



**Questões político-sociais e estéticas na literatura latinoamericana do século XX:**

**Júlio Cortázar e o *Fantomas contra los vampiros multinacionales***

Political, social and aesthetic issues in Latin American literature of the twentieth century:

Julio Cortázar and *Fantomas contra los vampiros multinacionales*

Edwirgens A. Ribeiro Lopes de Almeida<sup>1</sup>

Lucas Leal Teixeira<sup>2</sup>

**Resumo:** A América Latina como um espaço profícuo para a produção literária revela ao mundo inventivos escritores, muitas vezes, comprometidos com o seu entorno político-social. Dentre esses escritores, destaca-se a figura de Júlio Cortázar, cuja obra, além desse engajamento, estabelece uma inovação com a prosa fantástica, o que o insere-se entre os cânones da literatura latinoamericana.

**Palavras-chave:** estético, histórico, século XX.

**Abstract:** Latin America as a fruitful space for literary production reveals inventive writers to the world often committed to their political and social environment. Among these writers, there is the figure of Julio Cortázar whose work besides this engagement establishes an innovation with fantastic prose, which places him among the canons of Latin American literature.

**Keywords:** aesthetic, historic, twentieth century.

A biografia de Júlio Cortázar parece ser tão insólita quanto a sua produção literária. Dividindo nacionalidade entre a Argentina e a Bélgica, escreve seus primeiros poemas sendo influenciado, neste período de adolescência, por Edgar Allan Poe. Segundo depoimento posterior, sua produção poética juvenil acabou se constituindo em “un plagio involuntario de Poe” (DASI, s/d, p. 2). Sua família vai duvidar da autenticidade dos seus relatos, não compreendendo que eles consistiam nas primeiras recriações de um garoto que se descobrira no mundo das letras. Essa inaceitação de seus primeiros escritos pela sua própria família deixará em Cortázar marcas profundas. Ele mesmo, anos depois, classificaria essa experiência como

uno de esos primeros golpes que te marcan para siempre y que te hacen descubrir que todo es relativo, precario, que había que vivir en

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Brasileira UNB, doutora em literatura espanhola USP. Professora do Departamento de comunicação e letras e do PPGL/Letras Unimontes.

<sup>2</sup> Professor efetivo de Língua Espanhola na rede estadual de ensino de Minas Gerais. Pós-graduando em Educação Profissional IFNMG.

un mundo que no era ese mundo de inocencia y de total confianza en el que se había creído': le decepcionó profundamente que su madre se acercara una noche a su habitación y le preguntara si esos poemas eran realmente suyos o, si como le había dicho un familiar, eran copiados. Cortázar recuerda haber vivido con 'un dolor infinito, un dolor de niño', el que su madre dudase de él (DASI, s/d, p. 3).

As afirmações acima revelam que, ainda muito cedo, Cortázar descobre o desencanto do mundo motivado por uma dolorosa experiência que vivera em seu lar. Esses acontecimentos marcarão não apenas sua vida, mas também, as reveladoras considerações que deixa entrever em sua produção literária.

Torna-se professor e, em 1946, por intermédio de Jorge Luís Borges, Cortázar tem seu primeiro conto *Casa Tomada* publicado na revista *Sur*. Em 1951, Cortázar decide viver em Paris, o que identifica como um período de intenso amadurecimento de sua percepção de mundo e de sua escrita:

Son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina (...) De golpe, en poco tiempo, se produce una condensación de presente y pasado, el pasado, en suma, se enchufa al presente y el resultado es una sensación de hostigamiento que me exigió, luego, escribir *Rayuela*... Llegar a Europa significó la necesidad de confrontar todo un sistema de valores, mi manera de ver, mi manera de escuchar (...) Fue una sucesión de choques, desafíos, dificultades, que no me había dado el clima infinitamente más blando de Buenos Aires (DASI, s/d, p. 4).

