em transformação, sendo constantemente construída através da passagem pelos diversos *media*, mantendo, contudo, o aspecto dual do super-herói (identidade pública e a identidade típica de super-herói). Assim, é estabelecida com Cortázar uma relação de duplo, em que o texto é o lugar do encontro entre ambos, através da figura do narrador, que se coloca como intermediário entre a ficção e a realidade. Essas observações permitem que o texto *Fantomas contra los vampiros multinacionales* seja visto também através de seus elementos autobiográficos que, por sua vez, também mesclam inevitavelmente realidade e ficção, como uma característica deste gênero textual.

A questão da identidade, neste contexto, associada à questão da heterogeneidade, pode ser entendida como base para uma reflexão acerca da pluralidade e do hibridismo na América Latina, considerando-se os elementos externos mesclados aos locais para a construção de uma forma de ser heterogênea. A obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* apresenta-se como uma representação simbólica desta realidade. A própria multiplicidade de “fantomas”

existentes nas diversas manifestações artísticas pode permitir que a personagem seja entendida como um representante da identidade latino-americana, por ser, nos termos de Pizarro, una e diversa ao mesmo tempo.

A própria necessidade de Cortázar de possuir voz para contar os acontecimentos tal como vistos por ele, reflete a inconformidade da crítica latino-americana quando percebe-se desprovida de voz para narrar os fatos através de seu ponto de vista. Tal análise reafirma a necessidade latino-americana de falar desde o seu lugar de enunciação, não utilizando o ponto de vista centralizador e hegemônico do pensamento europeu.

Com relação às cores usadas para a construção dos diversos Fantomas, conforme vimos, a imagem está vinculada a um estereótipo criado. Este estereótipo, ao mesmo tempo que é necessário para a leitura da arte sequencial, tende a reforçar o que é considerado universal, em detrimento do particular. Desta forma, ao mesmo tempo em que as cores azul, vermelho e branco, em um uniforme de super-herói, ajudam a associar uma personagem a uma gama de conceitos ligados a ele, fazendo-se compreender mais rapidamente, acabam por reforçar aspectos de dominação cultural, como no caso dos EUA sobre a América Latina, por exemplo.

Sobre o surrealismo, não é possível incluir Cortázar entre os surrealistas se for considerada a conceituação proposta por Breton (2001) em seu Manifesto⁸⁸. Além disso, apesar das semelhanças entre a forma como Cortázar e os artistas desta vanguarda concebem o mundo, observam-se também distanciamentos entre eles, especialmente considerando a obra em questão.

Outra possibilidade seria pensar em Cortázar como representante da neovanguarda, termo proposto por Scheunemann, que afirma que vanguarda é uma classificação restrita às vanguardas históricas, que é como chamou as vanguardas do início do século XX. Desta forma, 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.

Através da aproximação da obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* e do surrealismo, percebe-se que o imbricamento entre a realidade concreta e a imaginação, através da mescla entre fatos reais e ficcionais, pode ser entendido tanto como um aspecto fantástico e/ou neofantástico, ou como um aspecto surreal. Desta forma, o texto mostra-se como um

⁸⁸ 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).

lugar que não corresponde nem à realidade concreta, tampouco à ficção apenas, caracterizando-se como uma sobre-realidade, tal como prevista por André Breton.

Contudo, mais importante que a inclusão de Cortázar dentro dessa corrente seria considerar a importância do surrealismo na obra, até mesmo quando o texto parte de referências surreais para logo transformar o sentido ali presente. Desta maneira, a relação de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* com o surrealismo mostra-se interessante, por tornar a obra ainda mais rica sob o ponto de vista criativo.

Sobre as diferenças entre as versões digitalizada e impressa, observa-se que o texto mais antigo (digitalizado) aproveita mais efetivamente os recursos oferecidos pela arte sequencial, enquanto a versão mais atual (impressa) parece padronizar o texto em quadrinhos usando moldes semelhantes à padronização de livros impressos, desconsiderando algumas convenções dessa arte.

Enquanto a versão mais antiga e disponibilizada via rede parece dar mais atenção à estrutura narrativa, especialmente no que diz respeito à edição das imagens, proporcionando uma leitura mais lógica em termos de continuidade da trama, a versão impressa, não segue a mesma sequência de inserção de imagens entre o texto escrito, apresentando algumas incongruências em se tratando de sequência lógica. Apesar dessas divergências significativas, percebe-se que ambas as leituras podem ser aproveitadas considerando suas especificidades.

