



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

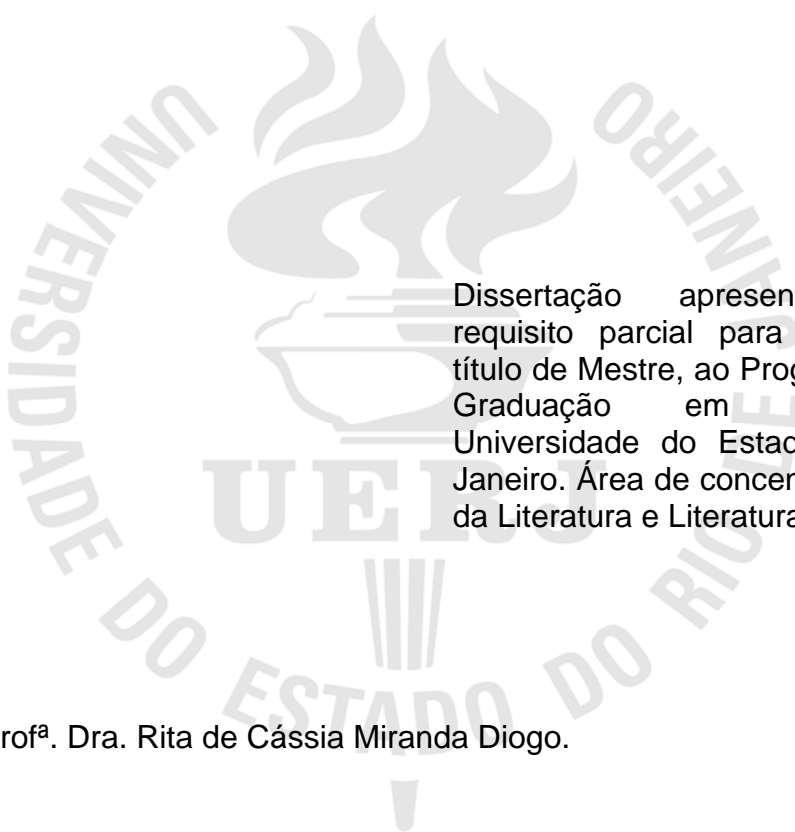
Suzane Pacheco Martins Pereira

***Fantomas contra los vampiros multinacionales: o diálogo entre arte  
e política na narrativa de Julio Cortázar***

Rio de Janeiro  
2012

Suzane Pacheco Martins Pereira

***Fantomas contra los vampiros multinacionales: o diálogo entre arte e política  
na narrativa de Julio Cortázar***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo.

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C827 Pereira, Suzane Pacheco Martins.  
Fantomas contra los vampiros multinacionales: o diálogo entre arte e política na narrativa de Julio Cortázar / Suzane Pacheco Martins Pereira. – 2012.  
68 f.

Orientadora: Rita de Cássia Miranda Diogo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cortazar, Julio, 1914-1984. Fantomas contra los vampiros multinacionales - Teses. 2. Cortazar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura fantástica – História e crítica - Teses. 4. Antropofagia na literatura - Teses. 5. Política e literatura - Teses. 6. Intelectuais – Teses. I. Diogo, Rita de Cássia Miranda. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860(82)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Suzane Pacheco Martins Pereira

***Fantomas contra los vampiros multinacionales: o diálogo entre arte e política  
na narrativa de Julio Cortázar***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 26 de abril de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo (orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Cristina dos Santos  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Claudia H. Impellizieri Luna Ferreira da Silva  
Instituto de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, que sempre confiaram na minha capacidade de correr atrás dos meus objetivos, em especial à minha mãe, sem a qual eu nada seria. Dedico também ao meu amor, que sempre esteve ao meu lado, mesmo se privando de alguns eventos para não me deixar sozinha nessa empreitada.

## **AGRADECIMENTOS**

Toda pessoa necessita de um mestre. Alguém em quem se espelhar, que o ajude com palavras sábias, que confie em você e que te mostre as possibilidades da vida. Por isso agradeço à minha orientadora por ter exercido um papel fundamental em criar a ponte entre a pessoa que eu era e a pessoa que sou hoje.

Nada do que foi feito aqui teria sido possível sem a ajuda, a parceria e a confiança da pessoa que eu escolhi, e que me aceitou como orientanda, para trilhar caminhos que vão além da sala de aula, da Universidade.

É a ela, Rita de Cássia Miranda Diogo, que dedico todos os meus agradecimentos.

A sabedoria é a única riqueza que os tiranos não podem expropriar.

*Khalil Gibran*

## RESUMO

PEREIRA, Suzane. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*: o diálogo entre arte e política na narrativa de Julio Cortázar. 2012. 68 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

O presente trabalho tem como propósito verificar como Julio Cortázar articula arte e política na obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975). Considerando a época em que a obra foi escrita, uma época marcada pela ditadura nos países da América do Sul, percebe-se que o intelectual não deve ser aquele preocupado somente com a arte em si, mas sim uma figura pensante capaz de disseminar ideais de luta, de crítica ao sistema através de sua obra,. O aporte teórico está baseado nos estudos acerca do conceito de intelectual, segundo Jean Paul Sartre e Sérgio Paulo Rouanet, e na ideia do antropofagismo criado por Oswald de Andrade, que inaugura o termo, a fim de se referir à “devoração” cultural do que vem de fora em benefício de uma literatura original, e além disso, dissociada da costumeira cópia. Os resultados demonstram que ao se posicionar contra a ditadura, Cortázar tem a intenção de invocar a sociedade a rejeitar todo e qualquer tipo de submissão, não só política mas também cultural. O autor rompe com a narrativa tradicional, fato que se reflete na estética, ao transgredir os limites existentes entre arte popular e arte culta, realidade e ficção, através da construção de uma narrativa fantástica, a qual estudaremos, segundo as teorias de Victor Bravo e de Irène Bessièrè.

Palavras-chave: Julio Cortázar. Intelectual. Fantástico. Antropofagia.



## RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito verificar como Julio Cortázar articula arte y política en su obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975). Al considerarse la época cuya obra fue escrita, una época marcada por la dictadura en los países de la América del Sur, se percibe en ella una crítica al intelectual tradicional y al mismo tiempo una propuesta a un nuevo concepto de intelectual que no sólo se preocupe con el arte, sino que intente, con su obra, disseminar ideales de lucha, de crítica al sistema. El aporte teórico está basado en los estudios acerca del tema del intelectual, según los conceptos de Jean Paul Sartre y de Sérgio Paulo Rouanet, bien como en la idea del antropofagismo, creado por Oswald de Andrade, que inaugura el término con el objetivo de referirse a la “devoración” cultural de lo que viene de fuera en beneficio de una literatura original, y más que eso, disociada de la habitual copia. Los resultados demuestran que al posicionarse contra la dictadura, Cortázar tiene la intención de invocar la sociedad a rechazar todo y cualquier tipo de sumisión, no sólo política sino cultural. El autor rompe con la narrativa tradicional, hecho que se refleja en la estética, al transgredir los límites entre el arte popular y el arte culto, realidad y ficción, de modo a crear un texto fantástico, el cual estudiaremos según las teorías fantásticas de Victor Bravo e Irène Bessièrè.

Palabras clave: Julio Cortázar. Intelectual. Fantástico. Antropofagia.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>CORTÁZAR, UM INTELLECTUAL?</b> .....	13
1.1	<b>O conceito de intelectual</b> .....	13
1.2	<b>O que é utopia?</b> .....	22
1.3	<b>Uma definição de ideologia</b> .....	24
2	<b>CORTÁZAR, UM INTELLECTUAL ANTROPOFÁGICO</b> .....	27
2.1	<b>Por um conceito de antropofagia</b> .....	27
2.2	<b>A antropofagia no intelectual Cortázar</b> .....	32
2.2.1	<u>Antropofagismo na temática</u> .....	33
2.2.2	<u>Antropofagismo na construção narrativa</u> .....	38
2.2.3	<u>Antropofagismo em relação a outras artes</u> .....	40
2.3	<b>O intelectual antropofágico</b> .....	41
3	<b>FANTOMAS, UM PERSONAGEM DEVORADO</b> .....	43
3.1	<b>A devoração do intelectual segundo Sartre</b> .....	46
3.2	<b>Uma devoração de gêneros</b> .....	51
3.3	<b>O fantástico como produto de um intelectual antropófago</b> .....	54
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	63
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	66

## INTRODUÇÃO

As primeiras leituras de textos cortazarianos são sempre difíceis, e comigo não foi diferente. No entanto, ao invés da desistência, optei pela persistência e quis conhecer a fundo a vida e obra deste autor argentino, o que para mim foi um verdadeiro desafio.

A fim de ir além, minha orientadora (na época minha professora de Literaturas Hispânicas) me sugeriu o livro *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977) por este ser pouco conhecido e estudado pelos leitores de Cortázar. Já havia lido diversos contos, que serviriam para uma grande pesquisa, mas nenhum foi o suficientemente intrigante para me fazer querer pesquisar durante tanto tempo.

Esta pesquisa sobre Cortázar vem desde 2008, quando ainda era graduanda em Letras, e está longe de ser considerada concluída, porém um longo caminho já foi percorrido como será possível perceber nas páginas que se seguem.

Acreditamos que em um momento em que o papel do intelectual dentro da pós-modernidade vem sendo questionado, em que o sentido crítico vem perdendo sua importância em meio aos apelos da sociedade de consumo, a obra aqui em estudo nos leva a retomar uma época de utopias, em que vivíamos em função do futuro. Talvez esta obra de Cortázar nos ajude a encontrar o equilíbrio entre viver mergulhados no presente, como nos dias de hoje, sem perder a consciência da sua relação com o amanhã.

Neste estudo, propomos a leitura de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977), de Julio Cortázar (1914-1984), com o objetivo de demonstrar como o autor articula arte e política em sua obra. Segundo nossa hipótese, ao mesmo tempo que propõe um novo conceito de intelectual para a América Latina, o escritor o coloca em prática ao construir uma narrativa engajada sem abrir mão da arte literária, de um trabalho esteticamente complexo, que a literatura fantástica lhe proporciona.

Na época em que a obra foi escrita, 1975, Cortázar já havia passado pela experiência da Pós-Revolução Cubana (1961), quando Che Guevara e Fidel Castro comandam a criação de uma arte que deveria ser verdadeiramente nacional, colocando nas mãos do intelectual a iniciativa de criar sem abrir mão do engajamento revolucionário. O autor argentino passa então, a se questionar sobre o seu papel como intelectual e percebe que até aquele momento nada havia feito

diante do compromisso de envolver literatura e política.

Em *Fantomas*, além da recorrência ao fantástico característico de Cortázar, temos uma inovação na sua forma de construção: a utilização dos quadrinhos, entre outros gêneros da cultura de massas, para tratar de temas complexos como as ditaduras nos países latino-americanos e as torturas sofridas pelos mesmos. Esse recurso se faz curioso, uma vez que o autor sempre foi reconhecido no meio acadêmico pela criação de um tipo de literatura intelectualmente elaborada, que exigia um leitor especializado, conhecedor de sua obra. O porquê dessa escolha e a sua relação com a busca por uma nova função do intelectual na sociedade moderna será o foco principal de nossa pesquisa.

No primeiro capítulo, buscaremos delimitar o conceito de intelectual com o qual trabalharemos, aquele comprometido com a sociedade e que se envolve em questões políticas. Será necessário também explicitarmos conceitos como o de utopia e de ideologia. Tais termos se inter-relacionam, uma vez que a ideologia de um intelectual determinará suas atitudes e conseqüentemente sua forma de atuar na sociedade, ou no caso de Cortázar, de criar e escrever. A utopia, por sua vez, é característica de todo intelectual comprometido com a transformação e o estabelecimento de um mundo mais justo, ambos reivindicados pelo escritor em estudo.

Na segunda parte de nosso trabalho, trataremos do tema do antropofagismo com a finalidade de justificar sua adoção como um processo criativo característico de Julio Cortázar. Para tanto, nos utilizaremos do conceito de “antropofagia”, segundo Oswald de Andrade<sup>1</sup>, quem pela primeira vez, propôs a “devoração” do “outro”, como forma de a cultura brasileira alcançar a sua autonomia.

Ao “devorar” o que é estrangeiro, principalmente no que se refere à narrativa literária, Cortázar cria uma nova forma de fazer literatura se apropriando do que lhe parece importante na cultura do “outro” para revelar características de sua própria história e cultura. Isso é percebido em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977), mais claramente quando “devora” os quadrinhos de uma tira mexicana, que por sua vez, já tinha sido apropriada de diferentes formas por diferentes linguagens, tal como o cinema, por exemplo.

---

<sup>1</sup>ANDRADE, Oswald . Manifesto Antropófago II in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

Para explicitar como o conceito de antropofagia se realiza na obra do autor, o estudaremos em três níveis narrativos: antropofagia na temática, na construção propriamente dita, e na apropriação de outras artes por parte de Cortázar. Em todos os casos, utilizaremos exemplos de seus contos para justificar a pertinência deste conceito nas análises aqui realizadas.

No terceiro e último capítulo, nos dedicaremos ao estudo do *corpus* literário em questão, subdividindo-o em três aspectos. No primeiro, demonstraremos como Cortázar “devora” o conceito de intelectual satreriano, para então propor uma nova postura do intelectual latino-americano diante dos problemas políticos e sociais que então o nosso continente enfrentava.

No segundo item do terceiro capítulo, abordaremos a “devoração” de outros gêneros praticada pelo autor, uma vez que temos em uma mesma obra a junção dos quadrinhos, entre outros gêneros da cultura de massas.

No último tópico, trataremos do fantástico em dita obra, a partir dos estudos do venezuelano Victor Bravo<sup>2</sup> sobre o assunto. Segundo o autor, a alteridade, a presença de dois âmbitos distintos e sua inter-relação, pressupõe uma fronteira, um limite que separa seus territórios e que também se converte em um elemento significativo, já que a produção do fantástico pressupõe a sua transgressão.

Além disso, este teórico nos fala do jogo entre verossimilhança e produtividade, que a narrativa fantástica coloca em cena, o que muito contribuirá para desvendar os procedimentos da construção textual da obra em estudo.

Também utilizaremos alguns conceitos de Irène Bessière<sup>3</sup>, escritora francesa, que tratará o fantástico como uma lógica narrativa que é ao mesmo tempo formal e temática, e que dessa forma surpreenderá o leitor levando-o ao acontecimento insólito.

---

<sup>2</sup> BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.

<sup>3</sup> BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Revista Fronteiraz, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.

## 1 CORTÁZAR, UM INTELLECTUAL

### 1.1 O conceito de intelectual

Vários são os questionamentos suscitados hoje em dia sobre a real função dos intelectuais. Antes de qualquer análise, faz-se necessária uma busca por um conceito de intelectual que, mesmo não sendo pleno, dê conta de parte das suas atribuições pós-modernas.

Edward W. Said, em sua obra *Representações do Intelectual* (2005), cita Gramsci que afirma: “todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais”.<sup>4</sup> Ou seja, é inerente a qualquer indivíduo ser um intelectual, porém, o que o definirá como tal será o papel desempenhado em seu meio.

Neste sentido, o conceito de Gramsci acima apresentado se opõe ao do escritor francês Julien Benda. Para Benda, o intelectual é representado por “um grupo minúsculo de reis-filósofos superdotados e com grande sentido moral, que constituem a consciência da humanidade”<sup>5</sup>, enquanto Gramsci afirma que intelectual é qualquer um que exerça um papel crítico na sociedade. Em outras palavras, este entende o papel do intelectual como uma vontade pessoal, e aquele como um dom, um diferencial em relação aos outros membros da sociedade. Said faz então algumas considerações a respeito do que foi exposto e afirma:

A questão central pra mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, uma filosofia ou opinião para (e também por) um público.<sup>6</sup>

Se o público é o alvo, é para ele e por ele que o intelectual se posiciona criticamente. Seus princípios são os valores universais que regem a sociedade e cabe a quem a representa a função de se posicionar em relação aos fatos de forma a pensar no bem comum.

No entanto, os intelectuais nos dias atuais, segundo Said, enaltecem a competência, a aptidão para escrever e não mais os valores universais como a liberdade e a verdade. Eles substituem as grandes narrativas por situações locais e

<sup>4</sup> Apud SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reih de 1993*; tradução Milton Hatoum . São Paulo : Companhia das Letras, 2005. p.19.

<sup>5</sup> Ibid p.20.

<sup>6</sup> Ibid p.25.

jogos de linguagem<sup>7</sup>, ou seja, devem ser mestres da retórica, a arte do convencimento, para através dela se posicionar e, ao mesmo tempo, persuadir os que o rodeiam.

Said faz um longo percurso para chegar à melhor definição do intelectual atual. Ao citar a visão de Adorno, exemplo de um intelectual que enaltece os valores universais, e não a competência, torna-se inevitável não pensar em Julio Cortázar:

Na obra de Adorno, a essência da representação do intelectual como um exilado permanente, que se desvia tanto do velho como do novo com a mesma destreza, é um estilo de escrita amaneirado e trabalhado ao extremo. Antes de mais nada, é fragmentário, convulsivo, descontínuo; não há enredo ou ordem predeterminada a seguir. Representa a consciência do intelectual como sendo incapaz de repousar seja onde for, constantemente em alerta contra as seduções do sucesso que, para um Adorno de temperamento obstinado, significa tentar de forma consciente não ser fácil e imediatamente compreendido.<sup>8</sup>

Cortázar, na obra em estudo, está vivendo uma época em que certos fatos históricos são questionados, como a ditadura, por exemplo. Seu olhar é de um eterno exilado, pois durante o peronismo nosso autor sai da Argentina, onde vivia desde os 4 anos de idade, e migra para a França. No entanto, seu pensamento não deixa de ser focado em sua tão sofrida América Latina. Agora, com um olhar de fora, ele pode ser um intelectual mais crítico, por estar afastado de seu objeto de análise, que poderia envolvê-lo emocionalmente.

