



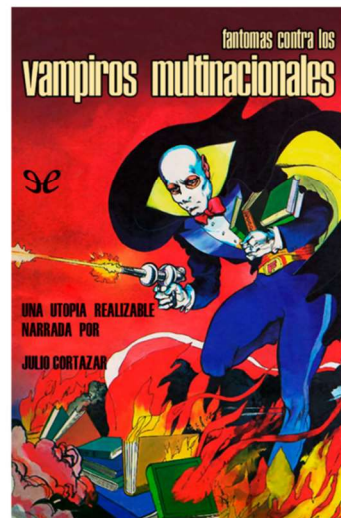
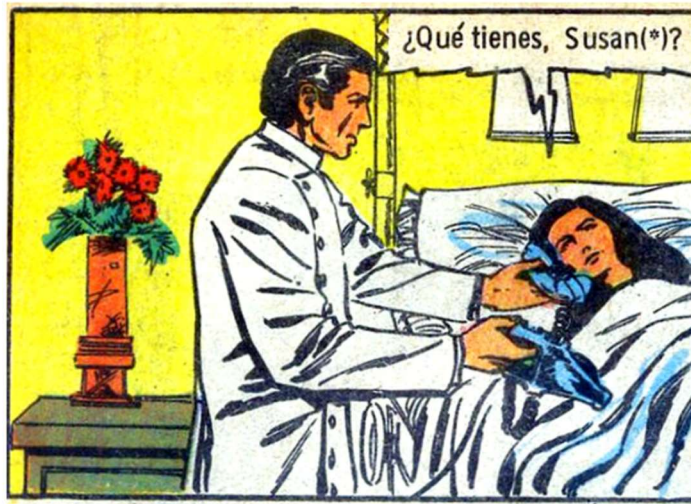
A INTERMIDIALIDADE NO PROCESSO CRIATIVO DE JULIO CORTÁZAR COM O PERSONAGEM FANTOMAS

HERMAN AUGUSTO SCHMITZ

DOSSIÊ HISTÓRIA EM QUADRINHOS LATINO AMERICANAS: A HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA NA CULTURA DAS MASSAS

**EDIÇÃO DE JUN. 2022 V. 16 N.30
ORGANIZADORES: PROFA. DRA. TALITA SAUER MEDEIROS (UFGD)
PROF. DR. ROGÉRIO IVANO (UEL)**





A INTERMIDIALIDADE NO PROCESSO CRIATIVO DE JULIO CORTÁZAR COM O PERSONAGEM FANTOMAS

The intermediality in the creative process of Julio Cortázar with the character Fantomas

Herman Augusto Schmitz¹

¹ Mestre em Letras – Estudos literários, pela UEL. E-mail: grafados@gmail.com



Resumo: Este artigo aborda a relação entre Literatura e História em quadrinhos de um ponto de vista diferente da adaptação, com o objetivo de apresentar uma obra construída nos limites de ambos os gêneros. Utilizou-se para tanto uma análise da obra "*Fantomas contra los vampiros multinacionales*" de Julio Cortázar e a sua relação com a HQ "*Fantomas la amenaza elegante: La inteligencia em llamas*". Como referencial teórico, utilizou-se estudos de Irina O. Rajewsky e Julia Kristeva, pensadores na linha bakhtiniana, sobre a intermedialidade e também de Scott McCloud acerca da narratologia dos quadrinhos. Como resultado temos a demonstração de uma obra mista e polifônica, com interesse tanto da pesquisa em Literatura comparada como em Quadrinhos ou Arte sequencial.

Palavras-chaves: Literatura; Quadrinhos; Intermedialidade; Julio Cortázar; Adaptação; Narratologia; América Latina.

Abstract: This article approaches the relation between Literature and Comics from a point of view different than adaptation, having the objective to present a work built on the limits of both genres. For this purpose, it was analyzed the work "Fantomas contra los vampiros multinacionales" by Julio Cortázar, and its relation with the comic "Fantomas la amenaza elegante: La inteligencia em llamas". As a theoretical reference, it was adopted the studies by Irina O. Rajewsky and Julia



Kristeva, intellectuals in the Bakhtinian line, in intermediality and also by Scott McCloud on the narratology of comics. As a result, there is the demonstration of mixed and polyphonic work, with interest both in Comparative Literature Research and Comics or Sequential Art Research.

Keywords: Literature; Comics; Intermediality; Julio Cortázar; Adaptation; Narratology; Latin America



Introdução

Tendo em vista a ampla gama de estudos interartes despontados após os anos 1990 e agrupados de maneira geral sob o termo "intermedialidade", faz-se necessário apresentar inicialmente o conceito adotado nessa pesquisa.

Em campos de estudos como a história da arte, música, teatro, estudos cinematográficos e especialmente nos estudos literários, há toda uma gama de fenômenos, designados por termos como transposição de arte, escrita fílmica, *ekphrasis*, musicalização da literatura, adaptações





cinematográficas e vice-versa, óperas e histórias em quadrinhos, espetáculos de multimídias e atualmente as transmissões virtuais interativas, formam um conjunto muito distinto de categorias que devem ser agrupadas de maneira menos genérica.