Na década de sessenta, viajaria a Cuba, e o contato com a Revolução Cubana não só marcaria sua vida, como também a sua escrita. A partir daí, Cortázar passaria a exercer uma intensa atividade não só literária, mas também político-social, assumindo publicamente seu engajamento na luta pela libertação dos países latino-americanos, e de maneira mais intensa, estaria envolvido com os embates travados no Chile e Nicarágua, na Revolução Sandinista. Seu compromisso com a libertação da América Latina era tão intenso que cedeu os direitos autorais de dois de seus livros *El Libro de Manuel*, em prol dos presos políticos da Argentina e *Los autonautas de la cosmopista*, em favor da

Revolução Nicaragüense. Sobre sua escrita engajada e sua demonstração efetiva deste engajamento, declararia em seu ensaio denominado “El intelectual y la política en Hispanoamérica”:

Sé muy bien que mis lectores no se contentan con leerme como escritor, sino que miran más allá de mis libros y buscan mi cara, buscan encontrarme entre ellos, física o espiritualmente, buscan saber que mi participación en la lucha por América Latina no se detiene en la página final de mis novelas o de mis cuentos (...) Creo que la responsabilidad de nuestro compromiso tiene que mostrarse en todos los casos en un doble terreno: el de nuestra creación, que tiene que ser un enriquecimiento y no una limitación de la realidad; y el de la conducta personal frente a la opresión, la explotación, la dictadura y el fascismo que continúan su espantosa tarea en tanto pueblos de América Latina (DASI, s/d, p. 5).

Entre 1963 e 1969, Cortázar compõe suas principais obras, as novelas *Rayuela* e *62 Modelo para armar*, além de quatro coletâneas de contos *Final del juego*, *Todos los fuegos el fuego*, *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Último round* (COUSTÉ, 2001, p. 52). Ainda segundo Cousté, ao envolvimento de Júlio Cortázar com as questões político-sociais de sua época e à sua profícua produção literária neste período rendeu-lhe vários prêmios, traduções de suas obras em vários idiomas e adaptações de alguns de seus textos para o cinema.

Esse período constituiu-se no germe das mudanças e posicionamentos que o escritor argentino assumiria ao longo da vida. Foi a partir dessa abertura aos acontecimentos do mundo e do aperfeiçoamento de sua produção artística, que Cortázar assumiria sua função não somente de escritor como também de revolucionário. Cabe ressaltar que o envolvimento de Júlio Cortázar com os temas sociais e mesmo a utilização destes em alguns de seus textos, não implica uma literatura apartada dos pressupostos estéticos ou que os abandona em nome da defesa de um ideal político. O próprio Cortázar explicaria, em carta dirigida a Roberto Fernández Retamar, em 1967, o papel do social em sua vida e as relações deste com sua obra. Cousté parafraseia essa declaração do escritor argentino nos seguintes termos:

Cortázar pone de una manera que me parece definitiva los puntos

sobre las íes: no renuncia ni renunciará jamás a su apoyo a todos los que luchan por suprimir la explotación del hombre por el hombre, ni por conseguir un mundo donde desaparezcan los privilegiados y las torres de marfil, pero tampoco abdicará de la literatura fantástica en beneficio del panfleto, ni dejará de ser un cronopio<sup>3</sup> para convertirse en un ideólogo (COUSTÉ, 2001, p. 22).

É possível notar que, para Cortázar, as causas sociais se impunham sobre a ação do indivíduo, sobretudo, sobre a representação artística. Sentia-se responsável ao lado de outros revolucionários por contribuir para a melhoria do mundo. Porém, isso não quer dizer que o escritor adotasse uma postura de simples reprodução de teorias de libertação ou que usasse o texto literário como pretexto para a propaganda dos princípios revolucionários. Cortázar se envolvia com as questões de seu tempo na medida em que continuasse senhor de si, sem perder sua postura crítica e sem converter-se em um caricato porta-voz das massas.

Após consideráveis deslocamentos por espaços do novo e do velho mundo, Cortázar nos deixou um legado sem precedentes. Deste vasto acervo, deter-nos-emos, por suas peculiaridades, à obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975).

Este livro compõe-se de uma mescla entre a narração de Cortázar intercalada por fragmentos do episódio “La inteligencia en llamas”, que faz parte de uma das séries de histórias em quadrinhos do herói Fantomas. O episódio do qual Cortázar parte para escrever seu ensaio-conto, apresentava o próprio escritor argentino e outros escritores e intelectuais da época engendrados na trama. Nesta, é narrada uma desvairada caça aos livros de todo o mundo, que consiste não apenas em queimas de exemplares, como também em destruição de bibliotecas inteiras. Em meio ao caos, a figura de Fantomas surge como potencial agente capaz de salvar o mundo de uma catástrofe cultural.