Assim como Adorno, Cortázar, em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977), “não repousa”, pois utiliza a situação do Tribunal Bertrand Russell II, do qual faz parte, para se colocar como porta-voz de seu povo e criticar a ditadura, se posicionar contra os castigos sofridos pelos latino-americanos no período em questão. Por outro lado, nem todos conseguem compreender facilmente todas as mensagens ali contidas, na medida em que a obra não é inteligível para a maioria dos leitores, exigindo um conhecimento maior do autor e de sua narrativa, seja por utilizar-se de diferentes gêneros, de metáforas, ou por misturar o “real” com a ficção, em uma obra bem trabalhada e estruturada, sendo um grande exemplo de arte como denúncia.

Voltando às concepções do intelectual, Said conclui em seu penúltimo capítulo que o intelectual é por si só um ser solitário, porém sua voz ressoa e chega àqueles que dela precisam:

O intelectual não sobe numa montanha ou num púlpito e declama das alturas. É obvio que queremos apresentar nosso trabalho onde ele possa ser mais bem ouvido; e também queremos vê-lo representado de maneira a influenciar um processo contínuo e real, por exemplo, a causa da paz e da justiça. Sim, a voz do intelectual é solitária, mas tem ressonância

<sup>7</sup> Apud SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reih de 1993*; tradução Milton Hatoum . São Paulo : Companhia das Letras, 2005. p.28.

<sup>8</sup> Ibid p.64.

só porque ela se associa livremente à realidade de um movimento, às aspirações de um povo, à busca comum de um trabalho partilhado.<sup>9</sup>

Cortázar é uma das muitas vozes latinas que busca essa paz e essa justiça da qual Said fala. A estratégia de usar uma história em quadrinhos associada à narração está relacionada ao desejo de ser ouvido, de influenciar processos reais, como o de conscientizar os leitores sobre a situação de injustiça e violência na América Latina, bem como de modificar a postura dos intelectuais, clamando por um maior engajamento. É nesse contexto que se faz urgente a voz, o comprometimento do artista, pois, segundo Sartre, a tarefa do escritor é fazer com que “ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele”. Isso porque:

falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se ao espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado.<sup>10</sup>

Sartre entende que em cada ato, em cada palavra, em cada escrito de um intelectual comprometido existe uma preocupação de levar o leitor a se sentir parte do todo e de entender que o narrado ali também é responsabilidade dele. Cabe enfatizar que engajado não é sinônimo de panfletário. Ou seja, a preocupação com a arte continua sendo a prioridade, desde que essa arte não seja vazia de conteúdo social, mas sim que acrescente algo à obra e ao leitor para que ele entenda que necessita se comprometer com o mundo do qual faz parte.

Na obra *O que é a literatura?* (1996), Sartre evidenciará que é a favor da arte engajada, porém sem limitá-la à política como percebemos no fragmento a seguir: “Caso se pergunte se o escritor deve, para atingir as massas, oferecer os seus serviços ao partido comunista, respondo que não; a política do comunismo stalinista é incompatível com o exercício honesto do ofício literário”.<sup>11</sup> Em outras palavras, para a escrita ser “honesta”, não deve estar filiada à partidos, mas ser um território neutro de influências deste tipo.

Ao pensarmos na obra de arte, por exemplo, devemos entender que ela deve manter a ética, e não ser um meio de atingir eleitores em prol de possíveis elegíveis. O importante é que haja uma separação entre a moral que constrói um texto ou obra

<sup>9</sup> Apud SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reih de 1993*; tradução Milton Hatoum . São Paulo : Companhia das Letras, 2005. p.103.

<sup>10</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2ª edição, 1993. p. 21.

<sup>11</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2ª edição, 1993. p. 188.



e a estética, para que uma não seja refém da outra e acabe transformando o engajamento artístico em um ambiente de exaltação política em detrimento da arte.

No obra *O silêncio dos intelectuais* (2006), Adauto Novaes organiza uma série de artigos que tratam do tema. Um deles é o de Francis Wolff intitulado *Dilemas dos intelectuais*. Nele percebemos que a polêmica em torno do papel do intelectual surge na França em 1983 e é lançada pelo jornal *Le Monde* através de um artigo de Max Gallo, ministro e porta-voz do governo socialista.<sup>12</sup> Nesse período, os intelectuais se dividiram em dois grupos: os que eram contra o regime socialista que estava sendo colocado em prática de modo infiel aos seus princípios e por isso reivindicavam uma mudança de postura e criticavam os que se calavam diante de tal acontecimento.

Para Wolff “o intelectual é aquele que transforma uma autoridade intelectual em autoridade política em nome de uma autoridade moral”.<sup>13</sup> Ou seja, o intelectual é aquele envolvido com a sociedade, mas intimamente ligado às relações políticas, sempre em busca de uma manutenção da moral que deve existir dos que governam para os que são governados.

Cortázar até 1961 não tinha, como intelectual, a intenção de usar sua arte para falar de política, ainda que ela nunca tenha estado ausente de sua obra. Esta, como um todo, possuía sim um sentido crítico, mas para tocar em temas como o olhar superficial que se costuma dar ao que nos cerca, os automatismos da vida em sociedade, a hipocrisia dos valores burgueses, etc. Nunca com a intenção de fazer o indivíduo refletir sobre os regimes que lhe eram impostos, por exemplo. Isso se desfaz quando temos acesso a *Fantomas* ou também ao conto *Apocalipsis de Solentiname* (1976), onde o personagem principal tira fotos aparentemente inocentes de paisagens e pessoas, e que quando são reveladas mostram as atrocidades da guerra, pessoas com armas, outras morrendo. Ao tocar no tema da tortura sofrida durante os períodos ditatoriais, Cortázar quer transformar uma visão inocente diante dos fatos em uma visão carregada de consciência política. A partir daí, segundo Wolff, esse intelectual construiria uma noção moral em seus leitores e em si mesmo.

Voltando para o artigo de Wolff, ele situa o nascimento dos primeiros

---

<sup>12</sup>WOLFF, Francis. Dilema dos intelectuais in NOVAES, Adauto (org.) *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.45.

<sup>13</sup> Ibid p.47.

intelectuais na Grécia e, em seguida, promove um debate para decidir quem seria o primeiro intelectual: Sócrates ou os sofistas.<sup>14</sup>

Sócrates foi o primeiro pensador perseguido por seu pensamento livre, não por suas ideias, ou seja, por exercer sua função de intelectual, e foi condenado à morte em 300 a.C. pela cidade de Atenas. Sua culpa foi a de não reconhecer os deuses da Cidade como tais, além de ter introduzido novos deuses.<sup>15</sup>

Nessa época, três eram os traços definidores do intelectual pelos anti-intelectuais. Em primeiro lugar era a *tagarelíce*, pois para eles, Sócrates, por exemplo, só falava, não agia ou trabalhava. Como segundo ponto viria a negação dos valores aceitos pela sociedade, no caso referente aos deuses da Cidade. E, por último, por se meter no que não lhe dizia respeito. Este, por sua vez, seria subdividido em dois aspectos: falar de interesses particulares de uma nação ou grupo em nome de valores individuais e, também, ser curioso, querer saber além do que é permitido.<sup>16</sup>

Não há dúvidas de que Sócrates era um intelectual, pois ele intervinha no espaço público e no domínio dos assuntos sociais ou políticos de sua época. Porém, para Wolff, ainda assim, ele não seria considerado o “pai de todos”, pois no caminho existe a figura importante dos sofistas. Estes eram reconhecidos pela palavra *educadores*, eles vendiam conhecimento àqueles que pudessem pagar.

Dentro dos conteúdos abordados pelos eternos professores do período em questão está, em primeira instância, o desenvolvimento da retórica. Sem o domínio da palavra não será possível *ter o poder*.<sup>17</sup> No caso dos sofistas, isso os coloca numa posição central, como os primeiros intelectuais, por serem “o intelectual total”, segundo Bourdieu, que “estão presentes em todas as frentes do pensamento, filosófico, crítico, romancista, homem do teatro”.<sup>18</sup>

Enquanto Sócrates se envolvia em questões locais, os sofistas defendiam a democracia. Ao pensar na divisão em micropoderes (escola, família, asilo, etc), Sócrates pensava em situações específicas e em lutas isoladas e, dessa forma, descentralizava a crítica ao aparelho do Estado, sujeito de todo o poder que envolve

---

<sup>14</sup> WOLFF, Francis. Dilema dos intelectuais in NOVAES, Adauto (org.) *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.49.

<sup>15</sup> Ibid p.49.

<sup>16</sup> Ibid p.50.

<sup>17</sup> WOLFF, Francis. Dilema dos intelectuais in NOVAES, Adauto (org.) *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.58.

<sup>18</sup> Apud WOLFF, Francis p.62.

uma sociedade.<sup>19</sup> Já os sofistas tinham uma visão global das questões sociais, pois acreditavam que todos formavam parte de uma só sociedade, se envolviam com problemas inerentes a todos que nela vivessem.

No entanto, Francis Wolff conclui que o importante hoje não é definir qual dos dois seria o primeiro, mas encontrar as causas para o silêncio dos intelectuais atuais. Ele observa que se calar não significa desistir da luta, mas perceber que independente de se preocupar com críticas específicas ou totais, deve-se sempre desconfiar de todos os poderes e de seu pensamento utópico, nem sempre realizável.

Por achar a busca pelo termo intelectual ainda incompleta, recorreremos à análise de Sérgio Paulo Rouanet para suscitar novas questões referentes ao tema. Em seu artigo *A crise dos universais* (2006) o autor tenta fazer uma abordagem do universalismo dividindo-o em três: o cognitivo, o ético e o político.<sup>20</sup>

O universalismo cognitivo se baseia, por exemplo, na ideia de que só existe uma matemática, ou seja, só há uma lei para reger todos os homens. Já o ético, se baseia na ideia de universalização da consciência moral, das normas que ultrapassam os limites transnacionais e transculturais. E, por fim, o universalismo político, que pensaria não mais em Estados, mas sim numa sociedade mundial.<sup>21</sup> Este último, hoje em dia, estaria inserido na ideia de uma “democracia cosmopolita”, o que novamente retomaria o nosso conceito até aqui explorado de intelectual: aquele que negando a luta pela democracia seria uma farsa.

Para Rouanet, “a adesão ao paradigma universalista é condição necessária, embora não suficiente, para a caracterização do intelectual”.<sup>22</sup> Ele recorre a vários exemplos que provam ser esta uma condição *sine qua non* de qualquer intelectual, como os filósofos da Ilustração ou a *intelligentsia russa* (“que invocava a ciência ocidental para solapar as bases da autocracia czarista”).<sup>23</sup>

No entanto, o marco do nascimento desse novo tipo de intelectual seria 13 de janeiro de 1898, quando Émile Zola escreve uma carta ao presidente da República francesa pedindo a revisão do processo que condenou o oficial judeu Alfred Dreyfus

---

<sup>19</sup> Ibid p.63.

<sup>20</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *A crise dos universais* in NOVAES, Adauto (org.) *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.70.

<sup>21</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *A crise dos universais* in NOVAES, Adauto (org.) *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.70.

<sup>22</sup> Ibid p.71.

<sup>23</sup> Ibid p.71.

pelo crime de alta traição. A carta também continha uma denúncia ao tribunal militar que absolveu naquele período o comandante Esterházy, o verdadeiro culpado.<sup>24</sup>

Após a divulgação da carta *J'accuse* pelo jornal *L'aurore*, vários homens das letras e artistas publicam uma petição que apoiaria Zola, que seria chamada pelos adversários de ato de “petição dos intelectuais”.

No discurso universalista de Zola percebia-se a grande influência do Iluminismo e falava-se “em nome da humanidade que tanto sofreu e tem direito à liberdade”<sup>25</sup>. Esse discurso seria retomado por Sartre, que segundo Rouanet seria “o último grande teórico a defender a posição do intelectual universalista”, aquele que retomando ideias já exploradas anteriormente, se meteria em assuntos que não lhe convinham simplesmente para expor à sociedade situações muitas vezes omitidas em prol da manutenção da paz velada.

De todas as possíveis definições expostas até aqui, Rouanet nos brinda com uma explicação sintética, que não negará o que já foi dito, mas deixará claro, caso haja dúvida, do que para nosso estudo é considerado o verdadeiro intelectual:

O intelectual é alguém que se define, sociologicamente, por ocupar um lugar, como trabalhador não manual, no processo de produção e reprodução da cultura – é um médico, um físico, um professor universitário, um jornalista, um romancista. E, define-se, politicamente, por sua relação umbilical com a democracia, e por sua vocação para desprender-se do seu lugar social, com vistas a agir no espaço público com bases em normas e princípios universais.<sup>26</sup>

Segundo essa concepção, cabe aqui refletir se Julio Cortázar se encaixaria plenamente nessa definição ou se ele em parte é um escritor confundido como intelectual. Essa questão de ser ou não ser intelectual também é levantada por Sérgio Paulo Rouanet em seu artigo quando ele afirma que ao escritor (jornalista, filósofo, romancista ou cientista) lhe cabe o direito de não ser engajado politicamente. Ele só se torna um intelectual:

(...)quando se desprende do seu lugar na divisão social de trabalho e abre mão de qualquer responsabilidade política institucional (...) ele não pode nem ser politicamente inativo, porque a militância é sua razão de ser, nem se ater a critérios particularistas.<sup>27</sup>

Rouanet classificaria o intelectual então por possuir um duplo estatuto: sendo um escritor quando se fala em divisão social de trabalho e um intelectual quando exerce a militância política pensando em princípios e normas universalistas, o que incluiria toda uma ética de universalização. Retomamos então a pergunta:

<sup>24</sup> Ibid p.71.

<sup>25</sup> Ibid p.72.

<sup>26</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. A crise dos universais in NOVAES, Adauto (org.) O silêncio dos intelectuais. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.75.

<sup>27</sup> Ibid p. 75

Cortázar preencheria esse duplo estatuto? Ou cumpre somente o papel do escritor?

Em carta a Fernández Retamar, o próprio autor responde à nossa pergunta:

Para mí, Roberto, y con esto terminaré, nada de eso es fácil. El lento, absorbente, infinito y egoísta comercio con la belleza y la cultura, la vida en un continente donde unas pocas horas me ponen frente a los frescos de Giotto o los Velázquez del Prado (...), la tentación cotidiana de volver como en otros tiempos a una entrega total y fervorosa a los problemas estéticos e intelectuales, a la filosofía abstracta, a los altos juegos del pensamiento y de la imaginación, a la creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en mí una interminable batalla con el sentimiento de que nada de todo eso se justifica éticamente si al mismo tiempo no se está abierto a los problemas vitales de los pueblos, si no se asume decididamente la condición de intelectual del tercer mundo...<sup>28</sup>

Se pensarmos em Julio Cortázar antes de 1961, ele seria somente o escritor.

O fato é que no início da década de 60, Cortázar precisa fazer uma visita a Cuba e se vê inserido num período de pós-revolução cubana, o que gerou em seus habitantes um sentimento de emancipação, depois do domínio vivido pelos Estados Unidos. Ernesto Che Guevara e Fidel Castro são os que comandam aquela que seria uma das vitórias mais importantes de todo o continente.

As atenções se voltam para a população e para a criação de uma arte verdadeiramente nacional. Como diz Fidel Castro em seu discurso:

Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro país (...) en el fondo si no nos hemos equivocado, el problema fundamental que flotaba aquí en el ambiente era el problema de la libertad para la creación artística<sup>29</sup>

A partir de então, Fidel começa a tratar o intelectual, que além de escrever, seria um revolucionário, pondo em primeiro lugar a Revolução, em outras palavras, se engajando politicamente:

Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aún de su propio espíritu creador; pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución.<sup>30</sup>

Cortázar não somente se aproxima de todas essas ideias como vive a experiência de estar em um país que passou por uma revolução sem precedentes e afirma:

En cambio, la revolución cubana me mostró, me metió en algo que ya no era una visión política teórica, una postura política meramente oral: esa primera visita a Cuba me colocó frente a un hecho consumado. (...) La revolución cubana, por analogía, me mostró entonces y de una manera muy cruel y que me dolió mucho, el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de leer: el proceso se fue haciendo paulatinamente y a veces de una manera casi inconsciente. Los temas en donde había implicaciones de tipo político o ideológico más que político, se fueron metiendo en mi literatura. Ése es un proceso que se puede ir apreciando a lo largo de los años.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica* 3. Edición de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfaguara, 1994. p. 42.

<sup>29</sup> CASTRO, Fidel. Palabras a los intelectuales *in Revolución, Letras, Arte*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. p.8.

<sup>30</sup> *Ibid* p.11.

<sup>31</sup> CORTÁZAR, Julio. *La fascinación de las palabras*. Madrid, Alfaguara, 1985.