Irina O. Rajewsky seguindo uma metodologia já proposta por Julia Kristeva em função da teoria da intertextualidade, separa três fundamentos subjacentes que ajudam nessa identificação, ou sejam: Intermidialidade como transposição midiática de conteúdo de um meio a outro, especialmente na forma conhecida como adaptação. A intermidialidade como combinação de mídias, como no caso das performances multimídias, instalações com artes visuais e sonoras, etc. E por fim, a intermidialidade no sentido estrito de referências intermediáticas, onde uma obra dialoga com a outra de forma a criar uma representação autônoma, seja por imitação de técnicas, estilos, ou recriações em novas mídias, “amplificando o sentido da significação global do produto midiático”. (RAJEWSKY, 2023)

Esta primeira forma de intermidialidade como transposição midiática a veremos nas adaptações da literatura para as Histórias em quadrinhos.

A adaptação de romances da literatura para Histórias em quadrinhos não foi uma prática nos primeiros anos do surgimento dessa forma de arte, no início do século XX. Isso se



deve ao fato de que as Histórias em quadrinhos foram criadas no formato de pequenos blocos, chamados *comic strips*, para preencher espaço em jornais americanos com tiragens elevadas e tornaram-se um sucesso entre os leitores mais jovens, especialmente pelas páginas coloridas dominicais.

O sistema de publicação em tiras diárias ou semanais, exigiam roteiros mais cíclicos, semelhantes ao folhetim do início do século XIX, entretanto mais simples, com eventos repetidos e estacionados no tempo. No folhetim, há uma sequência temporal de eventos e os personagens estão submetidos às forças do tempo, nas tiras de quadrinhos, de modo geral, o ambiente narratológico é sempre o mesmo e os personagens não envelhecem.

A primeira coleção pensada em trazer a literatura para os quadrinhos foi a série americana *Classics Illustrated* lançada em 1941 pelo editor da *Elliot Publishing* Albert Lewis Kanter. No Brasil foi editada uma pequena parte na revista *Edição Maravilhosa* da EBAL e depois pela Abril Jovem. Outras iniciativas semelhantes seguiram esse caminho como *Literatura en Cómic*, *Marvel Classics Comics* ou “Literatura brasileira em quadrinhos”, obras mais de caráter pedagógico do que artístico, que pretendem apresentar uma representação gráfica de um romance, de um ponto de vista de roteiro, utilizando o enquadramento tradicional e nem sempre dando o



devido crédito ao desenhista e roteirista que realiza a transposição. Atualmente, entretanto, temos realizações ambiciosas nesse campo, especialmente em adaptações de escritores como Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, Marcel Proust, por artistas como Dino Battaglia (BATTAGLIA, 2019), Enrique Breccia (BRECCIA, 1980), e Stéphane Heuet (HEUET, 2003), que trouxeram uma visão pessoal nas suas transposições, além de uma arte deslumbrante.

Temos também a intermedialidade por construções em quadrinhos que poderiam ser consideradas uma forma de literatura. Segundo o historiador dos meios de comunicação, o espanhol Román Gubern, teremos autores em busca de uma expressão próxima da forma literária, por isso inclusive se denomina *Graphic Novel* (Romance gráfico) a esse tipo de criação. Como por exemplo, a saga *Corto Maltese* do italiano Hugo Pratt, com 32 histórias, de formato variado e publicadas sem periodicidade e por diversos editores ao longo quase 20 anos. Suas aventuras poderiam, sem dúvida, terem sido escritas por R. L. Stevenson, Herman Melville ou Jack London, sem o menor inconveniente. Menciona também outros autores com “um autêntico sentido da linguagem” que são Jean-Clude Forest, o autor de *Barbarella*, o italiano Julio Crepax e o norte-americano Jules Feiffer. (GUBERN, 1973)

E na continuação se verá uma obra que representa essa terceira forma de intermedialidade, a das referências



intermediáticas, onde teremos a ocasião de acompanhar o processo no qual ocorreu, não uma adaptação ou uma citação, mas sim uma relação de apropriação de uma história em quadrinhos para a servir de base a uma outra obra, misto de literatura e quadrinhos.



O Caso Julio Cortázar

Para melhor entender essa relação, apresento a seguir uma espécie de “estudo de caso”, do argentino Julio Cortázar, que com o seu livro *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, criou essa espécie de *metaquadrinho* e deu um salto para além de ambos os formatos, com uma obra única e de grande representação sobre a política na América Latina como se verá mais adiante.

Júlio Cortázar (1914-1984) foi um escritor, professor e tradutor argentino, que em 1981 optou pela cidadania francesa (sem renunciar a argentina) em protesto contra a ditadura militar no seu país. A grandiosidade literária de Julio Cortázar é reconhecida mundialmente, tanto através de seus contos, sua crítica literária e também por seu romance *Rayuela* (O Jogo de Amarelinha), lançado em 1963, que é um marco na vanguarda



literária, tanto pela sua prosa quanto no formato da leitura do romance, com sequências distintas guiadas por meio do que ele intitula “Tabela de instruções”, mas que na linguagem atual seriam *proto-hiperlinks*, onde se pode saltar pelos capítulos e podendo-se assim ler uma outra história paralela. Seus contos inauguram o gênero do Realismo mágico latino-americano, isso juntamente com Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes. Trabalhou como tradutor profissional para a Unesco, e desse contato com a política internacional, passa a se interessar pela política sul-americana, atuando como ativista dos Direitos Humanos e inclusive, doando direitos autorais de alguns de seus livros para ajudar presos políticos na América latina. Faleceu em Paris aos 69 anos.