Sobre o aspecto dos requadros, nos trechos em quadrinhos, em versão impressa e digitalizada, percebe-se que mostram-se flexíveis na versão digital, sugerindo menor contenção, se comparados ao texto impresso, onde as linhas rígidas dos requadros não permitem o entrecruzamento de ideias entre os quadros.

Também através da análise de ambas as versões do texto, percebe-se, no texto mais recente, a suavização da violência, da tortura e da agressividade por parte dos representantes do sistema, justamente o que autor fazia questão de enfatizar na obra. Essa amenização pode sugerir que os produtores dessa versão apresentem uma filiação ideológica diversa da de Cortázar, ainda que essa possa não ter sido uma intenção pensada por tais produtores.

Considerando o tema do controle que o quadrinho impõe sobre o leitor, poder-se-ia apontar em Cortázar, especialmente considerando *Rayuela*, um desejo de que o leitor seja independente e possa trilhar caminhos alternativos durante a leitura. Entretanto, neste aspecto, ambas as artes se assemelham, visto que para seguir um caminho diverso da ordem tradicional das páginas de um livro, Cortázar, em *Rayuela*, propõe um mapa para conduzir o leitor, guiando-o de qualquer forma.

Considerando esse texto de Cortázar, observa-se que a presença de imagem e texto escrito concomitantemente, permite que o leitor opte pela leitura de toda sequência em quadrinhos antes da leitura do texto escrito e vice-versa, especialmente quando esse tem conhecimento de *Rayuela*. Essa intenção de leitura pode ser provocada pela presença do formato heterogêneo, que suscita diferentes ideias para a leitura.

Uma das conjecturas que tenta explicar a presença de texto e imagem na obra de Cortázar, além de considerar sua experiência com o agrupamento de texto e imagem, pode ser observada na ata do Tribunal de Russell, onde foram apresentadas denúncias contra as atrocidades cometidas pelos regimes ditatoriais, através de provas concretas, que incluíam todo o tipo de documentação, entre eles relatórios e testemunhas, além de uma abundante documentação escrita e audiovisual, que permitiu que o tribunal acabasse por condenar esses regimes. Imagina-se que Cortázar poderia ter feito, em *Fantomas*, essas associações aproveitando ideias suscitadas pelos recursos disponíveis.

Tendo em mente um dos objetivos da obra, que é a divulgação da ata do Tribunal, percebe-se a importância de conhecê-la hoje, pois é de fundamental importância o conhecimento de modelos sócio-econômicos tanto do passado como do presente, no sentido de possibilitar reflexões e críticas em todos os sentidos. Além do viés político, é desejável, também, uma leitura em várias camadas interpretativas, tal como procuramos fazer ao longo deste estudo, para um melhor aproveitamento dos sentidos propostos pela obra em questão.

REFERÊNCIAS

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

ALEXIA Bretas. [A traição das imagens, 1928-9, René Magritte], 2008. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_snyK7GlbhbQ/SGT9ejb3eUI/AAAAAAAAAB6U/zQ1KaZSXbCE/s1600-h/Magritte_pipe_1928_9.jpg>. Acesso em: 3 mar. 2009.

ALLPOSTERS, [Sonho causado pelo vôo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar, Salvador Dalí, 1944], 2011. Disponível em: <http://www.allposters.pt/-sp/Sonho-Causado-pelo-Voo-de-uma-Abelha-ao-Redor-de-uma-Roma-c-1944-posters_i259720_.htm>. Acesso em: 11 mar. 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.

ATA TRIBUNAL RUSSELL II. Disponível em: <<http://www.literaberinto.com/cortazar/tribunalrussel.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2011.

BARATAUD, Maria-Alexandra. *Del texto y de la imagen: la escritura transgénica en Fantomas contra los vampiros multinacionales de Julio Cortázar*. [s.d.] Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/barataud.pdf>>.

BARBOSA, Alexandre. História e quadrinhos: a coexistência da ficção e da realidade. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Devir Livraria, 2009.

BARTHES, Roland. Jovens Pesquisadores. In: *O Rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Literatura comparada latino-americana: um espaço transterritorial e plurilinguístico. In: REBELLO, Lucia Sá e SCHNEIDER, Liane. *Construções Literárias e Discursivas da Modernidade*. Porto Alegre: Prova Nova Editora, 2008.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da Unicamp. [200-] 7ª ed.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1928.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintão. São Paulo: Edusp, 2000.