Em resposta à pergunta de Cortázar preencher ou não o duplo estatuto vale ressaltar que em um contexto de pós-revolução cubana o autor passa a ter como objetivo um projeto mais amplo de sociedade, não atuando só como um escritor, mas sim, respeitando o duplo estatuto do intelectual: tendo como profissão a escrita sem deixar de exercer militância política, pois é a partir desse evento que sua literatura ganhará um teor mais político, mais preocupado com questões importantes para a sociedade que ele escreve. Através de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977), o escritor argentino denuncia a dominação sofrida pelos países das Américas do Sul e Central e critica de forma radical a cumplicidade das classes hegemônicas com o autoritarismo, que se percebe nos tempos de ditadura. Além disso, uma leitura mais profunda nos mostra que a temática do livro gira em torno do papel do escritor junto à sociedade em que vive, ou seja, do seu papel como intelectual comprometido.

Voltando às considerações de Rouanet, ele afirma existir uma relação interna entre o intelectual e a democracia: “O intelectual atua nela, quando as instituições funcionam livremente, e a defende, quando ela está ameaçada (...) o intelectual tornou-se a voz de uma sociedade amordaçada.”<sup>32</sup> É justamente essa postura que Cortázar passa a ter em suas obras. A de não mais se calar. É notório que o papel dos intelectuais como expomos aqui vem sendo substituído. Substituído pelo silêncio ou até mesmo por outros agentes. Um bom exemplo de que fala Rouanet é o do “aconselhamento comunitário feito pelos pastores evangélicos, que substituíram os padres católicos no cuidado de almas e mentes”<sup>33</sup>. Ele também cita a publicidade eletrônica e as revistas, que servem de conselheiras para homens e mulheres em diversos assuntos.

Rouanet encerra sua análise afirmando:

Ele (o intelectual) é dividido em seu estatuto, porque ao mesmo tempo está inserido na divisão social do trabalho e paira acima dela; dividido em sua própria sociedade, porque é ao mesmo tempo burguês e não-burguês, beneficiário de um sistema social injusto e defensor de uma ordem social que visa à eliminação de todos os privilégios; e dividido no plano internacional, pois tem uma dupla cidadania, a que exerce em seu país de origem e a que exerce como participante virtual de uma sociedade civil que ainda não existe – a mundial<sup>34</sup>.

Cabe então termos em mente que este conceito de intelectual ao lado da ideia de arte comprometida de Sartre, nortearão o nosso trabalho. Quando nos

<sup>32</sup>ROUANET, Sérgio Paulo. A crise dos universais in NOVAES, Adauto (org.) *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.76.

<sup>33</sup> Ibid p.77.

<sup>34</sup> Ibid p.82.

referirmos a Julio Cortázar como intelectual, estaremos apontando para a ideia de que o autor exerce sua função de escritor, ao escrever pela arte de escrever, e ao mesmo tempo, visa uma busca da democracia, justiça e paz social através de obras com teor político. Nosso intelectual, que recebe essa classificação na década de 60, diferente de muitos que resolvem se calar (o que não quer dizer que tenham abandonado a luta) se utiliza de suas preocupações com a sociedade da época para fazer uma literatura repleta de informações e denúncias em suas entrelinhas.

A partir das diferentes concepções aqui vistas sobre o intelectual, podemos traçar um perfil de Julio Cortázar. Seguindo a definição de Gramsci, nosso autor seria aquele que como ser humano seria um intelectual e que, além disso, assumiria esse papel na sociedade. Em relação a Benda, ele teria o diferencial para fazer parte do seleto grupo de reis-filósofos que desempenham o papel de falar aos que o cercam. Já, segundo Said, percebemos em Cortázar sua vocação para representar a sociedade e a forma como ele articula as palavras, a fim de passar uma mensagem como a necessidade de lutar contra a ditadura, por exemplo. Vocação esta que culmina no que Sartre chama de “exercício honesto do ofício literário”, quando o escritor, sem abrir mão da arte, coloca a literatura a serviço do Homem. Em Cortázar, a crítica à sociedade, aos seus representantes e até aos próprios escritores, passa pelo não comprometimento dos mesmos aos valores universais de liberdade e igualdade. Em *Fantomas*, podemos dizer que especialmente estes últimos, os escritores, são criticados por se deixarem guiar por suas preocupações individuais, exercendo sua função sem preocupação política, o que negaria o duplo estatuto de Rouanet e a “honestidade” pregada por Sartre.

## 1.2 O que é utopia?

O tema do intelectual não se encontra isolado. Associado à palavra está a ideia de utopia. Isso se dá, pois quem pensa na sociedade, ou seja, nas questões que estão intimamente relacionadas à ela, pensa também em um modelo ideal. O fato principal para o nascimento das utopias é a insatisfação com o mundo, a forma como ele é pintado gera desconforto nos que refletem sobre a vida que se leva. Associada à essa insatisfação está também a resistência a esse mundo que provoca uma atitude de não se calar, de lutar por algo diferente, pois, o verdadeiro intelectual não se conforma com o que vê ou ouve, e usa sua arte como denúncia.

O significado de utopia hoje é bem diferente do que se acreditava que o termo representava até fins do século XVIII. Nessa época, os nomes serviam para caracterizar discussões filosóficas ou então gêneros literários. No entanto, o marco da Revolução Francesa faz com que a visão acerca da utopia se transforme em um projeto de reforma social de realização efetiva, bastando aos indivíduos tentar realizá-lo de forma concreta. Por isso, a visão de um termo antes relacionado à literatura toma forma e através dos desejos pessoais de alguns intelectuais dá lugar à revolução.<sup>35</sup>

O termo surge através de Thomas More, que publica em 1516 um livro onde se relata a vida levada em uma ilha chamada Utopia, o não-lugar ou lugar algum. O livro é um relato feito a More por um viajante, Raphael Hythlodæus, que chega à ilha que possui por capital a cidade de Amaurotum (cidade dos sonhos), seus cidadãos são os *alaopolitas* (cidadãos sem cidade). Ou seja, para o próprio More, sua ilha idealizada não pode ser comparada a nada existente, fato percebido ao analisarmos os nomes criados para representar tudo que se referia à ela, termos que demonstram o quão utópico é seu desejo de mudança. Vale ressaltar que More tinha como origem para as suas utopias a insatisfação com a situação de sua Inglaterra, que sofria com desigualdade na distribuição de renda, com a fome endêmica, rebeliões, etc.

A utopia aos poucos vai se manifestando na imaginação política. Pois se busca, antes de tudo, outra vida, uma vida que tenha bases em outra estrutura político social, que esteja baseada em estruturas sociais distintas.

Teixeira Coelho em seu livro *O que é utopia?* (1985) fala dessa imaginação utópica que ele define como:

Essa imaginação exigente tem um nome: é a imaginação utópica, ponto de contato entre a vida e o sonho, sem o qual o sonho é uma droga narcotizante como outra qualquer e a vida, uma sequência de banalidades insípidas. É ela que, até hoje pelo menos, sempre esteve presente nas sociedades humanas, apresentando como elemento de impulso das invenções, das descobertas, mas, também, das revoluções.<sup>36</sup>

Essa imaginação utópica tem, por prioridade, uma mudança de vida. E por mais que ela parta de ideais subjetivos, são as situações concretas vividas pelo ser utópico que o levarão a refletir sobre as possibilidades de se alcançar a plenitude.

Há quem diga que o mundo utópico seria sem acidentes para atrair a atenção de seus moradores. Thomas More acredita que as pessoas se inclinariam

---

<sup>35</sup> COELHO NETO, José Teixeira. *O que é utopia?* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. p. 50.

<sup>36</sup> Ibid p.9.



naturalmente para o bem e por isso não seria necessário se preocupar com questões punitivas para aqueles que cometessem o adultério, por exemplo.<sup>37</sup>

No entanto, segundo Karl Popper, muitas utopias, senão todas, teriam traços ditatoriais. Isso se dá, pois elas representam vontades subjetivas, os desejos individuais e não uma preocupação do que seria melhor para um conjunto da sociedade.<sup>38</sup>

Teixeira Coelho cita também as ideias de Karl Mannheim, sociólogo judeu nascido na Hungria, que afirma existir diferentes tipos de mentalidade utopista. Como primeiro tipo, temos o da mentalidade utopista que produziu os movimentos messiânicos marcados pelo fanatismo religioso. O segundo tipo é marcado pela presença de ideais liberal-humanitários (como a Utopia de More, que não prevê uma revolução). Já o terceiro tipo estaria centrado no conservadorismo, a utopia está em harmonia com o que se vive no momento. No quarto e último tipo, teríamos o mais radical, representado pelo socialista-comunista, que lutará pela transformação da sociedade através da revolução.

As utopias de segundo e quarto tipos se encontrariam para formar a figura do intelectual Cortázar, pois apesar de não incitar seus leitores a pegar em armas, tampouco se opõe à revolução. Pelo contrário, seu engajamento surge exatamente a partir do contato do escritor com a Cuba pós-revolucionária, quando sua obra passará a ser movida por ideais humanitários.

Cortázar manifesta esse pensamento utópico, pois luta através da sua obra por uma sociedade diferente, para chegar a outro nível de relações humanas. Seu sonho de política se situa bem distante das imposições comuns da época da ditadura. Seus desejos deveriam estar bem próximos aos sonhados por Thomas More em sua ilha *Utopia*.

### **1.3 Uma definição de ideologia**

Assim como a utopia norteia os pensamentos e ações de todo intelectual, a ideologia que ele segue também. Cortázar é conhecido por sua ideologia esquerdista, ou seja, contrária ao sistema. Ele luta pela igualdade social através dos direitos coletivos. Sempre em defesa da sociedade igualitária e multicultural. Em

---

<sup>37</sup> COELHO NETO, José Teixeira. *O que é utopia?* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. p.42.

<sup>38</sup> Apud COELHO NETO, José Teixeira. *O que é utopia?* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. p. 47.

*Fantomas contra los vampiros multinacionales*, veremos essas características mais claramente e perceberemos a oposição do autor à ideologia ditatorial, que norteia teoricamente as posturas utópica-revolucionária do autor.

Buscando uma simples definição para a palavra ideologia, chegou-se a: uma forma de pensar. Cada indivíduo segue a sua ideologia, que com o passar do tempo foi sendo associada a questões políticas. Segundo João Ubaldo Ribeiro:

(...) a ideologia incorpora sempre uma teoria sobre o mundo, uma explicação totalizante (...) uma teoria que seja posta em ação concreta numa sociedade – seja modificando-a, seja apenas constituindo uma de suas forças – assume caráter ideológico.<sup>39</sup>

O autor também levanta a questão de que a ideologia está intimamente relacionada à existência de classes sociais assim como a educação, pois através dela são ensinados valores politicamente significativos. No entanto, é necessário deixar claro que a educação e a classe social não determinarão de forma imutável a nossa maneira de agir e pensar politicamente.

Cabe a cada indivíduo ir aprimorando, “refinando”<sup>40</sup> sua ideologia básica de acordo com o seu contexto de vida. Aperfeiçoar-se ao ponto de entender as ideologias de direita ou de esquerda para saber se posicionar, por exemplo, em relação aos autoritarismos de um governo totalitário, que impõe suas vontades aos demais com a justificativa de que é “para o seu próprio bem”<sup>41</sup>

Ou seja, seria reconhecer neste tipo de ideologia a presença de interesses particulares, que nada dizem sobre as necessidades coletivas, pois como designa Karl Mannheim, existem dois significados distintos e separáveis para o termo ideologia: o particular e o total.

A concepção particular da ideologia opera principalmente como uma psicologia de interesses, enquanto a concepção total utiliza uma análise funcional mais formal, sem quaisquer referências a motivações, confinando-se a uma descrição objetiva das diferenças estruturais das mentes operando em contextos sociais diferentes.<sup>42</sup>

Para o autor, a concepção particular se centra no indivíduo, se prende a conteúdos isolados. Já a concepção total de ideologia procura reconstruir o modo de ver de um grupo social.

Utopia e ideologia associadas vão nortear os pensamentos e consequentemente a escrita de qualquer intelectual, e isso não seria diferente em

<sup>39</sup> RIBEIRO, João Ubaldo. *Política; quem manda, por que manda, como manda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.141-142.

<sup>40</sup> Ibid p.145.

<sup>41</sup> Ibid p.148.

<sup>42</sup> MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.83.

Cortázar. Sua idealização de um mundo melhor e seu compromisso em fazer parte, mesmo que dentro dos limites da literatura, de uma revolução, que transforme as bases de nossa sociedade, ao ponto de torná-la mais justa, é o que mobiliza o ato criativo do autor.

## 2 CORTÁZAR, UM INTELLECTUAL ANTROPOFÁGICO

### 2.1 Por um conceito de antropofagia

Em seu livro *O escorpião encalacrado* (1995), David Arrigucci se refere à obra de Cortázar, *Rayuela*, como um “texto-esponja”, uma imagem bastante adequada à análise que faremos sobre o antropofagismo:

Assim, não é preciso ir além para se verificar que traços de todas as formas ficcionais, estudadas por Frye, se encontram fundidos em *Rayuela*, que, por isso mesmo, contacta com o restante da obra inteira de Cortázar, como um verdadeiro texto-esponja, aberto a todas as direções, capaz de dar caminho para textos ainda mais “impuros”...<sup>43</sup>

Essa postura adotada em *Rayuela* não é característica exclusiva dessa obra, pelo contrário, é algo inerente a Cortázar. Seus textos são uma espécie de esponja, que absorvem o que for necessário de outros textos e discursos e os reformula a seu favor para construir suas próprias narrativas. Assim, podemos comparar esta ideia com a de antropofagia, conceito que analisaremos ao longo desse capítulo, a fim de torná-lo pertinente dentro da obra de Julio Cortázar.

Quando pensamos em antropofagia na literatura, não há como negligenciar a voz de Oswald de Andrade, que adaptou um termo relacionado ao canibalismo em prol da sua arte. Porém, cabe ressaltar que estamos falando de uma vertente estética. A antropofagia não deve ser entendida aqui simplesmente em seu sentido denotativo, associada à ação canibal, segundo o dicionário Aurélio<sup>44</sup>, ao hábito de comer carne humana, mas sim ao que esse ato tem de mais simbólico.

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” Essa frase de Oswald de Andrade, muito recorrente quando se toca no tema da antropofagia, traz à tona a visão do intelectual em relação ao que é do outro, mas não com atitudes conservadoras de absorvê-lo sem nenhum sentido crítico, pelo contrário, essa lei cria uma deglutição consciente. Em outras palavras, só se ingere o que realmente importa e convêm à cultura autóctone.

Além disso, segundo João Cezar de Castro Rocha:

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), o *poemário Pau-Brasil*(1925) e o *Manifesto Antropófago* (1928) expressam momentos fundamentais da “descoberta” oswaldiana, formando um núcleo incontornável para o exame da complexidade da cultura brasileira (...) a antropofagia permite que se desenvolva um modelo teórico de apropriação da alteridade.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> ARRIGUCCI, David. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 266.

<sup>44</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.108.

<sup>45</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Oswald em cena: o Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p. 12

Essa apropriação do outro vai ser fundamental para que haja a troca de conhecimentos culturais e intelectuais. João Cezar entende que esses três momentos de Oswald serão a constatação de uma nova forma de construção da literatura e de, conseqüentemente, a criação de uma teoria que fale do tema. Mais adiante, este mesmo autor cita Paulo Prado, que afirma:

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia.<sup>46</sup>

Percebemos na reação de Oswald, que até então, para ele, o Brasil nada era no cenário mundial. A constatação de que sua nação existia somente para os que nela viviam só aconteceu no momento em que ele teve a oportunidade de olhar de fora, de enxergar através dos olhos do “outro” sua própria realidade.

Cabe ressaltar também a contribuição de Eduardo Subirats em seu ensaio *Surrealistas, canibais e outros bárbaros (Sobre a estética dos simulacros)*. No texto citado, ele afirma que muito antes de ser um movimento da culinária indígena, a antropofagia foi essencialmente uma invenção e obsessão europeia. Pois, segundo o autor, os primeiros conquistadores e missionários substituíam os relatos de suas próprias atrocidades na América por contos da ferocidade canibal de seus selvagens.<sup>47</sup>

Esse dado prova que muito do que se fala em relação ao canibalismo foi em grande parte um discurso de nossos conquistadores para desviar o leitor do tema “dizimando os indígenas na América”. De uma forma ou de outra, o que queremos provar aqui não é a veracidade do ato canibal em si, mas o que a ideia dele teve como consequência na literatura e que pode ser vista até hoje.