Fantomas é um personagem surgido inicialmente na literatura popular francesa em uma série de romances policiais escritos em dupla por Marcel Allain e Pierre Souvestre a partir de 1911, e coincide com outro personagem de folhetim da mesma época, Arsenio Lupin, de Maurice Leblanc, surgido em 1905. Enquanto este é um ladrão elegante e um mestre dos disfarces, Fantomas é sádico e com traços de sociopata. A adaptação aos quadrinhos foi realizada pela editora mexicana Navaro através do editor Alfredo Cardona, com a ideia de usar o mesmo personagem, entretanto, alterou radicalmente a versão escrita, apresentando um Fantomas de caráter heroico e sem nenhuma referência aos textos originais. Os primeiros realizadores foram



Guillermo Mendizábal como roteirista e Rubén Lara Romero para os desenhos. Logo, com o sucesso da série houve um grande número de autores reconhecidos que atuavam para a Navaro por encomendas, mas sem nenhum direito autoral sobre o personagem. A série seguiu dos anos 1960 até 1980.

Fantômas – *A ameaça elegante*, é um cavalheiro-ladrão-espião-detetive-vingador e caçador de tesouros. Apresenta-se mascarado por um capuz branco e usa luvas da mesma cor. Veste-se de fraque azul escuro (às vezes vermelho), chapéu coco e botas altas.

É um europeu de classe alta, não tem superpoderes, mas se mantém atlético e possui um arsenal tecnológico a seu dispor. Suas aventuras ocorrem por todo o planeta. Diferente dos heróis anônimos, tem a desfaçatez de anunciar os seus feitos na mídia. Vive em um refúgio secreto e altamente tecnológico em um subúrbio parisiense, e os seus auxiliares são doze belas mulheres, cada uma apelidada por um signo do zodíaco. Se de um lado ele adquiriu grande fortuna com suas ações criminosas, por outro é um grande filantropo e suas aventuras resultam em fundos para combater a pobreza e auxiliar universidades e centros de pesquisa.

Nestas histórias há sempre roubos ou fraudes internacionais, com situações dramáticas ou humorísticas. É comum mesclarem-se eventos históricos reais com fictícios,

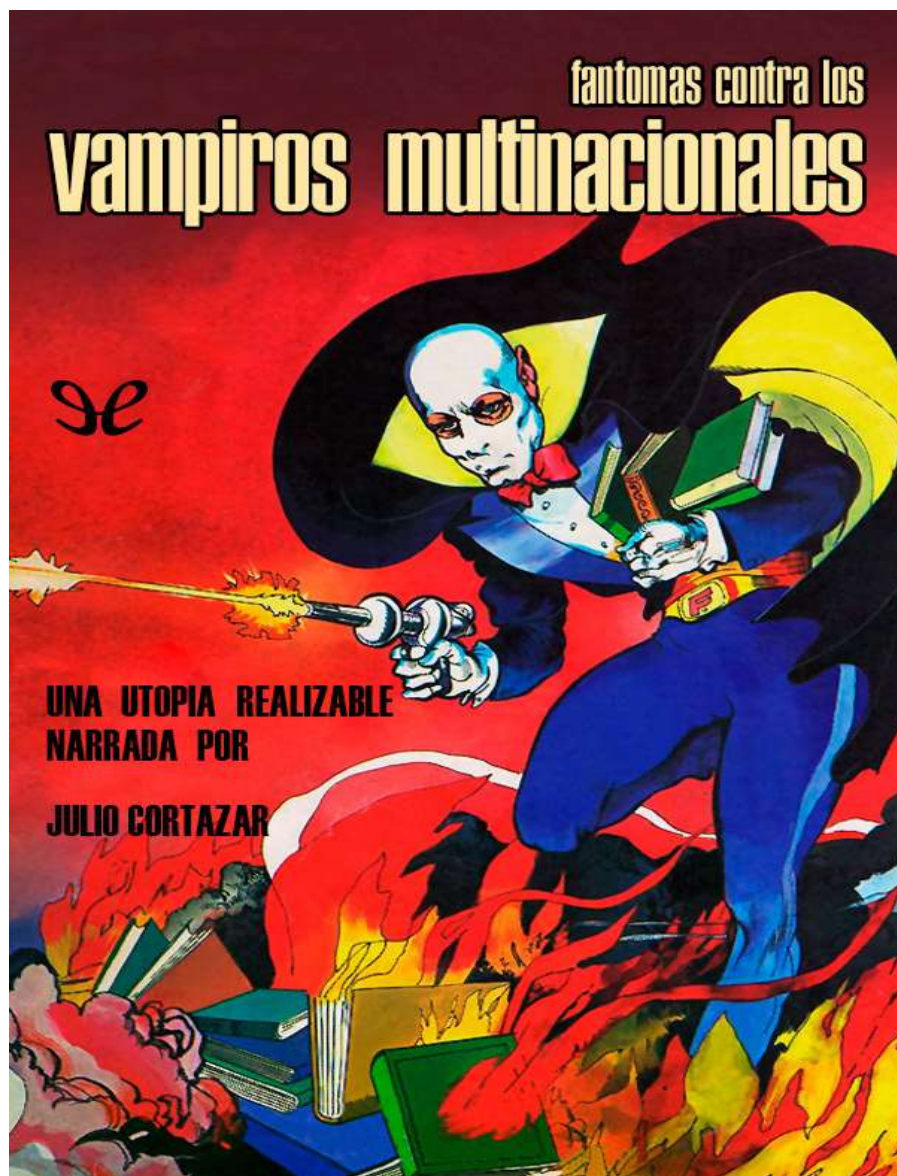


costuma também envolver nas suas tramas personalidades da vida real, como Gandhi, Hitchcock, Albert Einstein, Jane Fonda, Liz Taylor ou escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márques e Susan Sontag. Também utiliza grande quantidade de aforismos e citações da literatura, além de referências a quadros e outras obras de arte famosas.



