
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

UMA SINFONIA INTERTEXTUAL: CINEMA, QUADRINHOS E TELEVISÃO
UMA COMPOSIÇÃO DE FUTURO PRESENTE EM *REINAÇÕES DE*
NARIZINHO, DE MONTEIRO LOBATO

Cristina Maria Vasques
UNESP - FCLAr

RESUMO: Numa época em que *media e comunicação de massa* ainda não faziam parte do vocabulário cotidiano brasileiro, Monteiro Lobato, em sua primeira obra destinada às crianças, *Reinações de Narizinho*, traz para o público brasileiro, transformando o texto cinematográfico em texto literário, *Tom Mix*, uma das maiores lendas dos faroestes norte-americanos, personagem que, à época, fortalecia um novo mercado consumidor em franca expansão: a indústria cinematográfica. Posteriormente, transpõe também do cinema, mas ainda dos quadrinhos e das telas experimentais da televisão para dentro de *Reinações* o *Gato Félix*, um gato preto de olhos enormes, popular até os dias de hoje.

PALAVRAS-CHAVES: cinema, televisão, intertextualidade.

1. Lobato e o progresso tecnológico

Apassionado pelas inovações tecnológicas e pelo progresso dos meios de comunicação, Lobato pensava nesses meios como possibilidades educativas, “com escolas especializadas, com jornais e revistas, com casa editora, com livrarias, com cinema, com estação de rádio própria, com estação teleemissora de imagens...” (DEBUS). Antevendo esse desenvolvimento mas ainda sem acesso à sua produção, utilizou-se daquilo que tinha às mãos para mostrar as possibilidades do futuro. Dessa forma, por meio da intertextualidade coloca, em suas histórias, personagens de textos oriundos de outros meios de comunicação, como o cinema, os quadrinhos e a televisão. Ou seja, traz para um sistema de signos – a literatura que produz – outros sistemas de signos – cinema, quadrinhos e televisão –, transformando-os a fim de que possam ser assimilados pelo texto centralizador – a história que escreve –, que retém o comando do sentido: trabalha, assim, com a intertextualidade, numa época em que o termo ainda não havia sido criado.

2. Intertextualidade: a transcendência do texto

O termo *intertextualidade* remete imediatamente à sua etimologia: *inter* – posição intermediária, interação, entre; *textualidade* – qualidade daquilo que é relativo ao texto, que está num texto. Pressupõe-se, com base nessas informações, que a intertextualidade abarque a idéia de um ou vários textos que se colocam no meio de outros, interagindo, de alguma forma, entre si. Pressuposição que não deixa de estar correta, embora extremamente simplificada e incompleta.

Ainda que a criação do termo e a sua conceituação sejam atribuídos a Julia Kristeva, estudiosa francesa, quando ela sugere que o russo “Bakhtin [fala] de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto com atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos” (FÁVERO 1994: 50), sabe-se que, na Antigüidade, Sócrates já havia proposto “a vivacidade das vozes e também a sua multiplicidade” (VIEIRA 2000: 26). Também Platão refere-se a esse procedimento quando aponta para o fato de que o ato mimético é, em si, um ato dialético: “por algum tempo após a morte será visível tudo, ou quase tudo, que uma pessoa deparou a seu corpo durante a vida [...] a mesma coisa [...] se passa [...] com a alma; depois que ela despe o corpo, torna-se visível tudo que nela existe, tanto o que vem da natureza, quanto os influxos, que o homem guarda na alma, da prática de cada um dos seus atos” (PLATÃO 1970: 189).

Lima, em citação explícita de Leonel, explica porque é dialético o ato mimético proposto por Platão: é “permanência que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo ante o que passou” (LEONEL 2000: 49).