De tudo o que Oswald escreveu sobre o tema abordado neste capítulo, foi sem dúvida com o *Manifesto antropófago*, que ele deu sentido teórico à irônica proposta de uma “poesia de exportação” na forma de uma experiência de pensamento cada dia mais atual nas circunstâncias do mundo globalizado. Pois, segundo João Cezar de Castro, se o grande dilema contemporâneo é inventar uma imaginação teórica capaz de processar a vertigem de dados recebidos ininterruptamente, então, “a antropofagia oswaldiana pode tornar-se uma alternativa

<sup>46</sup> Apud p. 11

<sup>47</sup> SUBIRATS, Eduardo. *Surrealistas, Canibais e Outros Bárbaros (sobre a Estética dos Simulacros)* in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p. 264.

relevante para a redefinição da cultura contemporânea”.<sup>48</sup> A antropofagia brasileira foi responsável pela reconstrução de uma memória histórica, ela teve o papel de restaurar uma literatura fadada à cópia em uma que se apropriasse do que fosse realmente importante para nossa cultura. Como percebemos no *Manifesto Antropófago* de Oswald:

Não comemos para formar nossa identidade, mas para desfazê-la e refazê-la. Identidade nômade. Inacabada. Nossa antropofagia é artigo do bom e do melhor. Devoramos Hegel, e por isso nossa dialética é produto fino, com certificado de qualidade assinado pelos melhores peritos alemães: comer, para nós, significa aufheben, isto é, negar, preservar e transcender, o que equivale, em língua de antropófago, a mastigar o alimento, recebê-lo no estômago e transformá-lo. Nossa antropofagia consiste em negar todas as particularidades, em preservá-las e em integrá-las, dialeticamente, num universalismo concreto que conserva e transcende as diferenças.<sup>49</sup>

Oswald, assim como Cortázar, era um ser utópico. Ele idealizava uma renovação artística para o Brasil que ultrapassasse as barreiras regionais. Se pensamos no cenário mundial, o movimento antropófago fez parte de uma cultura marginalizada definida por sua riqueza multiétnica e seus conflitos pós-coloniais.<sup>50</sup>

Mas de onde veio exatamente esse movimento? Para Eduardo Subirats, a origem da antropofagia estaria na estética surrealista que:

cancela a experiência de uma realidade objetiva e, ao fazê-lo, derruba tanto a regra de uma consciência soberana e racional quanto a moral repressora e os valores estéticos a ela associados. Essa superação do Ego tornaria possível a experiência de uma nova realidade poética. Breton chamou isso de maravilhoso, vinculando-o portanto, à tradição romântica.<sup>51</sup>

O autor faz um panorama do surrealismo, que teria começado como uma iluminação libertadora. Ele cita a Segunda Guerra Mundial como marco pertencente à segunda etapa do surrealismo condizente com as estratégias do engano de massa do totalitarismo europeu. A terceira fase se encontra nas obras de Dalí, que seria o momento da evolução do surrealismo. E é no artista citado que encontramos seu programa de canibalismo sendo usado como uma alternativa para a mobilização de massa do fascismo, considerado pelo artista como “uma expressão de impulsos irracionais insatisfeitos e de traumas reprimidos”.<sup>52</sup>

Dalí contribuiu para a estética surrealista através de seus quadros e escândalos, onde sempre tentava expressar com intensidade os valores culturais

<sup>48</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Oswald em cena: o Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p.14.

<sup>49</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago II in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p. 52.

<sup>50</sup> SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, Canibais e Outros Bárbaros (sobre a Estética dos Simulacros) in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p. 266.

<sup>51</sup> Ibid p.259

<sup>52</sup> SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, Canibais e Outros Bárbaros (sobre a Estética dos Simulacros) in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p.263.

históricos espanhóis, caracterizados por um período repressivo e autoritário e além disso pelos seus conflitos dramáticos. “Seus desempenhos artísticos sempre foram provocadores, irritantes, enganosos e espetaculares.”<sup>53</sup>

Dalí se assemelha a Cortázar, pois ambos defendiam a revolução, também era recorrente a presença do mundo onírico, do sobrenatural, da ruptura da lógica racionalista com o objetivo de subverter e chocar a ordem burguesa, fato que inclusive o no caso de Dalí o levou a ser considerado uma vergonha para o movimento surrealista. No entanto, seus manifestos e pinturas transportaram o surrealismo moderno a um outro patamar, o do espetáculo pós-moderno.

No ensaio “A conquista do Irracional”, Subirats toca no tema do fascismo europeu. Nele, Dalí propõe “substituir o engano de massa do fascismo pelo fascismo surrealista”<sup>54</sup>. Ele chamará esse período de canibalismo, que segundo Subirats fora algo interpretado pelos outros surrealistas como:

um mero gesto provocador e o transformou em um programa sistemático. O seu objetivo não era mais a realização de sonhos, ou uma nova poética revolucionária, mas, segundo suas próprias palavras, a transformação de um surrealismo estético em um comestível. (...) O programa do canibalismo envolve uma dupla subversão estética. Primeiramente, substitui o automatismo psíquico com uma produção ativa de um novo reino de objetos irracionais. Em segundo lugar, transforma a experiência artística em uma estética de consumo de massa. O sucesso dessa transformação define a nossa era canibal como uma era de engano e consumismo.<sup>55</sup>

Nesse fragmento percebemos uma conotação para o canibalismo diferente do que se vinha traçando até agora. Isso porque ainda não se havia falado na ideia de um consumo de massa associado ao canibalismo e tampouco associado ao consumismo. Se considerarmos essa ideia no que se refere a Cortázar, ele realmente subverte os padrões, assim como preconizou Dalí e tenta de forma clara fugir dos automatismos recorrendo constantemente ao irracionalismo, com o nome de fantástico para criar uma nova forma de fazer literatura. Em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977) também percebemos esse canibalismo das massas, principalmente ao vê-lo recorrer às histórias em quadrinhos, um gênero tipicamente midiático, com o qual estrutura esta obra.

O movimento chamado “Antropofagia” foi fundado em 1920 pela pintora brasileira Tarsila do Amaral e pelo poeta e filósofo brasileiro Oswald de Andrade. Através de manifestos, poemas, ensaios e quadros, eles chamaram a atenção para uma outra conotação do termo antropofagia. De acordo com Eduardo Subirats:

---

<sup>53</sup> Ibid p.261

<sup>54</sup> Ibid p.262

<sup>55</sup> Ibid p.262

para esses artistas latino-americanos de vanguarda, o canibalismo era algo diferente de um lugar de horror moral e de inveja oculta de uma mudez orgíaca. Em primeiro lugar, indicava as raízes históricas de sua própria civilização. Em segundo lugar, revelava um novo sentido da relação do homem com a natureza, o seu corpo, seus sentimentos e sua comunidade.<sup>56</sup>

A renovação cultural é uma das principais causas para a ideia do canibal ser tão importante para a história de uma literatura verdadeiramente brasileira. Oswald de Andrade promove uma reformulação das linguagens e conseqüentemente da cultura moderna.

Isso se deu pelo fato de a antropofagia oswaldiana ter sido “a promessa de uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro”<sup>57</sup>. Ao perceber que esse outro pode ter algo de útil para ser absorvido, todas as trocas passam a ser importantes. Cria-se a partir daí uma nova forma de se fazer literatura, que conteria o melhor de todos os “enemigos” ingeridos.

Por isso, João Cezar afirma em seu ensaio:

Desse modo, a antropofagia auxiliava a resolver o paradoxo de um movimento de “redescoberta” do Brasil, cuja base se encontrava do outro lado do Atlântico: o paradoxo se dissolvia na deglutição antropofágica dos valores do outro, do “estrangeiro”.<sup>58</sup>

Oswald, em maio de 1928, lança no primeiro número da *Revista de Antropofagia* o *Manifesto Antropófago*. Nele o autor irá evidenciar tanto a intenção de parodiar valores estabelecidos quanto o desejo de propor um bem-humorado e irreverente programa para a modernização da cultura.<sup>59</sup>

Após ter contato com a obra de Oswald, Caetano Veloso faz um comentário sobre a importância do *Manifesto Antropófago* na vida daqueles que pensavam na música brasileira e que estavam vivendo o período do tropicalismo. Ele afirma “Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse (...) A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix”.<sup>60</sup>

Através do fragmento citado, fica claro que o movimento antropofágico foi muito além de Oswald e a literatura brasileira, pois o mesmo serviu de influência para diversas áreas da arte. Nosso objetivo aqui é explorar a ideia da antropofagia como um modelo teórico que nos ajudará a decifrar a narrativa de Julio Cortázar, um

<sup>56</sup> SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, Canibais e Outros Bárbaros (sobre a Estética dos Simulacros) in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p.264.

<sup>57</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo” in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p.648

<sup>58</sup> Ibid p.651.

<sup>59</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo” in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011 p.651.

<sup>60</sup> Ibid p.653



autor que se apodera do outro para criar algo inteiramente novo, conferindo à literatura hispano-americana a marca cortazariana.

João Cezar, ao discorrer sobre a retomada da ideia de antropofagia nos anos 1950, se refere ao tema da alteridade e de como esse processo é permanente.

Quando Oswald retomou a ideia de antropofagia nos anos 1950, procurou revê-la dentro de um arcabouço antropológico que necessariamente supera os limites da identidade nacional. Tal recepção é incapaz de esclarecer o ponto mais importante: se a antropofagia é um procedimento cultural que implica uma contínua e produtiva assimilação da alteridade, trata-se, então, de um permanente processo de mudança e, portanto, de novas incorporações.<sup>61</sup>

Ou seja, se pensamos nessa assimilação da alteridade como algo em constante mudança, percebemos que o processo antropofágico é construído a cada contato com um novo autor, uma nova teoria, uma nova perspectiva. Por outro lado, essa possibilidade torna as obras que foram objeto deste processo complexas, além de sempre abertas a diferentes leituras e interpretações, tal como a narrativa do escritor em estudo.

Mais adiante, João Cezar afirma que “a antropofagia deve ser entendida como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos”.<sup>62</sup> Para o autor, o gesto antropofágico assimila conteúdos que outrora foram impostos e ele justamente buscará modificar essa relação entre o que foi imposto e o que deverá ser devorado através da “assimilação volitiva de conteúdos selecionados: contra a imposição de dados, a volição no ato de devorá-los”.<sup>63</sup> O autor conclui falando da importância desse procedimento no mundo globalizado o que criaria uma formulação teórica renovada da antropofagia.

Cortázar assimilará esses conteúdos impostos e os utilizará para falar de política, da rotina e do comportamento humano na sociedade burguesa. Veremos a seguir alguns exemplos de processo antropofágico encontrados no autor, os quais, apesar de aparecerem de forma integrada em sua narrativa, são aqui apresentados separadamente como forma didática.

## 2.2 A antropofagia no intelectual Cortázar

Pretendemos a partir de agora exemplificar a postura antropofágica do intelectual Cortázar. Nossa intenção não é a de esgotar a análise das influências sofridas pelo autor, mas a de ilustrar sua obra como o resultado da devoração de

<sup>61</sup> Ibid p.666

<sup>62</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo” in ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: É Realizações, 2011 p.666.

<sup>63</sup> Ibid p.666.

outros escritores e literaturas, desde autores argentinos, neste caso nacionais, até estrangeiros.

Em um site educacional argentino<sup>64</sup> encontramos parte dos autores que influenciaram Cortázar em sua obra. Entre eles estão Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Hugo Wast, Lucio V. Mansilla, Roberto Arlt, e entre os estrangeiros, Julio Verne, Virginia Woolf, Cocteau Mallarmé, Lautréamont, Edgard Allan Poe e alguns outros. Este último inclusive foi traduzido para o espanhol pelo próprio Cortázar.

Na época, o autor, casado com Aurora Bernárdez, uma tradutora argentina, morava em Paris e devido a condições econômicas difíceis aceitou o desafio de traduzir a obra em prosa completa de Poe para a Universidade de Porto Rico. Trabalho considerado pelos críticos como a melhor tradução da obra do escritor.

Dos clássicos que o influenciaram, Cortázar demonstra sua dívida com Homero, Garcilaso, Dickens e Keats.<sup>65</sup> Já em relação à literatura fantástica contemporânea, cita os escritores surrealistas e o romance de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*. Além disso, são percebidos em sua obra algumas de suas preferências espirituais, como o absurdo, o lirismo, o jazz e a fotografia.

Cabe ressaltar que mesmo sob todas essas influências, Cortázar como um bom antropófago, não copia estilos, ele os transforma de modo tão original que é quase impossível reconhecer vestígios da influência inicial.

Com o objetivo de facilitar o entendimento das formas antropofágicas de escrever, as dividiremos em três níveis: da temática, da construção narrativa e da influência de outras artes.

### 2.2.1 Antropofagismo na temática

Um tema recorrente em Cortázar é o duplo. Esse “outro” vem compor os contos do autor com a finalidade de expressar, em grande medida, aquilo que os personagens mais temem, mas que não por isso será ignorado. Esse jogo com a alteridade fará com que Julio Cortázar constitua uma nova maneira de fazer literatura, e, com isso, evidenciar sua devoração.

---

<sup>64</sup> Disponível em:

<<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi97/literaturargentina/Autores/Cort%C3%A1zar/Cortaz~1.HTM>>

<sup>65</sup> Disponível em:

<<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi97/literaturargentina/Autores/Cort%C3%A1zar/Cortaz~1.HTM>>

Cortázar mostrou seu lado antropofágico em várias obras, principalmente em seus contos. O primeiro conto que utilizaremos como exemplo é *Axolotl* (1956), que enfatiza o tema do duplo. Nele o autor conta a história de um escritor obcecado pelos axolotls, uma espécie de salamandra que não se desenvolve em sua fase de larva e dela conserva as brânquias externas.

A história é centrada na troca de mentes e o escritor passa a se ver dentro do aquário, no corpo do axolotl:

Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.<sup>66</sup>

Os outros axolotl, não rejeitam o escritor que agora é como eles, pelo contrário, o entendem e guardam o seu segredo. Já o novo homem, agora comente do ser aquático, deixa de visitar o aquário aos poucos, até não aparecer mais. O eu-lírico tem os dois dentro de si. O homem e o axolotl.

Dessa relação, o que nos interessa, está na fala do homem ainda apoderado de sua mente humana, que é devorado pelo anfíbio todas as vezes que vai visitá-lo e essa relação é tão intensa, que mesmo longe ele não deixa de pensar no aquário:

Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos. «Usted se los come con los ojos», me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos en un canibalismo de oro. Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia. Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados.<sup>67</sup>

O ato canibal está representado na figura do anfíbio que devora o homem de forma tão avassaladora que quando percebemos um está dentro do outro. É esse tipo de atitude que norteará nosso estudo para entender como Cortázar constrói a sua literatura. Vale ressaltar a época em que o conto foi escrito, 1956. Nesse momento, no Brasil, estamos vivendo uma nova fase do antropofagismo de Oswald, uma fase de renovação. No entanto, o período que queremos enfatizar neste estudo é o pós década de 60, que é quando Julio Cortázar cria sua consciência política.

Após ser devorado, o narrador precisa de um tempo para entender em que fase se encontra e assim perceber as sutilezas de se tornar um ser inferior ao que já fora, ou seja, um animal, porém essa nova condição o permite observar mais as

<sup>66</sup> CORTÁZAR, Julio. *Axolotl in La autopista del Sur y otros cuentos*. Nova Iorque: Penguin, 1996.

<sup>67</sup> *Ibid*

coisas ao seu redor e quem sabe até entender muitas das questões sem respostas que um homem empírico não se preocuparia em solucionar.

Outro conto que nos serve de exemplo do antropofagismo na temática é *Casa tomada* (1951). Nele, uma força estranha vai expulsando aos poucos os dois irmãos de sua casa. Para eles nada foge ao natural, eles não se questionam sobre essa força outra que devora paulatinamente o seu espaço supervalorizado. Sempre em suas referências, há a figura da casa como ampla e silenciosa “Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y como nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos.”<sup>68</sup>

O duplo irrompe no espaço da narrativa, porém ele é recusado pelos irmãos que não o enfrentam, pelo contrário, vão se isolando cada vez mais dentro da própria casa, abrindo mão de frequentar todos os espaços agora ocupados pela figura do “outro”. Acaba se tornando mais fácil a recusa do real do que seu enfrentamento.

A casa deixa de ser o espaço de segurança dos irmãos para ser o “outro” que concentra seus medos e temores e por este motivo eles optam por se mudar e deixar o que ali se manifestou trancado, como se trancassem a si mesmos com o objetivo de reprimirem seus desejos e vontades.

Como outro exemplo do antropofagismo na temática, temos o duplo presente no conto *Lejana* (1951). Nele, conhecemos a figura de Alina Reyes que vive uma vida entediante até resolver ser uma mendiga em Budapeste. No conto, observamos o constante jogo entre o “eu” e o “outro” como uma tentativa de fuga do universo de realidade.

O conto é feito em forma de diário e mostra a vida sem sentido da jovem Alina que se transforma na mendiga Lejana. Uma devora a outra como percebemos no fragmento: “Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin”.<sup>69</sup> A busca por uma vida diferente faz com que a frustrada Alina encontre realização no papel de outra ignorando assim sua vida

---

<sup>68</sup> CORTÁZAR, Julio. *La casa tomada* in *Bestiario*, 1951. Disponível em: <<http://www.temakel.com/casatomada.htm>> Acesso em: 3 jan. 2012.

<sup>69</sup> CORTÁZAR, Julio. *Lejana* in *Bestiario*, 1951. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/lejana.htm>> Acesso em: 2 fev. 2012.

pacata e sem modificações.

Como último exemplo, cabe aqui citar também a importância do conto “Cartas de mamá”(1991). Nele, Julio Cortázar trata do tema do casamento através dos personagens Laura e Luis. Laura é uma mulher triste e aparentemente insatisfeita com a sua relação “el rostro que parecía haberse desdibujado un poco desde los tiempos de Buenos Aires, como si el aire gris de París le quitara el color y el relieve”.