FIGURA 1 - CAPAS DAS 2 VERSÕES





FONTE: VÍCTOR CRUZ, EDITORA NOVARO, 1975



Temos acima as duas capas: a versão original da história *La inteligencia en llamas* da série *Fantomas: la amenaza elegante*, episódio 201, com argumento de Gonzalo Martré e desenhos de Víctor Cruz. E a versão de Julio Cortázar publicada com o consentimento do editor, na mesma editora e com a arte de capa também de Víctor Cruz como se fosse mais um episódio da série. Por uma daquelas coisas típicas de Cortázar, temos também um bom resumo do gibi:

“La historia se llamaba La cultura en llamas [sic] y era muy de Fantomas, muy de Superman, en que de golpe se empiezan a incendiar las grandes bibliotecas del mundo: arde la biblioteca de Tokio y creen que es un accidente, luego arde la de Londres, después arde la de... la de Berkeley espero que no... y ya es el pánico. Algunos escritores están desesperados porque se dan cuenta que hay un loco que está tratando de destruir la cultura y para eso está destruyendo con una especie de láser las bibliotecas y nadie lo encuentra y lo arresta. En una de éstas arde la Biblioteca Central de Washington, la del Congreso, y entonces ya es el pánico total. Los escritores deciden muy inteligentemente llamar a





Fantomas porque Fantomas, claro... ¿Y quiénes son los escritores que llaman a Fantomas? Alberto Moravia, Italo Calvino, Susan Sontag y yo, con una notita al pie que dice «Conocido escritor de tal y tal lugar» para que el lector se entere. (Nos habían dibujado muy bien, por cierto.) Estamos todos en el teléfono. Octavio Paz también, que dice: «Fantomas, tienes que venir en seguida, están quemando los libros». Yo mismo lo llamo: «Fantomas, tú eres nuestro amigo, ven». No se sabe por qué somos amigos de Fantomas, pero viene y hablamos con él. Dice: «No hay que preocuparse», y naturalmente abre las alas, se tira por la ventana y vuela. Va a París, hace una serie de investigaciones y descubre que en efecto hay un loco que odia la cultura y tiene un rayo poderoso. Fantomas se mete por la otra ventana y aniquila al individuo. ¡Gran alegría, la cultura está salvada! Todos le damos las gracias y termina la historieta.” (CORTÁZAR, 2013, p. 383)

Isso foi contado por Cortázar em uma de suas aulas de Literatura na universidade americana de Berkeley durante o outono de 1980, onde os privilegiados puderam ouvir Cortázar



falar do conto fantástico, do lúdico e do humor, da literatura social e também da sua obra pessoal. Na sétima aula trata os livros: *Rayuela*, *Libro de Manuele Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

Segundo seu relato, a revista havia sido enviada a Paris por um amigo em visita ao México, que achou interessante e perguntando se ele sabia disso. Assim que leu, ficou pensando e chegou à seguinte conclusão:

“Caramba, ya que me meten como personaje sin pedirme autorización –lo cual en principio no está demasiado bien– yo también podría aprovechar ahora esta historieta sin la autorización de los editores y hacer mi propia versión de la cosa.” (CORTÁZAR, 2013, p. 385)

Foi então que ele foi pensando em uma outra história e para contá-la, recortou os quadrinhos que lhe interessavam e foi escrevendo um texto entre cada imagem, e com isso mudando completamente o sentido geral da história, entretanto, não deixando de ser um episódio do Fantômas, mas com Julio Cortázar como protagonista.

É importante frisar que, mesmo tendo feito uma colagem multimídia com essa revista, a sua intenção original não era estética, e sim política. Nas palavras do próprio Cortázar:



“Hace unos años yo robé una tira cómica mexicana que me incluía con gran desenvoltura como uno de los personajes de las aventuras de Fantomas, una especie de supermán idolatrado por millares de lectores populares, y con ayuda de amigos publiqué un falso equivalente, cuyo verdadero fin era denunciar a las transnacionales y poner en descubierto las más sucias tareas de la CÍA en América Latina.” (CORTÁZAR, 1984, p. 127)

139 Com esse depoimento Cortázar se apresenta como um escritor revolucionário e politicamente engajado ao ponto de pôr a sua arte a serviço de uma denúncia ideológica em um plano bem audacioso e único. Enquanto parte dos escritores latino-americanos se contentavam em assinar listas com apelos políticos, ele assume a sua posição e cria uma espécie de “zine” para divulgá-la.



O Fantômas de Cortázar

Nessa versão, o personagem intitulado “narrador”



encerra suas atividades no Tribunal Russel II¹ e está na estação central de Bruxelas, aguardando o trem para voltar a Paris. Em uma banca de revistas, fica completamente pasmo ao ver que somente se vendem revistas mexicanas. Segue então um diálogo surrealista e de bom humor entre a vendedora e o narrador, e este acaba por adquirir um exemplar do quadrinho Fantômas. E embarca no trem.

Logo ao sentar-se, depois de descrever os companheiros de viagem, abre a revista. Esta apresenta uma descrição da capa, e o “narrador” analisa os atributos da chamada: “*Um episódio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a Fantomas em apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!*” (CORTÁZAR, 1975, p. 12). E brinca com ideia de saber quem são os “maiores escritores contemporâneos”.