O conceito de intertextualidade, ainda sem nomenclatura, foi também empregado na tradição medieval, “conquanto para os medievos a infinitude vocálica estaria presa a uma única voz – ‘o lógos de Deus’” (VIEIRA 2000: 26), mas só passou a ser estudado com maior ênfase depois que chegaram até o ocidente as traduções de algumas obras de Mikhail Bakhtin. Edward Lopes (1994: 71) afirma que todas as acepções do vocábulo, a partir da década de 60, “encontram-se prefiguradas em termos da própria terminologia bakhtiniana, como *multidiscursividade*, *pluridiscursividade*, *dialogismo* e *polifonia*, mais particularmente.” Isso equivale a dizer que Bakhtin já havia trabalhado o que hoje se pode entender por intertextualidade, usando uma terminologia diferente. De acordo com esse teórico russo da linguagem, conforme aponta Lopes (1994: 73), o que hoje é entendido como intertextualidade seria o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, a introdução do que foi escrito por outrem, no discurso. Assim, pode-se dizer que

a língua, em sua totalidade concreta, viva (portanto, enquanto discurso), tem uma propriedade intrínseca, o *dialogismo*. Isso quer dizer que as palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente perpassadas pelas palavras do outro; que, para constituir seu discurso, um enunciador necessariamente leva em conta o discurso do outro, elabora seu discurso a partir de outros discursos. (BARROS e FIORIN, 1994, orelhas, grifo dos autores).

Kristeva também aponta para o fato de ser Bakhtin o primeiro a utilizar um modelo de estrutura literária não estático: “a palavra/o discurso não carrega um sentido fixo (a

unidade sintática e semântica eclode carregada pela pluralidade das “vozes” e dos “sotaques” dos “outros”); não há o sujeito fixo/estático para sustentar a fixidez do sentido” (tradução livre de KRISTEVA 1970: 13). E essa estrutura é elaborada em relação a outra estrutura, constituindo-se em um cruzamento de vários textos, em diálogos entre várias escrituras (LOPES 1994: 71).

Assim, Kristeva (1974: 59) constrói a sua definição:” O termo ‘intertextualidade’ designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro”. E encontra oposição:

para ilustrar tal processo de transposição, J. Kristeva evoca, a título de exemplo, o trabalho de “figurabilidade” em Freud, que é capaz de transformar um jogo de palavras numa representação. Assim, *o texto literário passa a ser o lugar de fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social*, e escusado é dizer que qualquer leitura pressupõe uma teoria acabada do sujeito e da sua relação com o social, o que ultrapassa em geral a ambição do poeticista. (JENNY 1979: 13, grifo nosso.).

Jenny ainda afirma que entendendo a intertextualidade como “sistema de signos”, Kristeva alarga a noção de texto, que passa a tratar “de obras literárias, *de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes.*” (JENNY, 1979: 13, grifo nosso), o que poderia provocar um “caos” textual. Assim, esse autor procura precisar melhor o termo, dando-lhe um sentido mais específico: “Contrariamente ao que escreve Julia Kisteva, a intertextualidade tomada em sentido estrito [...] designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o *trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido*” (JENNY 1979: 14, grifo nosso).

Porém, depois de discorrer amplamente sobre o assunto e agora ancorado no “projeto radical” de W. Burroughs, em que, de acordo com Jenny, “a intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem educado [...] para se tornar estratégia da mistura e *estender-se, para fora do livro, a todo o discurso social*” (1979: 48, grifo nosso), o autor conclui: “*Seja qual for o seu suporte ideológico confesso*, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora (JENNY, 1979: 49, grifos nossos), admitindo, assim, a amplitude proposta por Kristeva.

3. *A intertextualidade: diferentes sistemas de signos compõem Reinações*

Lobato, mesmo desconhecendo o conceito ou o termo, uma vez que à época da escritura e publicação d’*A Menina do Narizinho Arrebitado* a tradução (para o francês) da obra de Bakhtin ainda não havia sido realizada, apropria-se do procedimento intertextual e, com maestria, rege sua orquestra polifônica, dialogando com os mais variados textos, provenientes de diferentes épocas e lugares, inclusive de tempos que, em sua concepção, ainda estariam por vir. Assim, quando vê a televisão pela primeira vez, nos Estados Unidos, onde trabalha como adido comercial, escreve a seu amigo Godofredo Rangel:

O *rush* deste país rumo ao futuro é um fenômeno, Rangel! Quando escrevi O *Choque*, pus entre as maravilhas do futuro a televisão. Pois já é realidade.