CARVALHAL, Tânia. Comparatismo e interdisciplinaridade. In: _____. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. No. 3, 1991.

CAVALCANTI, Carlos. *Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CINEMASCOPE. [Filme *Fantomas*, de André Hunbelle], 2010. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_X1-xFn8w-i0/TETzr16rziI/AAAAAAAAAHpI/R_dhZ9twsJ8/s1600/Fantomas.jpg>. Acesso em: 7 set. 2010.

CINEZEN. [Primeira publicação de Superman na revista *Action Comics*, de 1938], 2010. Disponível em: <<http://cinezen cultural.com.br/site/wp-content/uploads/2010/02/action.jpg>>. Acesso em 9 fev 2011.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo, 1993.

_____. *Bestiario*. Espartakus, 1951. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/1fQNHVv3/Cortazar-Julio-Bestiario_b.html>. Acesso em: 11 mar. 2011 .

_____. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

_____. _____. 1977. Versão eletrônica. Disponível em: <<http://www.literatura.org/Cortazar/Fantomas/index.html>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

_____. *Final del Juego*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2007.

_____. *Historias de Cronopios y de Fama*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2007.

_____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

_____. *Octaedro*. Disponível em: <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/cortazar-julio/octaedro.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

_____. *Papeles Inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

_____. *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

CURSO de história da arte. [Objeto, 1936, Meret Oppenheim], 2010. Disponível em: <<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/wp-content/uploads/Meret-Oppenheim-Object-1936.jpg>> . Acesso em: 5 dez. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Rizoma: introducción*. Valencia: Pre-textos, 1997.

DISCOGS. [Banda Fantomas], 2011.

Disponível em: <<http://www.discogs.com/viewimages?artist=Fant%C3%B4mas>>.

Acesso em: 11 mar. 2011.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

_____. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENGEL Cinama. Lanterna Mágica, 2010.

Disponível em: <http://engelcinema.blogspot.com/2010_03_01_archive.html>.

Acesso em 15 abr. 2010.

FONSECA, Leda Maria. *Leitura de imagem e formação de leitores*. 2007. Disponível em:

<http://www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss02_02.pdf> . Acesso em: 29 nov. 2010.

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

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GET ready for to Rumble, [Fantomas, o justiceiro mascarado] 2011. Disponível em:

<<http://getreadytorumble.wordpress.com/2009/05/03/o-lenario-justiceiro-mascarado-fantomas-sua-historia/>>. Acesso em: 11 mar. 2011.

GIGANTE de Tiga. [Ogon Bat - Morcego Dourado, o Fantomas japonês], 2010.

Disponível em:

<http://1.bp.blogspot.com/_9be0YkAZ4sE/TRIO93hNbaI/AAAAAAAAACr8/bjgAEkbVpvE/s1600/fantomas1.jpg>. Acesso em: 3 mar. 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. *"Poétique" revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JUAN Tello. [Don Catarino no jornal mexicano El Heraldo de México], 2011. Disponível em:

<<http://www.spidermex.com/documento.php?num=1>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

_____. [Paquito, 1934] 2011.

Disponível em: <<http://www.spidermex.com/documento.php?num=1>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. In: *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KORFMANN, Michael; FARAON, Gustavo. A rede digital e as configurações do autor. In: *Fragmentos*, número 33, p. 011/028 Florianópolis/ jul - dez/ 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/8402/7894>>. Acesso em 11 jan. 2011.

KORFMANN, Michael; KEPLER, Felipe; CORRÊA, Amanda Lauschner. A configuração medial da literatura. In: *Revista Contingentia*. v.2, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/setordealemao/revista/revista.atual/5%20korfmann%20kepler%20lauschner.pdf>>. Acesso em 11 jan. 2011.

LIDIANNE Andrade. [Os Sertões - a luta, em graphic novel, de 2010], 2011. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/blog/2011/02/26/os-sertoes-carlos-ferreira-e-rodrigo-rosa/>>. Acesso em: 5 mar. 2011.

LOBOS, Antonio. *Cortázar y el comic - Contra los vampiros multinacionales: Cortázar baila con Fantomas*. Disponível em: <http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php?idle=19690709000006>
Acesso em: 24 jan. 2011.