Aos poucos Cortázar demonstra o fracasso matrimonial como a temática do conto e recorre ao duplo como estratégia. O casal, como muitos outros, se vê em uma relação monótona “el sexo monótono no deseado; la pesadilla de Laura que no recibe el consuelo acostumbrado de Luis; la contemplación de Laura como a un insecto”

O duplo se manifesta, por exemplo, na identificação da cara triste de Laura com a de ódio da mãe de Luis. As cartas que sua mãe lhe envia formam parte de uma relação entre mãe e filho baseada na falta de liberdade, na repressão e na culpa, liberdade essa também associada a Laura, ao casamento:

Cuando volvió a almorzar, traía intacta la carta en el bolsillo. Seguía dispuesto a no decirle nada a Laura, que lo esperaba con su sonrisa amistosa, el rostro que parecía haberse dibujado un poco desde los tiempos de Buenos Aires, como si el aire gris de París le quitara el color y el relieve. Llevaban más de dos años en París, habían salido de Buenos Aires apenas dos meses después de la muerte de Nico, pero en realidad Luis se había considerado como ausente desde el día mismo de su casamiento con Laura.<sup>70</sup>

Para fugir da vida sufocante ao lado de sua mãe, Luis deixa Buenos Aires para morar na Europa, longe do ambiente que tanto rechaçava. No entanto, as cartas representam o elo com o passado, o fio que o liga ao que viveu e ao que gostaria de esquecer.

O duplo também se encontra na questão dos cenários, ora Buenos Aires ora Europa (París), um representando a liberdade e o outro a repressão. O curioso é que para o personagem a lógica se inverte, pois a visão de repressão sempre esteve relacionada com o continente europeu, com os colonizadores. Cortázar inverte os papéis como forma de transgressão, deglutição, antropofagismo.

Ou seja, Cortázar quer mostrar que os papéis podem ser trocados, o que antes era o espaço da opressão, os conquistadores, os ditadores dos modelos a serem seguidos, são nessa situação, a válvula de escape de um homem sufocado nas lembranças do irmão falecido e da mãe controladora. Através dessa simples

---

<sup>70</sup> CORTÁZAR, Julio. Cartas de mamá in *Las armas secretas*. Argentina: Sudamericana, 1991.

metáfora o autor prova que é possível devorar ideias já pré-estabelecidas em situações diferentes, para termos visões diferentes.

O duplo, a ideia do número dois, a todo momento é uma referência no conto, pois a mãe possui dois cachorros, dois filhos, o casal “foge” de Buenos Aires após dois meses da morte de Nico, vivem dois anos em Paris. Essa ideia é perceptível a poucos olhos atentos e evidencia a intenção de Cortázar em escrever se embasando sempre em realidades pares, dúbias, opostas, mas ao mesmo tempo similares.

O conto é feito de jogos de ilusões caracterizando também o duplo. Nico está morto, mas sua mãe pensa que está vivo, o casamento de Luis e Laura, que não querem ver a própria infelicidade. As “mentiras” se fazem tão presentes que os personagens começam inclusive a acreditar nelas, até alcançar a confusão entre o “real” e o simulacro, a persona e a máscara.

A vida de Luis está baseada em uma rotina, o que demonstra que na realidade, Luis vive assombrado com os fantasmas do passado: mãe, Argentina, Nico e o efeito que seu nome causa em Laura.

A figura do irmão recobra vida através de uma carta de sua mãe, que provavelmente se enganou e na hora de escrever Víctor, escreveu Nico. Mas o medo de assumir a “verdade”, faz com que o casal mantenha a “mentira” até o final, quando no último diálogo temos a comprovação da perpetuação do duplo, das duas visões sobre uma mesma situação:

No necesitaba releer la carta de mamá para contestarla como debía. Empezó a escribir, querida mamá. Escribió: querida mamá. Tiró el papel, escribió: mamá. Sentía la casa como un puño que se fuera apretando. Todo era más estrecho, más sofocante. (...). Cuando levantó los ojos (acababa de escribir: mamá), Laura estaba en la puerta, mirándolo. Luis dejó la pluma. — ¿A vos no te parece que está mucho más flaco? —dijo. Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas. —Un poco —dijo—. Uno va cambiando...<sup>71</sup>

No trecho acima percebemos que no final o casal conversa sobre Nico de forma a provar para o leitor que eles agirão como se nada tivesse acontecido, como se o irmão estivesse vivo e por isso falar dele em uma carta à mãe seria algo normal, perpetuando a mentira. Era mais fácil fingir do que assumir a realidade, a culpa do casal. Pois Laura era noiva de Nico e sua doença foi o motivo para que ela se aproximasse do irmão, se envolvesse com ele.

Cortázar através da temática do conto quer estabelecer um novo sentido de

<sup>71</sup> CORTÁZAR, Julio. Cartas de mamá in *Las armas secretas*. Argentina: Sudamericana, 1991.

escrita, que subverte a forma realista de narrar, criando mundos paralelos em sua obra. Cortázar quer criticar a moral burguesa, que usa a culpa como estratégia de repressão.

### 2.2.2 Antropofagismo na construção narrativa

Percebemos que em alguns contos de Cortázar existe uma frequente intenção de mostrar como uma obra é construída e com isso levar o leitor a pensar que nada é feito de forma natural, mas sim que é algo pensado, fabricado, bem diferente do Realismo que tenta mostrar a naturalidade de sua forma de ser.

Na obra *Continuidad de los parques* (1996) temos a crítica ao leitor burguês alienado, refém da escola anterior, o Realismo. Esse leitor acrítico é utilizado para provar o gosto pela forma óbvia de começo, meio e fim envolventes. Cortázar devora a narrativa realista e a transforma em um conto que se auto-critica, que se desdobra sobre si mesmo, colocando em cena a alteridade. No conto temos a união de duas histórias: a de um homem de negócios que lê o romance comodamente sentado em sua poltrona de veludo verde e a história lida, de dois amantes, que invade o mundo referencial da narrativa ao absorver o leitor burguês, devorando-o para dentro dela.

Temos assim, a união, o entrelaçamento de mundos paralelos em *Continuidad de los parques* percebidos inclusive no próprio título do conto, onde o personagem principal está em seu escritório, cuja janela dá para o parque. “Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles.”<sup>72</sup> Esse parque estabelece a comunicação entre o real e o insólito, pois é nele que os amantes, personagens do romance, se encontram.

Nosso homem de negócios não participa criticamente, mas utiliza a leitura como forma de distrair-se, não é o modelo de leitor desejável para Cortázar, que espera sempre ser lido de forma ativa, cuja narrativa exige sua co-participação.

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> CORTÁZAR, Julio. *Continuidad de los parques* in *La autopista del Sur y otros cuentos*. Nova Iorque: Penguin, 1996.

<sup>73</sup> CORTÁZAR, Julio. *Continuidad de los parques* in *La autopista del Sur y otros cuentos*. Nova Iorque: Penguin, 1996.

Pelo fragmento acima, percebemos o quão secundário é o ato de ler. Pois esse leitor passivo abandona sua leitura por ter negócios urgentes para tratar. Quando ele tem um tempo livre se interessa pelo livro, encarando-o como uma forma de evasão. Na citação a seguir, perceberemos o momento que esse leitor deixa de ser um mero espectador e passa a ser um personagem da história, uma testemunha do que ocorre na cabana. “Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte”.<sup>74</sup>

Cortázar devora a forma realista e previsível de escrever, organizada linearmente. No meio do conto, ele transforma uma história fadada às regras de entretenimento burguês em outra que intriga o leitor, que exige mais do que uma atitude passiva, levando-o a questionar sua postura diante do texto.

Outro conto que também nos mostra o antropofagismo na construção narrativa é *Las babas del diablo* (1959). Logo no início temos um questionamento do narrador personagem sobre a melhor forma de escrever, se em primeira ou em segunda pessoa.

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.<sup>75</sup>

A dúvida em saber em que pessoa narra traz ao texto uma multiplicidade de vozes que fragmentarão o discurso e trarão a dúvida no leitor, que não saberá em qual versão acreditar. Percebemos um constante diálogo do enunciador do texto com seus leitores e o tema é a própria escrita que ele vai construindo aos poucos. Como um escorpião encalacrado, o texto de Cortázar se devora, num processo autofágico que coloca em risco a sua legibilidade.

O conto de Julio Cortázar narra a história de um fotógrafo amador, Roberto Michel, que vaga pelas ruas parisienses em uma manhã ensolarada de domingo, buscando boas inspirações fotográficas. Ao chegar a uma praça na ilha Saint-Louis, nota uma cena incomum: uma mulher loura e um rapaz, ambos sendo observados por um homem sentado ao volante de um automóvel estacionado.

---

<sup>74</sup> Ibid

<sup>75</sup> CORTÁZAR, Julio. *Las babas del diablo* in *Las armas secretas*. Argentina: Sudamericana, 1991.



Nosso narrador começa a se questionar o porquê daquela cena, o que estaria por trás dela e nesse momento temos a trama, que se forma a partir de suas especulações entre o que parece e o que realmente é.

Roberto Michel cria os quadros, as imagens que farão parte da história. Essa sequência cronológica proporcionada pela câmera ajuda a compor não somente o que veremos até o final do conto, mas implicitamente mostra como o texto é construído.

Ao levar as fotos tiradas para serem reveladas, Roberto Michel percebe que as imagens não correspondem àquelas captadas por ele, e sim a uma realidade outra.

O conto segue com especulações do fotógrafo sobre o que realmente teria acontecido e sobre que final essa história teria; tudo isso unicamente gerado pela revelação surpreendente das fotos tiradas numa manhã de domingo, e o leitor fica sem um esclarecimento sobre o desfecho do acontecimento.

### 2.2.3 Antropofagismo em relação a outras artes

No conto citado, *Las babas del diablo* (1959) temos, além do antropofagismo na temática, o antropofagismo de outras artes, como é o caso da fotografia. Ela demonstra uma espécie de hibridismo, onde as barreiras entre as artes são superadas em prol de uma arte que subverta os modelos pré-existentes, devore as formas antigas para criar novas.

Outro conto pertinente para ilustrar o antropofagismo de outras artes é *Apocalipsis de Solentiname* (1976). Nele temos uma narrativa “autobiográfica”, que se passa durante uma viagem à Nicarágua, onde o autor se converte em um personagem, que fotografa uma série de pinturas que foram feitas pelos nativos da região, em uma comunidade rural. No entanto, ao voltar para Paris, Cortázar projeta essas mesmas fotografias em uma tela, que ganham movimento e uma nova dimensão, nos remetendo à projeção cinematográfica.

No entanto, as imagens originais impregnadas na mente do iniciante fotógrafo não são as mesmas contidas nas fotos reveladas, dando lugar ao feito fantástico: os quadros com vaquinhas, flores ou uma mãe com seus filhos, são substituídos pela pistola de um oficial marcando a trajetória da bala, metralhadoras, instrumentos de

tortura, um fundo confuso de casas e árvores. E em um instante de epifania, elas expressam a violência praticada na América Latina no período da ditadura e a perspectiva política que serve de pano de fundo para o conto do autor:

(...)apretaba sin ganas el botón de cambio, me hubiera quedado tanto rato mirando cada foto pegajosa de recuerdo, pequeño mundo frágil de Solentiname...yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de increíble sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia adelante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas de árboles.<sup>76</sup>

Por outro lado, este instante já tinha sido anunciado no momento em que Cortázar começa a visualizar fotos de seus amigos captadas pela câmera Polaroid que “se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la veranda.”<sup>77</sup>

Ou seja, desde o início do conto, quando o autor se desdobra em personagem até o momento em que devora as pinturas dos camponeses com sua câmera fotográfica, o narrador vai colocando em cena o diálogo entre o “eu” e o e “outro”, preparando o texto para a irrupção da alteridade.

Assim, tanto a fotografia, como o cinema ou a pintura, são formas de reprodução do mundo referencial devorados pelo autor, que levarão a narrativa a problematizar o “real”.

### 2.3 O intelectual antropofágico

Diante do que foi exposto ao longo deste capítulo, percebemos que ser um intelectual antropofágico é ter uma forma de atuar que se comprometa com as questões políticas inerentes à sociedade e que objetive uma transformação de realidades, que passa pela ideia da literatura como arma de combate.

Ao adotar uma postura canibal, devorando tudo o que puder com o objetivo de transformar o ingerido em útil para sua obra e para os que a leem, Cortázar está não somente criando uma nova forma de fazer literatura, mas permitindo uma quebra de paradigmas, fazendo com que sua arte de denúncia revele realidades de opressão e injustiça, o que tem por consequência uma obra que vai além do

<sup>76</sup> CORTÁZAR, Julio. Apocalipsis de Solentiname in La autopista del Sur y otros cuentos. Nova Iorque: Penguin, 1996.

<sup>77</sup> Idem

nacional, sem deixar de ter raízes profundas na cultura e na história latino-americanas.

Na obra escolhida como foco de análise, veremos que nosso autor além de se comprometer, por isso um intelectual, tal como apresentamos este conceito no capítulo anterior, devora inumeráveis influências para compor um texto original e crítico, por isso antropofágico.

### 3 FANTOMAS, UM PERSONAGEM DEVORADO

Muito se especulou sobre a presença do personagem Fantomas na obra de Cortázar. Após muitas respostas incoerentes, Carlos Gomes Carro (2011) nos presentearia com uma vasta pesquisa que explica o porquê dessa obra destoar e muito das criações anteriores de nosso autor. Para entendermos tal fato será necessário recorrer à origem da figura *Fantomas*, a fim de mostrar como ele aparece em nosso *corpus* de análise.

Fantomas possui como nacionalidade a França, nasceu como folhetim no início do século XX. Foi criado em 1911 por Pierre Souvestre e Marcel Allain, autores de livros de mistério. Era o vilão da história, um criminoso astuto, elegante e misterioso, que despertava admiração. Fantomas seria classificado como um anti-herói, porém nunca era pego. Rejeitava as regras da sociedade, sempre escondido atrás de uma máscara, pois era fã do disfarce.

Logo após sua estréia nos folhetins, o personagem foi levado ao cinema em versões francesas, com exceção de um filme mudo norte-americano e um outro belga. Sobressaem cinco filmes desde 1913, dirigidos por Louis Feuillade, em uma saga que antecipou as séries contemporâneas de heróis e espiões como James Bond.

Na década de 60, o nome de Fantomas retorna às telas francesas, porém desta vez como pretexto para as exhibições do grande comediante Louis De Funès, em tres filmes ("*Fantomas*", "*Fantomas contra Scotland Yard*" e "*Fantomas volta*"), que combinaram o ambiente escuro com a ironia e também com uma dose de humor negro. Da mesma forma, houve uma minissérie da televisão francesa realizada em 1979, por Juan Luis Buñuel, filho do célebre diretor Luis Buñel, em torno deste personagem.

O personagem transcendeu as obras artísticas, literárias ou cinematográficas, que se veriam como simples suportes de suas perversas ações, até o ponto de formarem uma "Sociedade de Amigos de Fantomas" integrada por intelectuais como Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, transformando sua personalidade malévola na de um justiceiro social.

Percebemos que a imagem do herói de Cortázar foi muito utilizada ao longo dos anos e, ao mesmo tempo, modificada. E em uma dessas adaptações, o

mexicano Guillermo Mendizábal e seu sócio desenhista Rubén Lara recriam o personagem, mantendo em boa parte a sua essência com o objetivo de apresentá-lo à sociedade mexicana.

No entanto, Mendizábal necessitava de recursos para publicar sua história em quadrinhos e, por isso, busca na Editora Novaro o apoio que precisava. Na época, década de 60, a empresa era conhecida por reproduzir em espanhol tirinhas norte-americanas, além de publicar as originalmente mexicanas, sendo estas da responsabilidade de Alfredo Cardona Peña, que viu grandes chances de *Fantomas* ser bem aceito.

Peña revisava as falas dos personagens e Moro, como desenhista, revisava os desenhos. Durante três tiragens, *Fantomas* fez parte da série “Tesoro de cuentos clásicos”, e a partir da quarta, ganha independência e uma fama jamais prevista.

Após a revista de número 6, Mendizábal, ao ver o grande êxito de *Fantomas*, exige seus direitos como autor do *Fantomas* mexicano, porém o corpo jurídico da editora Novaro diz que somente o pagaria por revista publicada e que seu contrato caducaria sempre que publicado.

Mendizábal resolve então retirar seu personagem da editora, mas se surpreende ao saber que não poderia, pois Novaro já havia registrado este herói como propriedade intelectual sua em Direitos do Autor.

Na nova fase de *Fantomas*, alguns escritores e desenhistas se revezavam para produzir os números da revista. De todos eles, se destaca Gonzalo Martré, que ficou por cerca de oito anos na função de roteirista, superando inclusive seu criador Mendizábal.

Martré é o responsável por algumas modificações nos quadrinhos como, por exemplo, transformar pessoas famosas em personagens e de dar ao nosso herói um caráter mais sarcástico. Em 1975, na revista de número 201, “La inteligencia en llamas”, que fez parte da série *Fantomas, la amenaza elegante*, um desses personagens reais é Julio Cortázar, que recebe um exemplar da tirinha através de Luis Guillermo Piazza, chefe literário da Novaro.

Este exemplar trata da destruição de livros feita por uma civilização autoritária, cujo mistério, *Fantomas* fica encarregado de desvendar com o apoio de um grupo de intelectuais, entre eles o autor argentino. Cortázar reage com indignação por não ter sido consultado para fazer parte dos quadrinhos e como resposta, se apropria desta história, ou seja, sem pedir autorização à Editora, e cria

o relato *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977).