O *Times* de hoje anuncia que a estação WCFW vai inaugurar comercialmente a irradiação de imagens. O sonho que localizei em séculos futuros encontro realizado aqui. (LOBATO 1964: 309-310, grifos do autor).

E vai maravilhando-se a cada descoberta de mais um avanço tecnológico com que se depara. Em carta ao cunhado Heitor, datada de junho de 1927, conta suas impressões:

O rádio cá é um assombro, porque pode ser ouvido o dia e a noite inteira [...]

A cidade é um oceano de automóveis. [...] Tudo é tão desconformemente grande, tudo é tão o maior do mundo, que depois da 2^a semana a gente resolve não admirar mais coisa alguma. Do contrário seria preciso andar de boca aberta o dia inteiro. [...] o que mais me assombrou foi a New York subterrânea, com as suas numerosas linhas de sub-way, seus trens, suas estações imensas, restaurantes, lojas, cafés, livrarias, etc. etc. tudo invisível para quem anda na New York da superfície. Uma pessoa podia passar a vida na cidade subterrânea sem necessidade de vir à superfície para coisa nenhuma. (LOBATO 1970: 104-105).

Em outra carta, fala ao cunhado dos aparatos cinematográficos, assombrado com a intrusão “de tudo que é voz da natureza” num instrumento de produção originariamente musical. Admirava-se, assim, sem o saber, com as possibilidades intertextuais:

Queria que ouvisses o órgão dos grandes cinemas, Roxi, Paramount, [...] Eles pegaram do velho órgão europeu e fizeram coisa nova. Transformaram-no em um aparelho monstruoso, cujas bocas emissoras de sons se ocultam à direita e à esquerda, em cima e embaixo das paredes dessas imensas catedrais, de modo a permitir os mais imprevistos efeitos dialogais, e criaram uma infinidade de combinações de sons, capazes de reproduzir tudo o que é voz da natureza, desde o latido do cão até o uivo dos vendavais. [...]

Com palavras não se pode dar a idéia do que são as catedrais do cinema, na América. (LOBATO, 1970: 135).

Sobre mais uma inovação do cinema, que também conhece em sua estadia nos Estados Unidos, o escritor brasileiro diz: “A novidade agora é o *speakies*. Há o *movies* que você conhece, o cinema mudo. O *speakies* é o cinema falado e já tão bem feito que dá perfeita a ilusão de estarem as sombras falando no *screen*.” (LOBATO, 1970: 139, grifos do autor).

Mas ainda não conhecia o cinema falado quando escreveu – e publicou pela primeira vez – *Reinações de Narizinho*, então ainda *A Menina do Narizinho Arrebitado*. Assim, no capítulo “O Sítio do Picapau Amarelo”, fala de um herói do cinema mudo, o lendário *cowboy* norte-americano Tom Mix; quase um mito, confunde-se a pessoa com o ator. Seu nome era Thomas Hezekiah Mix, mas na adolescência, passou a assinar Thomas Edwin Mix. Edwin era o nome de seu pai. Nasceu em 1880 e faleceu em 1940. Apresentou-se como cowboy em vários circos e shows e fez muitos filmes mudos, iniciando sua carreira cinematográfica em 1909. Mo Sítio de Dona Benta, aparece como vilão, chefe da “quadrilha Chupa-Ovo”, e assalta a

comitiva de Narizinho, a caminho do Reino das Abelhas:

- A bolsa ou a vida! – intimou o chefe da quadrilha apontando o trabuço.

Narizinho a tremer, olhou para ele e franziu a testa. “Eu conheço esta cara!” – pensou consigo. É Tom Mix, o grande herói do cinema!... Mas quem havia de dizer que esse famoso *cow-boy*, tão simpático, havia de acabar assim, feito chefe duma quadrilha de lagartos?...