LUIS Henrique Boaventura. [Cena de Um cão andaluz, Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1928], 2008. Disponível em: <<http://www.osarmenios.com.br/2008/07/um-cao-andaluz-luis-bunuel-1929/>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo; Rosaura Eichenberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTRÉ, Gonzalo. Inteligencia en llamas. *Fantomas: la amenaza elegante*, México, v. 7, n. 201, fev. 1975. Produtor: Alfredo Cardona Pena. Desenhista: Víctor Cruz.

MARTYNIUK, Claudio. *Imagem de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2004.

McCLOUD, Scott. *Desenhando Quadrinhos*. Os segredos das narrativas de quadrinhos mangás e graphic novel. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2008.

_____. *Desvendando Quadrinhos*. Trad. Hércio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Perennial, 1994.

Ñ.INTENDO, 2011. Disponível em: <<http://www.naointendo.com.br/>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

PARALELO centro de artes visuais. [Escola de Atenas, de 1509 - Rafael], 2008. Disponível em: <<http://www.paralelocentro.com.br/2008/05/05/qual-e-o-disco/>> Acesso em: 10 mar. 2011.

PIETRI, Arturo Uslar. El mestizaje y el nuevo mundo. In: _____. *Ensayos sobre el nuevo mundo: Antología de textos políticos*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

PINHEIRO, Maria Elizabeth de Sá Cunha. *Das fontes e influências à intertextualidade: implicações para os estudos comparatistas*. UFES: DLL, 1996.

PIZARRO, Ana. Sobre el pensamiento crítico latinoamericano. In: PIZARRO, Ana et alii *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SALA Latina de Cinema. [Cena de Um cão Andaluz], 2010. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_hMJK8Zj2t5E/S-8BPKuWFYI/AAAAAAAAACgQ/oL-8yzsoY5E/s1600/chienanalou.jpg>. Acesso em: 26 jun. 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAVARIS, Michele. A inserção das imagens fotográficas como estratégia narrativa na obra Nadja. In: SEMINÁRIO NACIONAL VANGUARDAS, SURREALISMO E MODERNIDADE, 1, 2010, Porto Alegre. ANAIS... *Revista Contingentia* [s.l.], nov. 2010. v. 5 n. 2. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/contingentia/issue/view/1176> Acesso em: 27 dez 2010.

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.

SELDEN, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Trad. (ao espanhol) Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Ariel, 1989.

SIMÃO Pessoa. [Yellow Kid de Richard Fenton Outcault de 1895], 2010. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_XmbghAoiqi8/TDjrcrR3IVI/AAAAAAAAAGf4/UrXR0Bg6ekU/s1600/001YellowKid.jpg>. Acesso em: 5 dez. 2010.

SITE do Mau. [Pôster do filme Fantomas de Christophe Gans], 2010. Disponível em: <<http://www.sitedomau.com/cinema/fantomas-filme-cartaz.html>>. Acesso em: 5 dez. 2010.

SOUVESTRE, Pierre; ALLAIN, Marcel. *Fantômas*. Traduzido do original em francês para o inglês por Cranstoun Metcalfe. New York: Dover Publications, 2006.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

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

UFJF. [Fragmento de A Persistência da Memória, 1931, Salvador Dalí], 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/dircom/2010/07/29/formandos-citam-%C2%B4memorias-persistentes-do-periodo-de-faculdade/>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Devir Livraria, 2009.

WALZ, Robin. Introduction to the Dover Edition. In: SOUVESTRE, Pierre and ALLAIN, Marcel. *Fantômas*. Traduzido do original em francês para o inglês por Cranstoun Metcalfe. New York: Dover Publications, 2006.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1996.

WIKIPEDIA. [A Fonte, 1917 - Marcel Duchamp], 2008. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Fontaine-Duchamp.jpg>>. Acesso em: 2 mar. 2010.

_____. [Mise en abyme. Ilustração da lata de cacau Droste, por Jan (Johannes) Musset, 1900], 2006. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Droste.jpg>>. Acesso em: 19 jun. 2010.

_____. [Primeira capa de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, publicado em junho de 1975], 2008. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/38/Vampiros.jpg>> . Acesso em: 10 fev. 2011.

_____. [Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche, 1919 - Hannan Höch], 2007. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/6b/Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg> . Acesso em: 2 mar. 2011.

_____. Smiley, 2006. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Smiley.svg>>. Acesso em: 3 abr 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.