No mesmo ano em que a edição mexicana de *Fantomas* chega às bancas, o escritor argentino estava envolvido com as deliberações do Tribunal Bertrand Russell II, com sede em Bruxelas. A esse tribunal cabia a função de julgar e condenar as injustiças cometidas pelos regimes militares latino-americanos, que eram feitas, segundo investigações, com a conivência do governo norte-americano da época. Assim, com o objetivo de divulgar o que vinha sendo revelado por este Tribunal, Cortázar recria um *Fantomas* que se vê diante de um mistério de difícil solução: dar visibilidade a criminosos, que se escondiam atrás das inúmeras multinacionais e das agências de segurança internacionais, suas verdadeiras máscaras.

A crítica presente em *Fantomas* de Cortázar é facilitada pelo gênero em que está inserida. Pelo fato de se tratar de uma história em quadrinhos, considerado um gênero menor, não havia uma censura tão rígida, o que facilitava tocar em temas incômodos para o sistema, como a denúncia do envolvimento de autoridades e multinacionais norte-americanas no regimes ditatoriais da América Latina.

Cabe ressaltar também a função ocupada pelo fantástico na obra. Cortázar, conhecido por ser autor deste gênero, estabelece um paralelo entre o real e o virtual, ligado aos quadrinhos. Autor e personagem se confundem, o que não é algo de inesperado para os leitores acostumados com as obras do escritor argentino. Gómez Carro, professor e teórico da literatura hispano-americana, cita uma entrevista de Cortázar com Evelyn Pico Garfield sobre o tema, onde o autor argentino afirma que:

La idea abstracta del episodio fantástico yo no la he tenido nunca. Yo tengo una especie de situación general, de bloque general, donde los personajes, digamos la parte realista, está ya en juego; y entonces allí hay un episodio fantástico, hay un elemento fantástico que se agrega.(...)—Nace de la situación, no de la idea; la situación realista engendra lo fantástico en vez de que la idea se imponga [Picon Garfield, 1981: 14-15].<sup>78</sup>

Pelo fragmento acima, percebemos que para Cortázar o acontecimento extraordinário nasce de uma situação real e não a situação é criada a partir do fantástico. Se pensamos na construção de *Fantomas*, é exatamente o que acontece: temos na obra uma situação “real”, o Tribunal Bertrand Russell II, e logo em seguida a irrupção do episódio fantástico, quando *Fantomas* entra em cena.

A partir da Revolução Cubana, teremos além de um escritor do gênero fantástico, um intelectual comprometido e essa visão vai ser importante dentro do contexto da América Latina, pois ela será responsável por incitar uma mudança,

<sup>78</sup> Apud GÓMEZ CARRO, Carlos. *La amenaza elegante*. Revista digital Replicante, 2011.

mesmo que sem uma punição efetiva dos culpados, na forma cruel de tratar os seres humanos que representariam um incômodo para o sistema. Qualquer um que colocasse em risco a “ordem” deveria ser eliminado, sofrer castigos, e é contra isso que Cortázar luta dentro e fora de seu *Fantomas*. Sobre a Revolução Cubana, Gómez Carro afirma:

La Revolución cubana despertó en el escritor un entusiasmo desbordante, en el sentido de que veía en ella el primer encuentro latinoamericano de un destino verdadero. Como si quisiera percibirse él mismo como un militante más, alguien que pudiera agregarse a una lucha común y, en ello, desplazar su casi irremediable individualidad hacia un ser socializado, integrado en un vasto proyecto en el que su literatura sólo sería uno de los múltiples registros de un nuevo mundo. Como si lo poseyera la intención de que entre su yo y el yo social se estableciera una continuidad; un ir del uno al otro. Eso es lo que intuyó que era o debía ser la lucha cubana, y que eso podría ser, como proyecto extendido, la lucha latinoamericana, y en ello, su proyecto literario.<sup>79</sup>

Cortázar faz de seu projeto literário um projeto de vida, e se compromete, a partir daí, a não abandonar a política, algo que, às vezes de forma implícita, outras mais explicitamente, será recorrente em suas obras. Cabe agora começarmos a analisar nosso objeto de estudo e desvendarmos o Cortázar argentino e o que ele preserva do Cortázar francês, uma vez que ele refletirá uma visão da América Latina a partir de Paris, cidade que foi por ele escolhida para recomeçar sua vida, após enfrentar problemas políticos na Argentina de Perón.

### 3.1 A devoração do intelectual segundo Sartre

*Es cierto que hay millones que tampoco, pero la gente paga por unos libros y eso crea obligaciones mentales, me parece*<sup>80</sup>

Cortázar, ao converter-se em um intelectual comprometido com a sociedade, como nos indica o epíteto acima, tentando levar a seus leitores denúncias de todo o tipo, nos brinda com esta obra única, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977).

Logo de início, devemos voltar ao tema da antropofagia. Cortázar devora o conceito de intelectual sartriano e o transpõe para o contexto latino-americano. Um conceito que nasceu em solo europeu, a partir da indignação de Sartre diante das

<sup>79</sup> Apud GÓMEZ CARRO, Carlos. *La amenaza elegante*. Revista digital Replicante, 2011. s/n

<sup>80</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura Argentina Contemporánea, 1977 p. 19 .

atrocidades da guerra civil espanhola<sup>81</sup> .

Como já estudado anteriormente, Cortázar como um intelectual comprometido se envolve com a política, a utiliza como tema de suas produções, a fim de promover uma transformação significativa na sociedade. Sua nova forma de enxergar a literatura, o possibilita criar meios de demonstrar situações de violência e repressão, às vezes de forma tão crítica, mas que subentendidas, acabam por passar despercebidas pela censura.

Ao contrário, no caso de nosso herói elegante, o tema da ditadura vem sendo criticado ao longo da obra, mais especificamente, os castigos sofridos pelos latino-americanos na época em questão. Como podemos perceber a seguir:

Ocho días de trabajo en el Tribunal Russell, con una última reunión hasta la madrugada, horas y horas escuchando a relatores y testigos que aportaban pruebas sobre la represión en tantos países de América Latina (...) la repetición hasta la náusea de testimonios sobre el asesinato, la tortura, la persecución, las cárceles en Chile, Brasil, Bolivia, Uruguay y no pare de contar. Como un símbolo que ya nadie nombraba, la sombra ensangrentada del Estadio Nacional de Santiago(...) la voz de Pedro Vuskovic presentando el acta de acusación y pidiendo la condena del gobierno norteamericano y de sus múltiples cómplices y sirvientes en la incesante violación de los derechos humanos.<sup>82</sup>

Cortázar utiliza sua participação no Tribunal como pretexto para divulgar as torturas, as perseguições e prisões na América Latina. Ao expor dessa maneira tão clara, sem nenhum receio de ser censurado, nosso autor se consagra como exemplo de um novo modelo de intelectual.

Cortázar, mais adiante, usa em sua obra o exemplo de Che Guevara para falar dos deveres de um revolucionário diante da opressão. Também vai criticar a sociedade uma vez que ela não reconhece que o “primeiro dever” de um revolucionário é fazer a revolução, ao invés de dedicar-se a outros deveres, outras obrigações, postergando assim a sua transformação.

Esta revolução seria contra as sociedades vampiras, que Cortázar cita no livro, inclusive no seu título, remetendo-se às sociedades que chupavam o sangue de pessoas inocentes, pessoas que simplesmente estavam no lugar e hora errados. Em uma referência ao filme de Buñuel, *El perro andaluz*, o narrador afirma que “todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos.”

---

<sup>81</sup> ARBEX, Márcia. *Um olhar irônico sobre a Guerra Civil Espanhola: a novela “O muro”, de Jean Paul Sartre.*

Minas Gerais: ALETRIA - jan.-jun. - n. 2 - v. 19, 2009.

<sup>82</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales.* Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p. 8.



Em outras palavras, sempre fomos tratados sob a violência e intimidação, e quando tentamos alguma reação, ali estão as armas para nos reprimir.

Por outro lado, estamos sempre esperando que algo aconteça, que surja um herói capaz de nos guiar, como Fantomas, por exemplo, em vez de assumirmos uma posição ativa diante dos fatos. Por isso, a necessidade de conscientização das massas e da escrita desta obra, como observamos no diálogo abaixo entre Julio e Susan:

No, Julio, no agregues “Fantomas” o cualquier nombre que se te ocurra. Por supuesto que necesitamos líderes, es natural que surjan y se impongan, pero el error (¿era realmente Susan la que hablaba? Otras voces se mezclaban ahora en el teléfono, frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos), el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover ni un dedo si nos falta en esperar sentados que aparezca y nos reúna o nos dé consignas y nos ponga en marcha. El error es tener ahí delante de las narices cosas como la realidad de todos los días, como la sentencia del Tribunal Russell(...) nuestros pueblos están alienados, mal informados, torcidamente informados, mutilados de esa realidad que sólo unos pocos conocen.<sup>83</sup>

Na obra citada, ele critica sem pudores, através de diálogos, a função daqueles que fazem literatura sem compromisso. A começar pelo próprio Fantomas, no trecho a seguir: “Me pregunto si no tenían razón, intelectuales de mierda – dijo Fantomas –, días y días de acción internacional y no parece que las cosas cambien demasiado”. Fica clara a indignação do personagem pela ação do Tribunal ser algo simbólico, pois de nada adiantou, os culpados foram acusados pelos delitos cometidos, mas qual foi a punição? Não houve efetivamente nenhuma. Pela maneira como os intelectuais são chamados, conseguimos perceber a pouca ou nenhuma credibilidade ou respeito do herói em relação a essas figuras, muito em parte pelo seu papel indiferente em relação às sociedades vampiras.

Outra crítica aos intelectuais aparece em um diálogo entre o narrador-personagem dos quadrinhos e Octavio Paz, que se autocritica, ao afirmar

Somos unos perfectos intelectuales, Julio. Verifica mi diálogo con Fantomas y verás que le pido que haga algo por el amor que profesa al arte. Si pudiera cambiar ese texto, donde dice arte yo hubiera debido decir hombre.<sup>84</sup>

Mais adiante, percebemos o objetivo da obra *Fantomas*, na qual a crítica às ditaduras na América Latina se entrelaça com a proposta de Cortázar em torno de um novo conceito de intelectual, um ser comprometido, envolvido com o seu contexto social. Assim, o escritor atinge diretamente os intelectuais que não se preocupam com as mazelas da sociedade, e só se envolvem com suas próprias preocupações metafísicas e/ou estéticas, como percebemos a seguir:

<sup>83</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p. 29.

<sup>84</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p. 20.

El gran engaño – repitió Susan – la prueba es que hasta Fantomas el infalible se fue de boca con Steiner y su pandilla y creyó que la cosa estaba liquidada cuando no hacía más que empezar. ¿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.<sup>85</sup>

Notamos acima o tipo de intelectual que deve ser combatido, aquele que se preocupa muito mais com o desaparecimento de um livro que com a fome na Etiópia seria o grande engano. Isso também vem por em cheque quem realmente aproveita os livros e as bibliotecas. Poucos têm acesso a elas, o que prova como é elitizado o meio intelectual. Ele está destinado a um grupo privilegiado.

A mensagem acima surge através da trama de “La inteligencia en llamas”, episodio de *Fantomas, la amenaza elegante*, que trata de um crime organizado contra todas as bibliotecas do mundo, que são incendiadas. No livro de Cortázar, este incêndio tem uma explicação: desviar a atenção da opinião pública do que realmente interessava, o Tribunal Bertrand Russell II. E de fato, o narrador começa a ler esta história em quadrinhos exatamente para se distrair um pouco das lembranças deste Tribunal, de depoimentos de tortura, dor e sofrimento.

A expressão “cortina de humo”, usada por Susan Sontag, teria então dois lados, ambos de ordem ideológica: um que se refere ao roubo dos livros sendo algo forjado para distrair a intelectualidade do que se passava no Tribunal; e o outro implícito na trama criada por Cortázar ao mostrar que isso só é possível porque os intelectuais são na verdade ideologicamente conservadores, ou seja, não conseguem desprender-se de seu lugar social, a fim de lutar por princípios universais, que vão muito além da classe a que pertencem, a classe e os valores burgueses<sup>86</sup>.

Como podemos perceber, mesclada ao tema do intelectual está também a ideia de ideologia e utopia. Na obra, a ideologia de esquerda do autor fica evidente, principalmente ao pensarmos na postura contrária ao sistema, de ser contra a ditadura, e além disso, de assumir uma atitude crítica, de constatação, como caminho para alcançar a revolução através dos seus meios, no caso a literatura, a fim de conquistar uma sociedade mais justa e mais humana. Assim, o que move o intelectual Cortázar é, sem dúvida, a utopia, pois elas nascem da insatisfação com o mundo, o que leva o artista a não se calar, a lutar, a usar sua arte como denúncia.

<sup>85</sup>Ibid p. 21.

<sup>86</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. “A crise dos universais” in O silêncio dos intelectuais. Companhia das Letras, 2006. p 73. 318 p

Em *Fantomas*, o autor deixa claro seu conceito de utopia como algo realizável, ao contrário da ideia corrente, que o relaciona com o espaço do sonho, da fantasia, da invenção, como indica sua etimologia, o não-lugar.<sup>87</sup> Na obra em questão, em um dos diálogos entre Susan Sontag e Cortázar, uma voz desconhecida é inserida dizendo: “Lo bueno de las utopías – dijo claramente una voz afro cubana que resonaba como cascabel – es que son realizables. Hay que entrar a fajarse, compañero, del otro lado está el amanecer, y yo te planteo que...”<sup>88</sup>. Ou seja, o que foi exposto em suas quase 80 páginas não são ideais incoerentes, inatingíveis, pelo contrário, são objetivos de luta concretos.

Esse fragmento dialoga com o final do livro. Um final que alude à esperança e ao mesmo tempo faz referência à importância do lúdico na obra de Cortázar: a presença de uma criança ao lado de um personagem do universo infantil, *Fantomas*. Este voa, mas logo aparece o sol do amanhecer, cujos raios caem sobre o menino, símbolo da luz que um dia iluminará os povos oprimidos:

El narrador vio que *Fantomas*, de pie em el tejado de la casa de enfrente, miraba también al niño. Con un perfecto vuelo de la paloma bajó a su lado, buscó en sus bolsillos y sacó un caramelo. El niño lo miró, aceptó el caramelo como la cosa más natural, e hizo un gesto de amistad. *Fantomas* se elevó en línea recta y se perdió entra las chimeneas. El niño siguió jugando, y el narrador vio que el sol de la mañana caía sobre su pelo rubio.<sup>89</sup>

Ao entrar em contato com a edição mexicana de *Fantomas*, esse intelectual compromissado devora seu próprio personagem e o recria sob um novo olhar, utilizando não somente a ideia, mas as ilustrações pré-existentes. E é exatamente essa postura que Cortázar espera de quem pensa e faz literatura no mundo periférico, uma atitude de deglutição do outro, ou no caso, de outra obra, de forma a criar algo inédito e politicamente ativo.

Fica assim evidente que o que move o autor é a utopia de transformação do mundo em uma sociedade mais justa, igualitária, sem colonizadores e colonizados. Ela direcionará os pensamentos e a escrita do escritor revolucionário, motivando-o muitas vezes a arriscar-se por um bem maior, para provar que o que se chama utopia é, diferente da etimologia da palavra, realizável.

---

<sup>87</sup> Na primeira edição Mexicana de 1975, a obra é publicada com o subtítulo de “una utopía realizable”.

<sup>88</sup> <sup>88</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p. 32.

Transculturación e antropofagia

<sup>89</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p.32.

### 3.2 Uma devoração de gêneros

Na obra em questão, somos brindados logo no início com a coexistência de dois gêneros diferentes: a narração e as histórias em quadrinhos. O narrador, que é o próprio Cortázar, participa dos dois planos, “real” e ficcional. É como se existissem mundos paralelos que se atravessam e invadem.

No entanto, não somente as histórias em quadrinhos e a narrativa em prosa farão parte da obra. Entre os diferentes gêneros, estão os que se referem ao didatismo de uma obra que quer ensinar, que se quer como pedagogia de uma sociedade repressora e desigual, a sociedade capitalista. E outros que servem para amenizar e divulgar a leitura de um tema tão cruel como o da ditadura, especialmente os relacionados à cultura de massas. Outros ainda têm a função de comprovar fatos, fazendo parte do âmbito do “real” criado dentro da obra frente ao da ficção. Percebemos essas referências na obra através de esquemas didáticos (p. 24), documentos de arquivo (p. 24, 25), desenhos (p.23), especialmente de revólveres (p.31), notícias de jornal (p. 22) e fotografias que multiplicam a mesma imagem (p. 30, 31).

O escritor argentino, que muito utilizou o sonho como extensão da realidade, utilizará nesse caso, especificamente os quadrinhos, gênero tipicamente ligado às massas, ou seja, ele se utiliza de uma linguagem já decodificada pelo público. Assim, vemos, por exemplo, a referência à exploração da imagem da mulher como objeto de desejo, a presença dos signos do zodíaco no nome das secretárias (Libra, Piscis), além, é claro, de Fantomas, que aparece rodeado por uma parafernália tecnológica, tal como acontece nos filmes de James Bond, Batman ou Superman

(...) el muchacho rubio era Fantomas que, revestido ya de una inexplicable máscara blanca, se instalaba em su harén cibernético, rodeado de digamos secretarias en minifalda que respondían a los nombres del zodíaco idea delicada, y de toda clase de télex, teléfonos electrónicos y otros dispositivos tecnológicos<sup>90</sup>.