- A bolsa ou a vida! – repetiu Tom Mix carrancudo.

- Bolsa não temos, Senhor Tom Mix – disse a menina – mas temos aqui uns bolinhos muito gostosos. Aceita um?

O bandido tomou um bolo e provou.

- Não gosto de bolo amanhecido! – respondeu cuspidando de lado. Quero ouro de verdade! (LOBATO 1959: 61).

Não se pensou, até o momento, sobre os motivos que levaram Lobato a transformar um herói tão famoso em bandido, chefiando uma quadrilha de lagartos, os “chupa-ovos”. Uma paródia, com certeza, mas com que objetivo? Pode-se pressupor que ele, crítico acirrado, tenha desejado mostrar que, chegando ao Brasil, tudo se deteriorava, como as péssimas traduções dos grandes clássicos da literatura infantil, algumas das quais refez posteriormente. Sobre o mau português, fala ao amigo Rangel:

Impossível boa expressão duma idéia se não com ótima forma. Sem limpidez, sem asseio de forma, a idéia vem embaciada, como copo mal lavado. E o pobre leitor vai tropeçando – vai dando topadas na má sintaxe, extraviando-se nas obscuridades e impropriedades. [...] – e com todas essas revoltas e extravios e topadas perde o fio da idéia e acaba com a sensação do caótico.

[A má forma] lembra-me uma estrada de rodagem sem pavimentação, toda cheia de buracos e pedras, e difícil de caminhar a cavalo – porque ler é ir o pensamento a cavalo na impressão visual e outras. [...] O mau português mata a maior idéia (LOBATO 1969: 222-223).

E quanto à qualidade das traduções, Lobato comenta:

Ontem acabei a revisão do meu *Kim*. Leia-o, Rangel. Depois do *Livro do Jangal*, é a melhor coisa de Kipling. A primeira tradução do *Kim* lançada pela Editora era uma neblina. A gente lia e entendia vagamente. Otalles encomendou-me outra. [...]

Na primeira tradução do *Kim* [...] encontrei uma boa pérola [...]. No original está: “We who go down to the *burning-ghats* cluch at the hands of those coming up from the River of Life, etc.” E na tradução vem: “Nós que vamos descendo para o campo do carnicheiro, etc”. Essa tradução de *burning-ghats*, ou fogueiras onde na Índia queimam os mortos, por “campo do carnicheiro”, deixou-me profundamente intrigado. [...] De que modo fogueira de cremar defunto pode virar “campo do carnicheiro?” Por fim descobri. Na tradução francesa do *Kim* deve estar *bucher*, fogueira, palavra que muito se aproxima de

boucher, carneiro. O tradutor, que evidentemente traduzia do francês e não do inglês, confundiu as duas palavras e pôs “carneiro” em vez de “fogueira”. Mas achando esquisito aquela “procissão rumo ao carneiro”, inventou o “campo” e botou “campo do carneiro...” (LOBATO, 1964: 334-336, grifos do autor).

Já as histórias em quadrinhos e a televisão têm como representante, na obra em estudo, o Gato Félix, felino que começou, como Tom Mix, no cinema mudo, em 1919. O Gato Félix apareceu pela primeira vez no curta metragem *Feline Follies* (Loucuras Felinas), provavelmente inspirado por *Thomas Kat*, personagem do média metragem de animação *The tail of Thomas Kat* (O conto do Gato Thomas), de 1917. Em *Feline Follies* seu nome ainda não era Félix, mas *Master Tom* (Mestre Tom ou, num jogo lingüístico, Tom, o magistral). Foi depois batizado de Félix, também um jogo lingüístico, nome oriundo das palavras latinas *felis* (gato) e *felix* (sortudo, feliz) (O GATO FÉLIX/DATAS). Há também quem diga que Félix pode ter sido inspirado pela história de Rudyard Kipling (o criador de Mogli), *The cat who walks by himself*. (O PSEUDÔNIMO). Em 1923 aparece pela primeira vez em tiras de jornal (O GATO/GERSTEIN). Até 1927, ano em que Lobato vai para os Estados Unidos, as tiras eram semanais. A partir de então, passam a ser diárias.