Logo na página seguinte temos a própria primeira página da revista original, como se o narrador interrompesse o seu pensamento de forma abrupta com a surpresa do início da

¹ O Tribunal Russell II é a extensão do Tribunal Russell I criado por Bertrand Russell para investigar os crimes cometidos pelas tropas americanas no Vietnã. Reunido duas vezes (Roma, abril de 1974, e Bruxelas, janeiro de 1975), o Tribunal Russell II dedicou-se a investigar a situação existente em vários países latino-americanos sobre as múltiplas violações dos direitos humanos e os direitos dos povos do Brasil, Chile, Uruguai, Bolívia, Paraguai e outros países do continente latino-americano.



história.

FIGURA 2 - PRIMEIRA PÁGINA DO FANTOMAS ORIGINAL



FONTE: VÍCTOR CRUZ, EDITORA NOVARO, 1975



Mas parece que o início não atraiu tanto a sua atenção, porque ele desvia a leitura da revista para iniciar um diálogo truncado com uma bela loira platinada que se senta no banco em sua frente. Por esse diálogo se revela que a senhorita é italiana e nascida em Roma. Nisso ele mostra a revista em quadrinhos e aponta para o detalhe no primeiro quadrinho da quarta página, dizendo: “– *Justamente en Roma están pasando cosas terribles* –dijo el narrador–, *fíjese aquí.*” (CORTÁZAR, 1975, p. 15)

FIGURA 3 - QUADRINHO RECORTADO DA PÁGINA 5 NO ORIGINAL



FONTE: VÍCTOR CRUZ, EDITORA NOVARO, 1975

Segue a resposta da companheira de viagem:

“–Non e possibile! –se contorsionó la nena después de mirar fijamente al diario que anunciaba las nefandas nuevas—. ¿Se da cuenta que además han destrozado la



biblioteca?” (CORTÁZAR, 1975, p. 15)

Aqui há uma invasão diegética da história em quadrinhos na narrativa que ocorre no trem, mantida pelo “narrador” à medida em que ele impõe uma dinâmica de constante crítica e observação dos seus próprios atos e são essas diferentes linhas de força que geram o novo *devir* temporal. O tempo da história do Fantômas torna-se simultâneo ao tempo do romance ilustrado de Cortázar, embora estejam separados por blocos de texto/imagem distintos, ou seja, são eventos que ocorrem em paralelo, mas funcionam como uma sucessão única.

Gerard Genette, em seu *Discurso da narrativa* (1989), define a analepse externa como uma técnica narrativa na qual o narrador relata eventos que ocorreram antes da ação principal do enredo, mas que são relevantes para a compreensão da história. Ele também distingue a analepse externa da analepse interna, na qual os eventos são relatados por um personagem em vez de um narrador. Neste caso, Cortázar transforma os personagens dos quadrinhos em interlocutores da sua própria escritura, gerando uma analepse interna com elementos externos à obra.

É interessante também notar como Cortázar consegue gerar até mesmo o conteúdo do jornal (que de fato é somente iconográfico) na mente da sua interlocutora, que evoca



a personagem do desenho, também loira, e que acompanha o “narrador” fazendo eco ao detalhe de que o painel representa um evento real e próximo, e ainda colabora com essa possibilidade, revelando mais detalhes da matéria em destaque, como a depredação da biblioteca, de uma forma indireta, como um “fato literário”, utilizando como referência a imagem da história em quadrinhos. E não se trata de uma anacronia, como uma discordância de duas ordens temporais, mas uma subordinação da história em quadrinhos a esse novo rearranjo da leitura, o que é uma situação, me parece, muito rara na literatura, tomando como parâmetro as ilustrações de romances e contos, que reforçam o conteúdo, mas onde não há um diálogo entre o personagem/autor e a ilustração, como neste exemplo.

Após mais algumas dessas correlações entre a história em quadrinhos que ele lê e a conversa paralela com a moça italiana, o narrador chega a Paris. Já em sua residência, devidamente instalado enquanto toma um trago e lê a correspondência recebida na sua ausência, quando toca o telefone e a interlocutora revela-se como sendo Susan Sontag, ligando do hospital onde ela está por ter sido ferida nos joelhos por um terrorista ligado ao maníaco destrutor de livros. Essa cena volta a se repetir em outro momento, mas desta vez em uma ligação de Fantômas.

Portanto, de uma maneira “mágica”, o universo



diegético da história do Fantômas se estabelece ao nível narrativo do personagem Cortázar, que mantém um diálogo com Susan Sontag sobre a queima de bibliotecas e livros, da forma mais normal, como se essa amizade fosse do mais corriqueira e ela ainda faz questão de deixar o telefone do hospital para que ele a chame depois, assim que souber de mais alguma coisa. Percebe-se que surge entre os dois uma cumplicidade e Cortázar assume o papel do investigador e ela a do “detetive de sofá”, que vai montando as peças. Em seguida, ele volta para a leitura da história em quadrinhos comprada na estação e se fixa justo na ordem dada por Fantômas para a assistente Libra:



FIGURA 4 - FRAGMENTO RECORTADO DA PÁGINA 11 FONTE: VERSÕES



FONTE: VÍCTOR CRUZ, EDITORA NOVARO, 1975

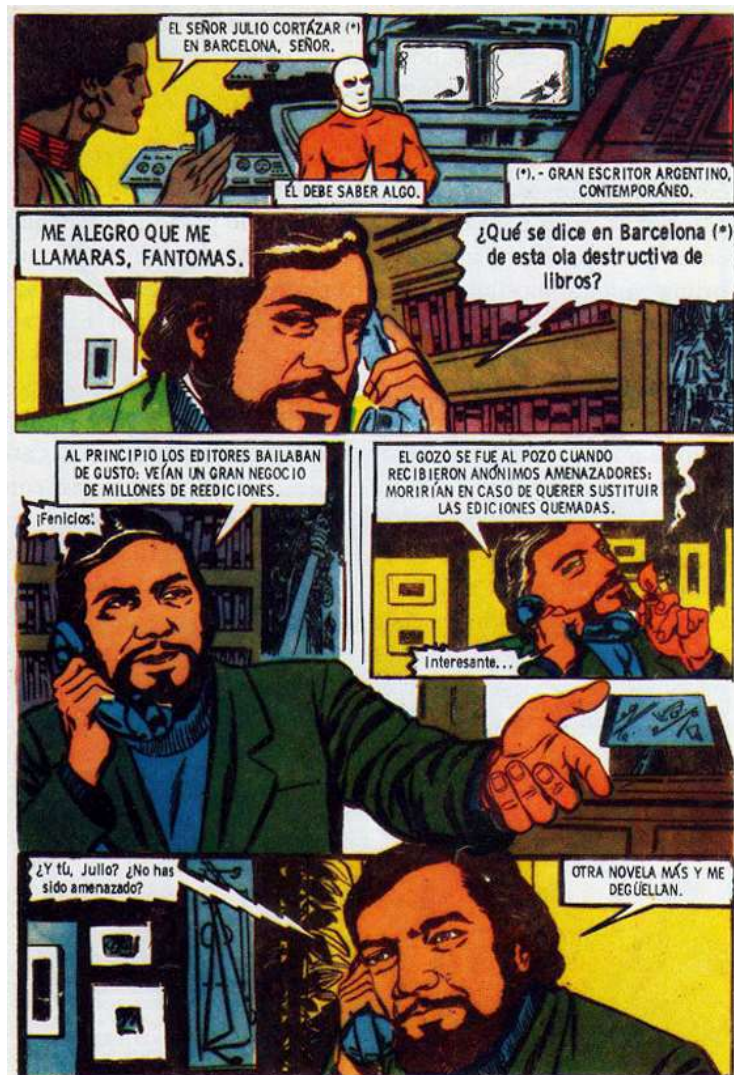


A partir desse ponto, o narrador já se identifica plenamente com o escritor Julio Cortázar. Este ainda nota que a assistente prefere ligar para Alberto Moravia primeiro e ele será o penúltimo. Alguns detalhes chamam a atenção nesse quadro: primeiro, a postura imperativa representada pela mão enluvada e em riste de Fantômas pra a assistente afrodescendente. Trata-se de uma associação que pode passar despercebida para o leitor do Fantômas original, mas quando Cortázar a recorta, percebemos com toda a clareza o tipo de relação de poder que envolve o protagonista a quem ele quer, talvez assim, desmascarar.

Depois, o ponto alto é a cena em que Julio Cortázar recebe a ligação de Fantômas.



FIGURA 5 - PÁGINA COMPLETA MONTADA POR CORTÁZAR.



FONTE: VÍCTOR CRUZ, EDITORA NOVARO, 1975



Na continuação, Cortázar se aproveita dessa ameaça de “degolação” para começar as suas reflexões sobre as torturas levadas a cabo nos países latino-americanos: “*Cosas así sucedían diariamente en Buenos Aires, en las provincias, con música de radio apagando los alaridos*”. (CORTÁZAR, 1975, p.33)

Esta página não está montada assim no Fantômas original. Trata-se dos dois quadros finais da página 12 e a outra metade superior da página 13. Há que se considerar que ele fez essa montagem com uma tesoura e um só exemplar, foi sorte que as páginas estivessem com os quadros em partes diferentes e permitissem essa montagem.

Na sua versão, Cortázar brinca com essa inconsistência biográfica dele estar em Barcelona e não em Paris, onde ele reside, e aproveita para fazer uso do chamado “pacto de verossimilhança literária”, permitindo que o leitor aceite a história como real assim como está, de forma a ressaltar o “realismo fantástico” dos fatos que estão ocorrendo: *Y aunque el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de residir en París, se hizo presente desde 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, 1975, p. 31)

Com isso Cortázar parece ironizar a falta de cuidado que os autores do original tiveram, mas a intenção real dessa



“mudança de endereço” fica mais clara quando se comparam ambas as imagens do quadro e se nota um corte importante:

FIGURA 6 - TRECHO RECORTADO POR CORTÁZAR DA PÁGINA 14 NO ORIGINAL



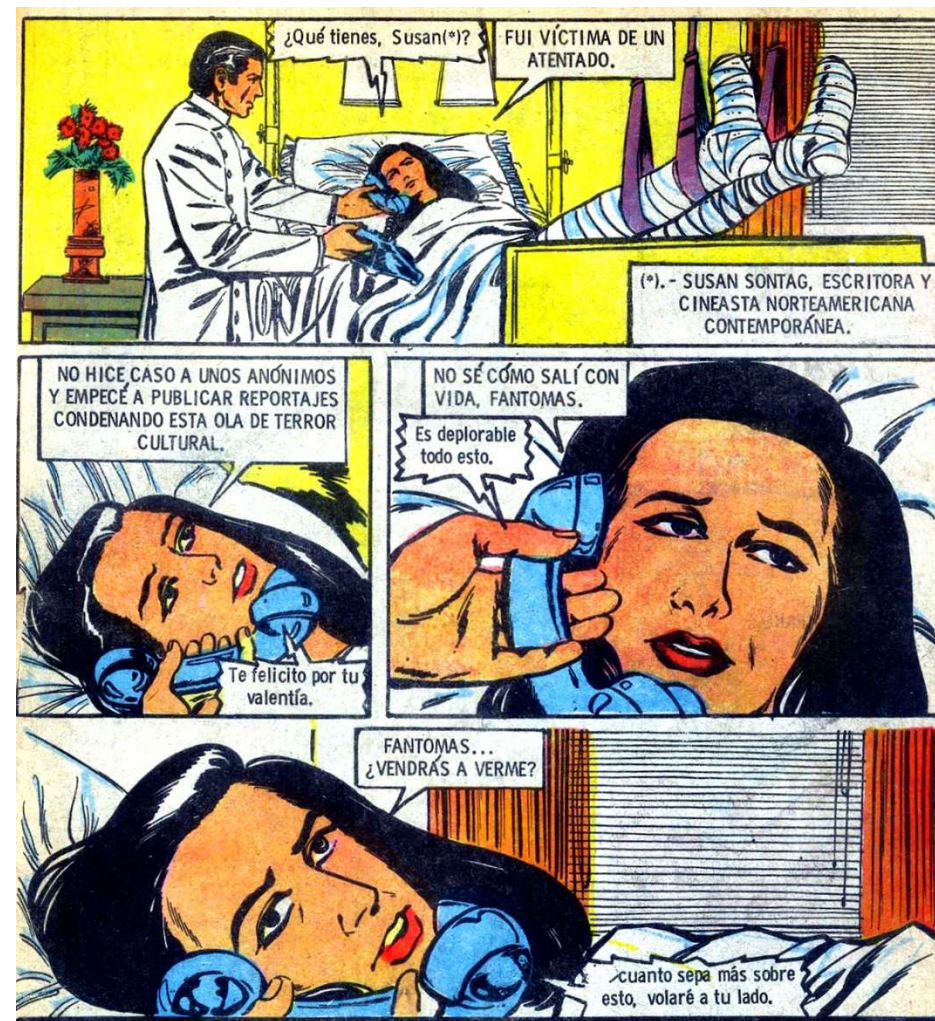
FONTE: VÍCTOR CRUZ, EDITORA NOVARO, 1975

A dedução mais lógica é que essa menção tenha sido exigência da Editora Navaro para aproveitar um espaço de *marketing* com o público espanhol europeu. Cortázar não hesitou em cortar essa ligação justo na linha do bocal do telefone, causando até uma certa estranheza do ponto de vista estético, mas eliminando esse incômodo comercial.

Em seguida ele retorna a sua ligação com Susan Sontag no hospital de Los Angeles. Ela relata a ele a sua conversa com Fantômas por meio de mais um trecho da página do gibi original:



FIGURA 7 - RECORTE COM SUSAN SONTAG



FONTE: VÍCTOR CRUZ, EDITORA NOVARO, 1975

Segue-se um longo diálogo entre os dois por onde Susan revela que Fantômas está totalmente equivocado, que o





criminoso Steiner não é mais que uma fachada e cabe a Cortázar, que ainda pode andar, começar essa nova investigação.

Depois, é apresentada a penúltima página do original, onde Fantômas discute com Steiner sobre a necessidade dos livros e da cultura. Essa cena termina com uma série de questionamentos em uma nova ligação de Cortázar para Susan Sontag. Seleciono esse:

“¿Qué son los libros al lado de quienes los leen, Julio? ¿De qué nos sirven las bibliotecas enteritas si sólo les están dadas a unos pocos? También esto es una trampa para intelectuales. La pérdida de un solo libro nos agita más que el hambre en Etiopía, es lógico y comprensible y monstruoso al mismo tiempo. Y hasta Fantomas, que sólo es intelectual en sus ratos perdidos, cae en la trampa como acabamos de verlo.” (CORTÁZAR, 1975, p. 48)

Na sequência, o livro toma um tom mais combativo e sério, com imagens de vinhetas recortadas de jornais e revistas, como também infográficos levantando uma denúncia em um tom de jornalismo investigativo.



FIGURA 8 - INFOGRÁFICO COM DENUNCIA DAS INTERVENÇÕES DA CIA



FONTE: JULIO CORTÁZAR, EDITORA NOVARO, 1975

Ele apresenta suas denúncias para o mesmíssimo Fantômas, que recua horrorizado por não ter percebido isso, e escapa novamente despedaçando mais uma janela da sua casa. Fantômas tem esse hábito desagradável de entrar e sair sempre despedaçando as janelas. No final, Cortázar apresenta uma deliciosa lista de escritores cujas obras agora Fantômas se comprometeu em resgatar, coisa que só foi possível porque Fantômas tem em seus computadores todos os livros do mundo:

“Por suerte, Fantomas no acostumbraba a hacer esperar a nadie mucho tiempo, y a las



dos horas diversos amigos empezaron a llamar desde los lugares más antipódicos, Eduardo Galeano desde la calle Pueyrredón en Buenos Aires, Julio Ortega desde Correo en Lima, Daniel Waksman desde México, Cristina Peri Rossi desde Barcelona, José Lezama Lima desde La Habana, la lista fue larga y elocuente, ahora era Lelio Basso desde Roma, Julio Le Parc desde Montrouge, Caetano Veloso estupefacto en Sao Paulo, Carlos Fuentes fatigando a las telefonistas mexicanas, y naturalmente Susan Sontag, que lloraba de risa frente a cosas como éstas.” (CORTÁZAR, 1975, p. 61)

Obviamente, não foi detalhado aqui todos os painéis usados por Cortázar na sua “adaptação” pois foge ao escopo desse artigo, somente relacionei os elementos que tocam o tema da intermedialidade entre quadrinhos e literatura, e por ser uma obra complexa em interrelações, ela pode servir para inúmeras outras leituras, especialmente nesse aspecto político em que a obra desemboca.