O autor também faz uma referência à linguagem publicitária, outro gênero midiático: “Protirene que le hace tanto bien al nene”<sup>91</sup>; além de se utilizar de uma linguagem muito coloquial, repleta de palavrões e gírias.

Existe, portanto, uma devoração de gêneros com o intuito de alcançar o

<sup>90</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p.11.

<sup>91</sup> Ibid p. 19.

público de massas, apesar de não renunciar ao leitor ativo, aquele que se envolve com o texto, ao contrário do passivo, que escolhe a leitura como forma de escapismo, o protótipo do leitor burguês. Esse apelo às massas é uma inovação se pensarmos na literatura de Cortázar como um todo.

Cortázar quebra o ilusionismo da narrativa ao inserir os quadrinhos, pois nesse momento, percebemos que o que está sendo exposto ali não é “verdade”. Somos sempre levados em sua obra ao fantástico, que rompe com o cotidiano dos personagens, ou seja, que surge em situações perfeitamente aceitáveis para o leitor, equivalentes ao que ele entende como “real”, levando-o a se questionar acerca da veracidade da narrativa.

Um exemplo visual dessa ruptura que citamos acima, percebemos logo no início do livro, quando o narrador-personagem, para melhor representar sua posição no trem expresso que o levaria a Paris mostra um desenho que ilustra a posição das pessoas que estavam sentadas perto dele<sup>92</sup>.

Quando falamos de gêneros também é válido pensar aqui no policial, que deu origem ao *Fantomas* francês. Alguns elementos presentes na obra nos remetem a ele, como a presença de um crime, no caso o roubo de obras clássicas. Por causa deste crime, se faria necessário uma investigação, a fim de revelar a identidade dos responsáveis. Essa investigação é feita por Fantomas, o herói mascarado, que adquire o papel de detetive (profissional ou amador). Todo foco de um conto policial gira em torno do mistério e de sua resolução, o que mais uma vez, confirma a obra em estudo como pertencente a este gênero.<sup>93</sup>

O objetivo de *Fantomas* é resolver o crime e não deixar os culpados impunes, prezando sempre pela manutenção da ordem social. Qualquer fato que a ameace será visto como estranho e será necessário combater. No fragmento abaixo, temos um exemplo da busca de *Fantomas* pelos criminosos:

Apenas llegue Fantomas le demostraré que ha perdido el tiempo. Al pobre le llevó un par de días descubrir la pista y enterarse de que una secta de psicóticos, dotados de medios electrónicos de destrucción, habían declarado la guerra a la cultura y lanzaban una ofensiva contra los libros allí donde estuvieran...<sup>94</sup>

<sup>92</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p. 4.

<sup>93</sup> POE, Edgar Allan. *Dois Inquéritos de Dupin*, São Paulo: Edições Paulinas. ISBN C/C, Coleção Fio de Erva, n.6, 1968.

<sup>94</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p. 17.

Julio Cortázar não é inocente em suas escolhas. Por mais que saibamos que na versão mexicana as obras clássicas também eram o tema principal, isso poderia ser perfeitamente alterado na versão do argentino. No entanto, esse tema facilitaria Cortázar a falar do que realmente interessava a ele naquele momento, o papel do intelectual.

Cortázar quer realmente romper com a tradição, e é isso que ele faz ao longo de *Fantomas*, seus objetivos ao escrever um romance ficam claros no fragmento abaixo, que encontramos em seu livro *Obra Crítica 3*

Quando escribo una novela, tengo muchas veces la impresión de estar creando una especie de monstruo anacrónico, un megaterio en un mundo que ya está en marcha hacia otras especies, y que la novela, como tantas otras producciones intelectuales y artísticas de hoy en día, será sustituida por nuevos elementos intelectuales y estéticos, por nuevos vehículos de transmisión de ideas y emociones. Nada de eso me impide seguir escribiendo novela, porque sé muy bien que es el tipo de literatura que me interesa y que interesa a la mayoría de los escritores y lectores latinoamericanos, que al escribir nuestras novelas como lo estamos haciendo, en plena ruptura con la tradición externa e interna, favorecemos el acceso futuro a nuevos vehículos intelectuales y estéticos que hoy apenas podemos imaginar.<sup>95</sup>

Podemos dizer que uma das formas que ele encontra de romper com a tradição é devorando os modelos pré-estabelecidos para criar a sua própria versão, que muitas vezes gera no intelectual a sensação de estar criando um “monstro anacrônico”. Nesse momento, o autor une duas palavras, “monstro” e “anacrônico” que vem a expressar a mesma ideia.

Segundo o dicionário Aurélio<sup>96</sup> “monstro” significa “corpo organizado que apresenta, em todas as suas partes ou em algumas delas, conformação anômala” ou “ser fantástico, da mitologia ou da lenda, de conformação extravagante”, e “anacrônico”, “que está em desacordo com a moda, o uso, constituindo atraso em relação a eles.”<sup>97</sup>. Ou seja, de uma forma ou de outra, a criação de Cortázar causa estranhamento por subverter o “mesmo”, a ordem ou os costumes. Trata-se de uma novidade, pois diferente dos autores que se interessam pela cópia, ele se interessa pelo que é único, pela devoração consciente do que interessa no “outro”, mas que não é aplicável à sua realidade, sendo, portanto, adaptado, reformulado, digerido. Essa digestão deixa vestígios, indícios do ser deglutido, a fim de romper com o cânone, declarando com isso, a sua independência intelectual e cultural, ao mesmo tempo que conquista legitimidade, o que não aconteceria se ele não remetesse à

<sup>95</sup> CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 3*. Edición de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfaguara, 1994. p.122

<sup>96</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d

<sup>97</sup> Ibid.

autoridade discursiva da tradição.

Devemos atentar para a atitude de crítica ao sistema, tendo em Cortázar um porta-voz de milhares de latino-americanos. Sua obra possui recursos que a fazem ser um exemplo de originalidade justamente por romper com as expectativas.

### 3.3 O fantástico como produto de um intelectual antropófago

*Fantomas* é uma das poucas obras de Cortázar, na qual ele demonstra o desejo de atingir o público de massa, na medida que ela tinha o objetivo didático-político de divulgar o que ocorreu durante o Tribunal, a fim de conscientizar o público, especialmente latino-americano, das atrocidades provocadas pela ditadura e da conivência das multinacionais com os governos ditadores. Neste sentido, ele se utiliza de um gênero bastante popular, as histórias em quadrinhos. No entanto, como um bom escritor de narrativas fantásticas, a história de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* se confunde com outra história *La inteligencia en llamas*, que ao final, se revela como uma máscara, um simulacro, da primeira. Ambas se fundem em torno de um mesmo tema: o intelectual latino-americano, justamente o que queremos mostrar neste trabalho.

Entre os estudiosos sobre o fantástico, optamos em nossa pesquisa por dar relevância à perspectiva de Victor Bravo, crítico venezuelano que escreveu o livro *Los poderes de la ficción – Para una interpretación de la literatura fantástica* (1987), onde faz uma introdução ao tema e o desenvolve tomando por base autores mundialmente conhecidos que estão relacionados ao fantástico.

No capítulo *La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo*, o autor identifica como antecedentes do fantástico a literatura maravilhosa da Antiguidade e a literatura alegórica e transcendental da Idade Média, observando que sem dúvida a novela gótica inglesa do século XVIII é a que aporta os elementos mais imediatos, que logo serão retomados por Novalis e Jean Paul, por Tieck y Hoffmann, por Byron, Nerval y Maupassant, na fundação da literatura do “outro” que é a expressão do fantástico.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.p. 36.

Segundo Bravo, o romantismo fará da intuição da dualidade um dos centros de sua estética. “Los románticos pensaron la magia – esse discurso revelador de lo divino – como la ciencia sintética de la imaginación, y el sueño – esa otredad de vigilia – como el territorio propio de la poesía.<sup>99</sup> Ele ainda irá afirmar que o romantismo será, através da herança de Shakespeare e Cervantes, de Rabelais e Sterne, quem proporcionará todos os elementos para que a alteridade se constitua o centro gerador dos sentidos do discurso literário<sup>100</sup>.

Na obra em estudo, Cortázar procura esse “outro” com objetivos muitos maiores do que somente expressar uma insatisfação individual, já que esta representa o descontento de toda uma coletividade, um sentimento comum que por volta da década de 60 irá unir muitos artistas em torno do desejo revolucionário. Em 1975, o autor já passou pela experiência da Revolução Cubana, o que o levará a ir além da arte, pois ele a usará como forma de combate. Combate a um determinado tipo de leitor, de intelectual, e à opressão do homem pelo homem. O elemento fantástico nesse caso específico é um recurso para intermediar os dois planos, o real e o virtual. Além disso irá utilizar uma lógica outra, diferente da lógica racional que rege a sociedade burguesa e capitalista, buscando assim chocá-la e ao mesmo tempo demonstrar que existem outras formas de pensar o mundo e as relações, além das formas sob a qual vivemos.

Ainda seguindo o pensamento de Bravo, a alteridade, a presença de dois ambitos distintos e sua inter-relação, pressupõe uma fronteira, um limite que separa seus territórios e que também se converte em um elemento significativo<sup>101</sup>, já que a produção do fantástico pressupõe a sua transgressão.

Claramente, temos aqui a forma como Cortázar escreve seus textos. Em sua obra, observamos a aparição de dois espaços distintos, sem que ele ofereça ao leitor nenhuma pausa para entrar ou sair de seus limites, resultando no consequente questionamento ou hesitação, que suscitam o fantástico.

Um bom exemplo dessa inter-relação entre dois âmbitos está no conto *Continuidad de los parques* (1956), que vimos no capítulo 2. Nele, um homem lê um livro sobre um assassinato, porém, a partir de um determinado momento da narrativa, percebemos que ele se transforma em um personagem da trama que lê, e

---

<sup>99</sup>Ibid p. 20.

<sup>100</sup>BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.p. 20.

<sup>101</sup>Ibid p.20.



de repente não se sabe mais de que espaço se fala, se o do leitor ou o da leitura. O mesmo acontecerá em *Fantomas* (p. 13-14), onde a partir de um determinado momento os dois espaços narrados se confundem: o do narrador-leitor Cortázar e o da leitura de *Fantomas, la inteligencia en llamas*, como podemos observar no seguinte trecho:

(...) Pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia pero empiezo a mirarlas y (...) se te van ganando y entonces FANTOMAS, La amenaza elegante, presenta:  
LA INTELIGENCIA EN LLAMAS  
-- Boletos – dijo el guardia.<sup>102</sup>

Estabelece-se assim o fantástico, ou seja, a travessia entre o “real” e o ficcional, a transgressão do limite que os separa. Transgressão, que tem como imagem emblemática a figura do próprio autor e dos demais escritores, que de fato existem no mundo referencial do leitor, e que se transformam em personagens de *Fantomas, la inteligencia en llamas* que, por sua vez, está incluída na obra em estudo *Fantomas y los vampiros multinacionales*.

O duplo é um tema recorrente no fantástico e como vemos se repete na obra em estudo. O herói Fantomas, como já vimos, é conhecido como o rei do disfarce, em suas diferentes máscaras vai se multiplicando em seus “outros” ao longo da narrativa. Para desvendar o mistério que estava por trás dos incêndios das bibliotecas, por exemplo, ele se disfarça em um milionário paralítico:

Puesto que acababa de enterarse de que Fantomas, precedido por nada menos que Piscis, había asumido la personalidad de un millonario paralítico para asistir a una reunión del directorio de la Kennecot, de la cual todo el mundo había salido pálido y tembloroso.<sup>103</sup>

Nesse momento, cabe aqui citarmos a obra de Miguel de Cervantes, *Dom Quijote de la Mancha*, obra com a qual o escritor espanhol inaugura o romance moderno, pois será ela que dará início à problematização do sujeito da enunciação, colocando em cena o jogo entre verossimilhança e produtividade<sup>104</sup>, que também observamos em *Fantomas*.

Segundo Bravo, o relato tende a disfarçar a sua produtividade através da verossimilhança<sup>105</sup>, de modo que, quando se identifica com o referente se torna realista, e quando expõe as leis de sua produtividade, quando se desdobra sobre ele mesmo, se revela enquanto discurso, e frente à realidade do mundo estabelece o

<sup>102</sup> <sup>102</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p.13 – 14.

<sup>103</sup> Ibid p. 26.

<sup>104</sup> BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.p. 26.

<sup>105</sup> Ibid p. 26.

“estatuto de ‘realidad’ de la ficción”<sup>106</sup>. Assim, tanto *Quixote* como *Fantomas* criam uma “realidade” interna ao relato, que se contrapõe a outra, que seria ficcional. Em ambas as obras, esta contraposição acontece a partir do ato da leitura: na primeira, quando o protagonista vê suas aventuras impressas em um livro; na segunda, quando o narrador-personagem se transforma em um personagem de uma história em quadrinhos.

Cortázar demonstra assim sua filiação com a obra de Cervantes, que também se revela pela forma de intitular os capítulos, que se neste último faz parte de sua paródia aos livros de cavalaria, em *Fantomas* é uma autoparódia, que reflete o sentimento de impotência do narrador diante dos relatos de violência e crueldade que tinha acabado de ouvir no Tribunal Bertrand Russell II: “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”<sup>107</sup>

Outra demonstração desta filiação é o jogo entre vida e literatura, que vemos em ambas as obras. Em *Fantomas*, o narrador-personagem é Cortázar, escritor argentino; enquanto no capítulo 9 de *Dom Quixote* (primeira parte), o narrador aparece em 1ª. pessoa, se confundindo com o próprio autor. Tudo isso é dar visibilidade à produtividade sobre a verossimilhança, é colocar em cena a arte como artifício, como um jogo e não como o espelho do real.

Também notamos a presença da produtividade, quando o autor se autocritica ou se autorefere como nos trechos a seguir: “A Libra no le debían haber gustado los hermosos e inteligentes libros del narrador, pues a pesar del orden de las llamadas indicados por Fantomas, el primero en manifestarse fue el penúltimo”<sup>108</sup>, e também (...)Y aunque el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de residir en París, se hizo presente desde Barcelona”...<sup>109</sup>, quando cita as críticas que sempre recebeu por não viver na Argentina.

Esse mesmo recurso se aplica à obra de Cervantes quando no capítulo VI, de *Dom Quixote* (primeira parte), ele cita a sua obra, *La Galatea*, através da voz do barbeiro, que faz a seguinte crítica:

Pero ¿qué libro es ese que está junto a él? *La Galatea de Miguel de Cervantes*, dijo el barbero. Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye

<sup>106</sup> Ibid p 26.

<sup>107</sup> <sup>107</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p.2.

<sup>108</sup> Ibid p. 13.

<sup>109</sup> Ibid p. 13.

nada. Es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se vé, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre.<sup>110</sup>

Por outro lado, Cortázar, ao criar uma obra com objetivos didático-políticos não pode abrir mão do uso da verossimilhança. É o que acontece quando o narrador se refere ao Tribunal, um fato histórico, que o autor deseja divulgar: “Ocho días de trabajo em el Tribunal Russell (...) la repetición hasta la náusea de testimonios (...) y no pare de contar” temos a obra se fazendo “realista” e quando põe em evidencia sua produtividade, revela os elementos da enunciação narrativa frente a realidade do mundo, construindo portanto o estatuto de “realidade” da ficção<sup>111</sup>

Assim, o recurso à verossimilhança se repete sempre nos momentos em que há a intenção de divulgar os crimes praticados pelas ditaduras latino-americanas e para criticar esses regimes, como por exemplo, no fragmento em que Cortázar denuncia inúmeros latino-americanos que viviam no exílio por causa das ditaduras: “En resumen, Bruselas parecía sensiblemente colonizada por el continente latinoamericano, detalle que al narrador le pareció extraño y bello al mismo tiempo”<sup>112</sup>, até que o narrador conclui que na verdade são “Exilados, claro (...) exilados”<sup>113</sup>.

No entanto, retomando a ideia da produtividade da obra, de que fala Bravo, o didático e político não impedem que Cortázar se dedique a colocar em cena o “fazer literário”, que evidencie o processo de construção da narrativa. Assim, quando começa a sua viagem de trem, momento que precede a leitura da história em quadrinhos, o narrador anuncia:

De cómo el narrador alcanzó a tomar el tren in extremis (y a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos, puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia.<sup>114</sup>

Ou seja, ao mesmo tempo que nos informa que a narrativa convencional será interrompida, ele prepara o leitor para entrar no universo da literatura fantástica, onde o mundo ficcional ganha autonomia e se liberta da dependência do mundo referencial. Este fato pode ser observado no fragmento em que o narrador faz referência ao “muchacho rubio” (âmbito “real” da narrativa), sem se preocupar com o fato de que este personagem aparece na história em quadrinhos (âmbito “ficcional”) com cabelos pretos. As imagens, linguagem que tradicionalmente é utilizada para

<sup>110</sup>CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605. s/n

<sup>111</sup> BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.p. 26.

<sup>112</sup> <sup>112</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p. 2.

<sup>113</sup> Ibid p. 2.

<sup>114</sup> Idem p. 4.

comprovar ou ilustrar o escrito não correspondem a este último.