Nesse mesmo ano, quando escreve as histórias “Aventuras do Príncipe” e “O Gato Félix”, que compõem *Reinações de Narizinho*, Lobato já havia entrado em contato com as experiências da televisão e com as tiras do felino, pois também era leitor de jornais. Escreve ao amigo Lino Moreira, expressando sua admiração:

Cada vez que compro jornais na esquina me assombro. Os jornais estão à vista do público com uma caixinha de dinheiro ao lado. O freguês tira o jornal que quer, faz o troco e pronto. Não há fiscal, não há ninguém espiando ali por perto. Como, então, ninguém furta, ninguém abusa? (LOBATO, 1970: 107).

Embora as histórias em quadrinhos não sejam uma inovação tecnológica, não deixa de ser novidade e, no caso de Félix, novidade diretamente ligada à televisão, que já andava em estudo nos Estados Unidos e utilizava um boneco do gato, feito de papel *mâché*, para testes de ajuste e definição de imagens (O GATO/GERSTEIN); a imagem do boneco do gato era enviada para uma mesa de gravação e transmitida para uma tela leitora eletrônica. A transmissão durava cerca de duas horas por dia. Essas experiências foram efetuadas por cerca de dez anos, resultando em imagens televisivas de alta definição.

Curiosamente, a primeira visita de Félix ao sítio é, na verdade, a visita de um impostor. Um outro gato, “um gato à-toa de roça, um gato que não valia coisa nenhuma, além de que nascido com muito maus instintos. [...] Era o que se chama – um gato ladrão.” (LOBATO 1959: 162-163). Outra vez Lobato parodia e transforma herói em vilão.

Se não tem o objetivo de criticar, pode-se pressupor que essas inversões intertextuais sejam somente fruto de um espírito insubmisso que afirmava: “rebelde nasci e rebelde pretendo morrer” (PEIXOTO 1982: 103-104). De acordo com Athayde (1982: 50), Lobato “foi, acima de tudo, um agitador. Agitador de personagens, de idéias e de iniciativas”, ou em suas palavras:

E assim foi que me fiquei na vida sem sistematização nenhuma, livre como um passarinho, a esvoaçar para onde aprazia, levado apenas pelas minhas intuições, insubmisso a fórmulas e autoridades. Essa insubmissão estendeu-se à minha literatura. Tudo quanto produzi, contos ou sonhos infantis, não se subordinam a norma nenhuma. (DANTAS 1982: 14-15)

O que se tem de fato é que colocando Félix e Tom Mix dentro do Sítio do Picapau Amarelo, intertextualizando *Reinações* com personagens de cinema, histórias em quadrinhos e televisão, Lobato constrói artisticamente aventuras maravilhosas, amalgamadas da realidade de um mundo que caminha rumo ao futuro, de forma acelerada, fazendo presentes a própria imaginação e os sonhos da humanidade.

Trabalhando com maestria, como se estivesse regendo uma orquestra textual, o autor brasileiro soube conduzir cada um dos textos transpostos para a sua obra – os intertextos – com tanta perfeição que fez tocar uma nova e revolucionária sinfonia: a sinfonia de *overture* da literatura infantil brasileira e sul-americana, *Reinações de Narizinho*.

E é justamente essa sinfonia intertextual que faz com que a obra permaneça viva – e, lançando mão de Octavio Paz (1982, passim) e a sua “Consagração do Instante” –, repetindo seus instantes – passados e presentes (da época da escritura) – em outros instantes – estes, futuros, desde a escritura até hoje –, iluminando com sua luz novos instantes, novas experiências, históricas, fazendo-se ecoar em outras vozes.