Consideração finais

Voltando aos paralelos entre literatura e quadrinhos, temos aqui um híbrido que embora penda mais para a literatura, usufrui da narratologia dos quadrinhos no aspecto sequencial como MCCloud (1995) aponta em relação à importância da mente do leitor no pequeno espaço vazio, chamado no Brasil de “calha”, por onde se desenrola os eventos subjacentes da história. Nessas lacunas entre os painéis sucessivos reside a essência dos quadrinhos como Arte sequencial. Vejamos o seu próprio exemplo:



FIGURA 6 - TRECHO DE SCOTT MCCLOUD (P. 68)



157



FONTE: SCOTT MCCLOUD, EDICIONES B, 1995



Cortázar amplia a dimensão da “calha” e preenche esse espaço mental com palavras que induzem o leitor a uma direção diferente da original; sua escritura dialoga com os quadrinhos em um ritmo “lateral”, batido através de marcas enunciativas em um tempo e espaços mistos, arranjados de tal maneira a levar o leitor por caminhos diversos, saltando do livro ao quadrinho e deste a uma prosa altamente politizada que representa a parte final do livro.

Embora o espaço narratológico literário tenha um esquema distinto dos quadrinhos, a estratégia adotada por Cortázar conseguiu unir essas duas formas de expressão em uma única diegese, sem que o leitor estranhasse de forma efetiva e, para confirmar mais uma vez, cito o próprio autor falando da repercussão do seu quadrinho:

“Insistí en que lo editaran en forma de tira cómica y que se vendiera en los quioscos y se vendió en México por cientos de miles de ejemplares. Mucha gente lo compró creyendo que era una aventura de Fantomas de las otras y cuando se metió a leerlo se interesó y lo leyó hasta el final –lo supe porque el editor hizo un sondeaje– y se enteraron de montones de cosas de las que realmente no habían tenido ninguna idea. Les cuento esto en el plano anecdótico



porque sigo creyendo que nuestra tarea de escritores latinoamericanos puede ir a veces mucho más allá que escribir cuentos y novelas, aunque también es importante seguir escribiendo cuentos y novelas.” (CORTÁZAR, 2013, p. 385)

Portanto, a experiência teve uma repercussão prática, no sentido da intenção do Cortázar, bem maior do que a edição do Fantômas da Navaro. E o autor, mesmo não sendo artista gráfico, consegue por vias semelhantes aos artistas plásticos, ou seja, a colagem, moldar uma pequena obra mista e polifônica, abrindo caminho para uma nova classe de escrita. Estamos frente não mais ao escritor, mas sim ao *scriptor*, como diria Barthes, que é também um produtor cultural em um “espaço de muitas dimensões, no qual estão casados e contestados vários tipos de escrituras”. (BARTHES, 1988, p.68)

Temos assim uma obra que abrange as políticas da América latina, e de forma indireta, correlaciona com o apagamento da cultura, pois essa destruição de livros, que sempre irá nos remeter a distopias como em Fahrenheit 451 de Ray Bradbury, é o símbolo das forças de poder político-militar, o qual através de práticas de censura ou também por impedir o acesso a essa cultura, e é nesse ponto que Cortázar apresenta uma obra extremamente crítica, disfarçada em uma história em



quadrinha da “mais ordinária”, trapaceando com o sistema, driblando a censura e mantendo a questão atualizada.

A importância da experiência única de combinar literatura e história em quadrinhos vai além de simplesmente unir duas artes diferentes. Ela também nos permite refletir sobre os limites de cada arte e como a sua representação social pode ser ampliada. Ambos, literatura e histórias em quadrinhos, utilizam ficção com base cultural, onde a realidade é sempre a referência primária, mesmo que esteja presente de forma subjetiva, como em uma história em quadrinhos vendida em um quiosque de rodoviária.



Bibliografia

- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATTAGLIA, D. **A máscara da morte rubra e outros contos de Poe**. Porto Alegre: Figura Editora, 2019.
- BRECCIA, E. **Lovecraft: Los mitos de Cthulhu**. Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1980.
- CORTÁZAR, J.F **Clases de literatura**: Berkeley, 1980. Madrid: Alfaguara, 2013.
- 161 CORTÁZAR, J.F **Fantomas contra los vampiros multinacionales**. Ciudad de México: Novaro, 1975.
- CORTÁZAR, J.F **Nicaragua tan violentamente dulce**. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Belo Horizonte: Vega, 1989.
- GUBERN, R. **Literatura de la imagen**. Barcelona: Salvat, 1973.
- HEUET, S. **No caminho de Swann: Combray**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- MCCLLOUD, S. **Cómo se hace un cómic: el arte invisible**. Barcelona: Ediciones B, 1995
- RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, v.6, s.n., p. 43-64. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>> Acesso em: 23 fev. 2023.

Data de envio: 27 de março de 2023
 Data de aceite: 30 de março de 2023