Por outro lado, quando afirma na citação acima, que os desenhos são feitos para aliviar a leitura, Cortázar tenta disfarçar o motivo da presença dos quadrinhos. Eles são o recurso encontrado para estabelecer dois níveis de conteúdo, dois planos de realidade, que se entrecruzam no decorrer da narrativa. Esses planos se complementam para divulgar para o maior número possível de leitores tanto a situação do Tribunal Russell II quanto para criticar a intelectualidade.

Outro exemplo de evidência da produtividade do texto acontece durante uma conversa entre o narrador e Susan Sontag pelo telefone, quando então a narrativa se volta para ela mesma e se autorrefere:

Lo malo en este tipo de diálogo, solía decirse el narrador, es que se prolongan muchas páginas porque se componen sobretodo de monosílabos, gritos, preguntas espasmódicas, início de explicación cortados por nuevas preguntas, y tendencias recíproca a insultarse por la falta de rapidez mental.<sup>115</sup>

Observamos que na verdade, o autor substitui todos os componentes acima citados pela sua referência textual. Além disso, podemos ver que o narrador se refere a ele mesmo em terceira pessoa (“solía decirse el narrador”), duplicando-se assim durante toda a narrativa.

Segundo Irène Bessièrre, o relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. A autora vai além ao afirmar que o fantástico não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.<sup>116</sup> Ou seja, o fantástico irá “jogar” com a imaginação de seu leitor através de simples criações que surpreendem, ao mesmo tempo que se fazem contraditórias, e é esse efeito que o autor desse tipo de texto literário buscará através de seus escritos.

A partir daí temos algumas ponderações a fazer sobre a obra escolhida a partir da visão de Bessièrre acerca do assunto. Em primeiro lugar, a ideia de que para ela o fantástico não constituiria nem uma categoria nem um gênero literário, mas uma lógica narrativa é uma forma diferente de explicitar um tema, que costuma

<sup>115</sup>115 CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. p.12.

<sup>116</sup> BESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. Revista Fronteiras, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.

ser complexo.

É pertinente retomar a ideia da autora de que o fantástico supõe uma lógica narrativa temática, pois ao tratarmos de Cortázar não como um estudo isolado, ou seja, tomando como base alguns de seus contos, percebemos que temas como o sonho, o duplo, o eterno retorno, o tratamento do tempo sobreposto, cíclico e não linear são recorrentes, criando um padrão que o ligaria ao fantástico.

Para a autora, a ficção fantástica fabrica outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Por ser deste mundo, faz com que o leitor se reconheça como parte desse universo recriado e o perceba como insólito em relação à realidade da qual faz parte. Bravo coincide com Bessièrre quando cita que “lo real que lo fantástico pone en entredicho es, globalmente, la noción que empieza a forjarse a partir del Renacimiento y que tiene como rasgo fundamental la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad.”<sup>117</sup> Bessièrre afirma no trecho a seguir:

(...)é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releve os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários.<sup>118</sup>

No trecho acima a autora utiliza a palavra hesitação. Com certeza ao longo da obra estudada foram várias as vezes em que os leitores se sentiram nessa posição. Parar um momento para se perguntar se aquilo poderia fazer parte de seu cotidiano já transforma a leitura em um ato instigante e ao mesmo tempo contraditório.

Cortázar, ao se colocar como narrador autodiegético, sugere que sua ideia de um super-herói pode ter sido real, inclusive pela série de referências a situações realmente vividas na época, como as ditaduras, o Tribunal Russell II.

No capítulo “Caso e adivinha: perplexidade inevitável e reconhecimento da ordem”, Bessièrre utiliza os adjetivos ambivalente, contraditório, ambíguo, e acrescenta ser o relato fantástico essencialmente paradoxal. Todas as designações são pertinentes pois traduzem de forma simples o sentimentos que esse tipo de narrativa nos provoca. Mais adiante, em seu discurso a autora afirma: “Menos que a

<sup>117</sup> BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985. p.47

<sup>118</sup> BESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. Revista Fronteiraz, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.

derrota da razão, o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente.” Ou seja, não existe fantástico sem essa relação com o “real” para que com isso se possa romper com o mesmo, subvertê-lo.

Na obra em estudo, temos o fantástico na presença dos duplos, por exemplo, onde o Cortázar virtual irrompe sobre o “real”, e coexistem em situações diferentes, em que muitas vezes se complementam.

Segundo a autora:

Ele (o fantástico) burla a realidade na medida em que identifica o singular com a ruptura da identidade, e a manifestação do insólito com a de uma heterogeneidade, sempre percebida como organizada, como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida. Alimentado pelo ceticismo e pela relatividade da crença, o fantástico mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legitima e explica toda ordem, qualquer ordem.<sup>119</sup>

O leitor se questiona, sem perceber, qual seria essa lógica implícita em *Fantomas* e ao mesmo tempo a percebe como um exemplo de ruptura com a ordem. Na verdade, ao longo da narrativa, percebemos que Cortázar está rompendo com o dualismo preconizado por um ideal eurocêntrico, cujo pensamento binário divide o mundo entre duas realidades distintas: a realidade do colonizador e a do colonizado. O narrador-autor em terceira pessoa, que se desdobra em outros, pode ser caracterizado como impuro, fragmentado, que desconstrói a noção de um “eu” harmônico, homogêneo, que é também uma forma clara de crítica ao purismo inerente às sociedades eurocêntricas.

Para Bessière, no relato fantástico existe uma impossibilidade da solução final, como resultado da presença da demonstração de todas as soluções possíveis. Ele, o fantástico, exclui a forma da decisão porque impõe à problemática do caso, a *adivinha*. Esta seria o objeto tenebroso que atormenta o relato e que se oferece como decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer.

Nesse momento, o leitor chega ao ápice do fantástico: será que como seguidor da história esse leitor é capaz de decifrar o enigma? Ou será que esta charada não foi feita para ser descoberta?

No caso de Cortázar, o enigma é para ser decifrado, apesar de existir uma certa dificuldade por parte dos leitores passivos de decodificar a obra, pois este

---

<sup>119</sup> Ibid.

não consegue se identificar com uma leitura que não foi feita simplesmente com o objetivo de entretenimento.

O leitor cortazariano já espera pelo fantástico. Ao final do conto o leitor se encontra num labirinto de possibilidades e só uma saída: terminar sua leitura na dúvida, com um sentimento peculiar de algo inacabado.

O fantástico em Cortázar é o produto de um intelectual antropófago. Ele constrói um fantástico a fim de criticar o intelectual passivo e propor um outro modelo, baseando-se sempre na sua utopia: levar a América Latina a uma mudança profunda, a uma verdadeira autonomia.

## 4 CONCLUSÃO

Como ficou claro até aqui, em *Fantomas*, de Julio Cortázar, a denúncia dos crimes das ditaduras latino-americanas se une à proposta de um novo intelectual, que tal como propõe Sartre, deve estabelecer um diálogo entre arte e política. Denúncia e proposta estas que o escritor realiza ao “devorar” tanto o fantástico dos escritores norte-americanos e europeus, como também o conceito sartreano de intelectual.

Ao longo deste trabalho, procurou-se fazer um breve percurso pela história do termo intelectual, a fim de destacar aquele que mais se adequa ao autor em estudo, ou seja, uma postura que vai além do profissional da escrita, que faz de suas palavras uma arma de combate, capaz de se envolver criticamente em questões sociais, por acreditar no seu compromisso com a sociedade.

Dentro deste contexto, também apresentamos os termos utopia e ideologia. O primeiro se refere aos sonhos, ao mundo idealizado do intelectual, suas aspirações e desejos, que em Cortázar, se inicialmente se molda em posições pessoais, depois do seu contato com a Cuba pós-revolucionária, acaba se identificando com a coletividade, com os anseios dos povos latino-americanos por liberdade.

Mostrou-se também que Cortázar possui uma ideologia esquerdista, ou seja, revolucionária, contrária ao sistema. Isso pode ser percebido desde sua saída da Argentina de Perón, tendo como destino Paris, de onde continuará seus escritos a partir de um olhar estrangeiro, que o leva a redescobrir seu próprio país, como Oswald em relação ao Brasil, assumindo assim a postura do antropófago. Um olhar que também será fundamental para Cortázar compreender a visão que os europeus têm de nós mesmos, latino-americanos, levando-o a reivindicar para o nosso continente um papel de sujeito da sua própria história.

No segundo capítulo, procuramos explicitar a importância da antropofagia para o nosso estudo, uma vez que entendemos que “antropofágica” é um adjetivo adequado à obra de Julio Cortázar, não somente em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, como em outros contos do autor, que utilizamos de exemplo para ilustrar a lógica dessa devoração. Vimos, através do estudo de David Arrigucci, que Cortázar, como um “escritor esponja”, tem a capacidade de absorver o “outro”, uma característica que o filia à tradição antropofágica de nosso continente.

Retomamos o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, por ser ele a



referência primeira que trata a antropofagia como um símbolo da identidade cultural brasileira, contribuindo na construção de uma teoria alternativa para a conquista da autonomia em contextos culturais assimétricos.

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” Com esta frase Oswald resume em poucas palavras a importância dada ao que ele próprio constrói, mesmo isso dependendo inicialmente de influências externas, que devem ser “devoradas”, como os canibais faziam com seus inimigos, quando estes possuísem alguma qualidade útil para serem apoderadas por eles.

Pelo exposto percebemos o interesse desse intelectual em recriar uma identidade para o Brasil. Ela seria fruto de uma série de devorações com o objetivo de melhorar a si próprio, e não como se costumava fazer, absorver a cultura do outro sem nenhum sentido crítico.

Também fizemos um breve panorama do surrealismo, pois foi nele que a ideia do canibalismo tomou forma artística, que, por sua vez, foi “devorada” pelos intelectuais latino-americanos. Vimos que em sua terceira fase, destaca-se a figura de Dalí, que associamos a Cortázar por ambos defenderem a revolução, sendo aquele de forma bem mais radical e espetacular em relação ao argentino.

Apresentamos, ainda no capítulo dois, Cortázar como um antropófago e apresentamos seus escritos como exemplos de “devoração”. Para isso, dividimos nossa análise em três níveis: no nível da temática, quando nos referimos ao tema do duplo em *Axolotl* e em *Lejana*; no da construção da narrativa, quando falamos do conto *Continuidad de los parques* e *Las babas del diablo*; e por fim, o antropofagismo do autor diante de outras linguagens artísticas. Para ilustrá-lo, utilizamos mais uma vez o último conto referido, no qual o autor dialoga com a fotografia, bem como, o conto *Apocalipsis de Solentiname*, onde constatamos a referência não só à fotografia, como também à pintura e ao cinema.

No terceiro e último capítulo, começamos por explicar as origens do herói Fantomas, que foi uma importação francesa, que surgiu como uma figura malévola, assassina, sem escrúpulos. No entanto, na versão mexicana, Fantomas perde essa essência ligada ao mal e se torna um herói em busca de justiça. O tema do episódio *Inteligencia em llamas* é o “bibliocídio”, ou seja, a destruição de obras clássicas com o objetivo de prejudicar a inteligência no mundo acadêmico, um assalto à intelectualidade.

Após explicarmos como Cortázar consegue ter acesso ao *Fantomas*

mexicano e sua apropriação da obra, mostramos como o autor a “devora”, a fim de divulgar as denúncias dos crimes praticados pelas ditaduras da América Latina. Ao divulgá-las, o autor critica a postura alienada e alienante da intelectualidade latino-americana, por assumirem uma prática literária distante da sociedade, enfim, por não exercerem, segundo Sartre, “o exercício honesto do ofício literário”<sup>120</sup>.

Também citamos a “devoração” de gêneros realizada por Cortázar, como o policial, o fantástico, a história em quadrinhos, todos sendo digeridos com fins que vão além dos individuais, pensando em valores universais, na conquista de um mundo mais justo. Essa transgressão de limites entre os gêneros confirma o desejo do autor de ser inovador, de não distanciar-se do trabalho estético, não perdendo de vista, contudo, suas utopias e ideologias.

Por fim, falamos do fantástico como um caminho estético, que permite a Cortázar ser um intelectual antropofágico, compromissado com a sociedade em que vive. Através da narrativa fantástica, o mundo imaginário e o mundo “real” se encontram e confundem, problematizando assim, a fronteira que existe entre eles, levando o leitor a questionar a realidade em que vive como algo imutável ou hierarquicamente mais importante que a fantasia, lhe sugerindo assim, a possibilidade de realizarmos nossos sonhos, nossas utopias.

Como vimos, isso se dá através do jogo entre verossimilhança e produtividade<sup>121</sup>. Na obra em estudo, a correspondência entre o narrado e o mundo referencial ocorre no que se refere ao objetivo do autor de divulgar os crimes das ditaduras militares latino-americanas e seus responsáveis, enquanto a produtividade, ou seja, quando a narrativa evidencia as suas próprias leis, estabelece, diante da realidade do mundo, “o estatuto de ‘realidade’ da ficção”<sup>122</sup>, colocando em cena a alteridade, característica do fantástico.

A literatura cria meios, “pontes”, como Cortázar gosta de chamar, que permitem que o escritor transite entre a ficção e a realidade, e o escritor argentino se utiliza dessa característica para falar de temas que merecem ser divulgados por um intelectual fielmente comprometido com suas utopias e ideologias, por acreditar que assim estará ajudando a sociedade a ser melhor.

---

<sup>120</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2ª edição, 1993. p. 188

<sup>121</sup> BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985. p. 26-34

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 26

## REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia. *Um olhar irônico sobre a Guerra Civil Espanhola: a novela “O muro”, de Jean Paul Sartre*. Minas Gerais: ALETRIA - jan.-jun. - n. 2 - v. 19, 2009.
- ANDRADE, Oswald . Manifesto Antropófago II. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista Fronteiraz*, v. 3, n. 3, p. 185-202, set. 2009.
- BIBE-LUYTEN. Sonia M. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.
- CASTRO, Fidel. Palabras a los intelectuales. In: REVOLUCIÓN, letras, arte. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/quijote/capitulo.html?cual=6>> Acesso em: 30 jan. 2012.
- COELHO NETO, José Teixeira. *O que é indústria cultural?* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O que é utopia?* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. Apocalipsis de Solentiname. In: 1976. Disponível em: <[http://www.oocities.org/juliocortazar\\_arg/apocal.htm](http://www.oocities.org/juliocortazar_arg/apocal.htm)> Acesso em: 10 dez. 2011.
- \_\_\_\_\_. Apocalipsis de Solentiname. In: LA AUTOPISTA del sur y otros cuentos. Nova lorque: Penguin, 1996.
- \_\_\_\_\_. Axolotl. In: *Final del juego*, 1956. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/axolotl.htm>> Acesso em: 10 dez. 2011.
- \_\_\_\_\_. Axolotl. In: LA AUTOPISTA del sur y otros cuentos. Nova lorque: Penguin, 1996.

CORTÁZAR, Julio. Cartas de mamá. In: *Las armas secretas*, 1959. Disponível em: <<http://www.literaberinto.com/Cortazar/cartasdemama.htm>> Acesso em: 12 dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Cartas de mamá. In: LAS ARMAS secretas. Argentina: Sudamericana, 1991.

\_\_\_\_\_. Continuidad de los parques. In: *Final del juego*, 1956. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/continui.htm>> Acesso em: 15 dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Continuidad de los Parques. In: LA AUTOPISTA del sur y otros cuentos. Nova Iorque: Penguin, 1996.

\_\_\_\_\_. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Argentina: Literatura argentina contemporánea, 1977. Disponível em: <<http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/literatura/escritores/Cortazar/Fantomas/fantomas.pdf>> Acesso em: 6 mar. 2009.

\_\_\_\_\_. La casa tomada. In: *Bestiario*, 1951. Disponível em: <<http://www.temakel.com/casatomada.htm>>. Acesso em: 3 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. Las babas del diablo. In: *Las armas secretas*, 1959. Disponível em: <<http://www.literaberinto.com/Cortazar/babasdeldiablo.htm>>. Acesso em: 6 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. Las babas del diablo. In: LAS ARMAS secretas. Argentina: Sudamericana, 1991.

\_\_\_\_\_. Lejana. In: *Bestiario*, 1951. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/lejana.htm>> Acesso em: 2 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica* 3. Edição de Saúl Sosnowski. Madrid, Alfaguara, 1994.

\_\_\_\_\_; PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras*. Madrid, Alfaguara, 1985. Disponível em :<[www.juliocortazar.com.ar/cuentos/prego.htm](http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/prego.htm)>. Acesso em: 20 out. 2011.

GOMES CARRO, Carlos. *La amenaza elegante Fantomas, Julio Cortázar y Gonzalo Martré*. México: Revista Digital Replicante, 2011. Disponível em: <<http://revistareplicante.com/artes/comic/la-amenaza-elegante>>

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

POE, Edgar Allan. *Dois inqueritos de Dupin*. São Paulo: Edições Paulinas, 1968. (Coleção Fio de Erva, n.6).

RIBEIRO, João Ubaldo. *Política; quem manda, por que manda, como manda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

ROCHA, João Cezar de Castro. Oswald em cena: o Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

\_\_\_\_\_. Uma teoria de exportação? ou, Antropofagia como visão de mundo. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. A crise dos universais. In: NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reih de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, canibais e outros bárbaros (sobre a estética dos simulacros). In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

WOLFF, Francis. Dilema dos intelectuais. In: NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.