OBRAS CITADAS

- ATHAYDE, Tristão de [Alceu Amoroso Lima]. 1982. Monteiro Lobato. In: DANTAS, Paulo (Org.). *Vozes do tempo de Lobato*. Brasil: Traço. 45-52.
- BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz, orgs. 1994. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. Em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp. orelhas.
- DANTAS, Paulo. 1982. Monteiro Lobato, painel 100. In: *Vozes do tempo de Lobato*. Brasil: Traço. 11- 43.
- DANTAS que vale a pena lembrar. 1923. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/folhinha.htm>. Acesso em 23 jul. 2005.
- DEBUS, Eliane Santana Dias. *A trajetória da literatura infantil de Monteiro Lobato na televisão*. Disponível em <http://www.leitoreslivros.com.br/home.php?page=textos&idsecao=1>. Acesso em 14 out. 2004.
- FÁVERO, Leonor Lopes. 1994. Paródia e dialogismo. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. Em torno de Bakhtin. BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Orgs.). São Paulo: Edusp/ 49-61.
- GERSTEIN, David. *The classic Felix the Cat page*, a Pat Sullivan comic. Disponível em <http://www.felix.goldenagecartoons.com>. Acesso em 16 abr. 2005.
- JENNY, Laurent. 1979. A estratégia da forma. In: *Poétique. Intertextualidades. Revista de teoria e análise literárias* v. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina. 5-49.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde a la fin du XIXe. Siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.

- _____. 1970. Une Poétique Ruinée. (Présentation). In: BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970: 5-21.
- LEONEL, Maria Célia. 2000. *Guimarães Rosa*: Magma e gênese da obra. São Paulo: UNESP.
- LOBATO, Monteiro. 1969. *A barca de Gleyre*. 1º Tomo. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1964. *A barca de Gleyre*. 2º Tomo. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1959. *Reinações de Narizinho*. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- _____. 1970. *Cartas Escolhidas*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense.
- LOPES, Edward. 1994. Discurso Literário e dialogismo em Bakhtin. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. Em torno e Bakhtin. BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz, orgs. São Paulo: Edusp. 63-81.
- NORRIS, M. G. *Tom Mix*. Disponível em <http://www.surfnetic.com/chuck/tommix.htm>. Acesso em 18 out. 2004.
- O GATO Félix. Disponível em <http://ninushka.vilabol.uol.com.br/famosos.html>. Acesso em 12 out. 2004.
- O GATO FÉLIX. Disponível em <http://quadrinhos.blogspot.com>. Acesso em 12 out. 2004.
- O PSEUDÔNIMO esquecido de Drummond. In: *Curiosidades realmente curiosas*. Disponível em <http://www.geocities.com/SoHo/5537/curio2.htm>. Acesso em 23 jul. 2005.
- PAZ, Octavio. 1982. A Consagração do Instante. In: _____. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 225-240.
- PEIXOTO, Silveira. 1982. Vida, paixão e morte de Lobato. In: DANTAS, Paulo (Org.). *Vozes do tempo de Lobato*. Brasil: Traço. 83-106.
- PLATÃO. *Górgias ou A oratória*. 1970. Tradução, apresentação e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- VIEIRA, Ney. 2000. Unidade e multiplicidade: o papel da “República das Letras” e a função intelectual na República Velha – 1889-1922. Tese em Sociologia. UNESP – Araraquara.

*AN INTERTEXTUAL SYMPHONY: MOVIES, COMIC STRIPS AND TELEVISION
MAKING A COMPOSITION OF FUTURE, PRESENT IN MONTEIRO LOBATO'S
REINAÇÕES DE NARIZINHO (LITTLE NOSE'S ADVENTURES).*

ABSTRACT: During a time in which *media* and *mass communication* were not part of Brazilian daily vocabulary, Monteiro Lobato, in his first work for children, *Reinações de Narizinho* (Little Nose's Adventures), brings to Brazilian public, by the transformation of a movie text into a literary text *Tom Mix*, one of the greatest legends from North-American farwests, a character who, at that time, strengthened a new consumer market in open expansion: the movies industry. Later, he also transposes from the movies, likewise from the comic strips and from the experimental television screens into *Reinações, Félix the Cat*, a black cat with enormous eyes, still popular nowadays.

KEYWORDS: movies, television, intertextuality.