Poucos meses depois de publicados os quadrinhos, Cortázar resolve recriá-los a seu modo, evidenciando o que estava por trás dessa destruição de livros e, por conseguinte, do saber. No episódio da história em quadrinhos que tem por herói o personagem Fantomas, a culpa pela destruição dos livros é atribuída a um grupo de fanáticos, que consideram irrelevante a prática da leitura. Por sua vez, a reescrita cortazariana vai apontar supostos responsáveis pela obstrução do conhecimento e pela

---

<sup>3</sup> Termo cunhado pelo próprio Julio Cortázar: “De acuerdo a lo que se desprende sus textos, los cronopios son **criaturas idealistas, sensibles e ingenuas**. De esta manera se diferencian de otros seres imaginados por el escritor, como los **famas** (pretenciosos y formales) y las **esperanzas** (aburridas e ignorantes)”. In: <http://definicion.de/cronopio/>; acesso em: 07/05/2012, às 23h32min.

dominação da América Latina.

Cortázar parte de uma história em quadrinhos para criar o seu próprio texto, no qual mescla trechos narrativos entremeados por fragmentos de “Fantomas, La amenaza elegante”. O texto cortazariano aqui analisado ampara-se no contexto dos países latino-americanos à época, subjugados às ditaduras e ao domínio estrangeiro, servindo de instrumento de denúncia bem como de motivação à luta pela libertação cultural e política da América. Tanto o é, que o texto se inicia com o narrador saindo de uma estafante e improdutiva reunião do Tribunal Russell II, que embora criado para a análise e reprovação pública de condutas repressivas adotadas pelo aparelho estatal de diversos países, acabara não surtindo o efeito esperado. Saliente-se o fato de que o próprio Cortázar participou de reuniões do Tribunal Russell, estando ativamente envolvido com as transformações e novos posicionamentos que vão caracterizar a segunda metade do século XX. Também é digno de nota o fato de o livro apresentar ao final, a ata em que se registraram as decisões tomadas pelo tribunal.

Ao escrever essa obra, Julio Cortázar demonstra seu já conhecido ímpeto de trazer inovações à escrita de então, além de buscar desvelar o panorama político-social da época, caracterizado pela dominação estrangeira e pelas ditaduras na América Latina. O posicionamento crítico do autor por meio da literatura reflete uma escrita denominada em termos sartreanos de “engajada” (2004), conceito que permite discutir o papel do escritor no desvelamento do mundo.

Segundo Bella Josef (1971), a literatura produzida na América hispânica estava condicionada às questões regionais, preocupando-se, sobretudo, com a descrição dos espaços americanos em sua interação com seus habitantes. A partir da década de 1940, a produção literária passa a adotar um viés universal, cuja composição se dará pela fusão entre o “contexto telúrico” e o “contexto épico-político” (CARPENTIER apud JOSEF, 1971, p. 271). Isto é, a prosa hispano-americana do final da primeira metade do século XX, sem deixar de lado questões próprias de seu território, abordará também aspectos sociais, que longe de se prenderem a um espaço específico, encontram ressonâncias em outras épocas e lugares. Em outras palavras,

Surgem, assim, obras de transcendência universal, as que conseguiram modelar o que há de recorrente na problemática do homem e sua circunstância, as que revelam o indivíduo em sua luta por transcender e afirmar seu caráter de ser humano. O compromisso do escritor não implica necessariamente na

subordinação da estética à política, mas na obrigação que o escritor sente de dar testemunho de seu tempo (JOSEF, 1971, p. 271).

A discussão acima pode ser perceptível nos textos de Julio Cortázar. Nestes, encontramos a preocupação em estabelecer nexos com a sua realidade circundante, sem, contudo, abandonar a originalidade e a reinvenção estéticas. Para além dessa dupla função que permeou a escrita latino-americana do século XX, notamos também que os textos produzidos por Cortázar e seus contemporâneos, estão eivados pelo desejo de discutir não sobre um indivíduo em específico ou um tipo caricato da América hispânica, mas sim, procurar uma abordagem que dê conta de captar o ser em sua essência, não importando seu lugar de origem. Nesse sentido, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* está imbuído da preocupação social amplamente difundida na literatura hispano-americana do século XX. É uma narrativa profundamente envolvida com o seu contexto, gestada em torno das questões político-sociais predominantes em seu tempo. Fica evidente, então, o caráter social da literatura, na medida em que

depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando nele o sentimento dos valores sociais (CANDIDO, 2006, p. 30).

Um texto literário é, pois, social, tanto em sua correlação com o meio quanto nas possíveis influências que venha a exercer sobre este. Em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, verificamos que diversas questões da época encontram reverberações ao longo do texto, como, por exemplo: a situação dos exilados latino-americanos; o domínio das multinacionais e suas consequências; o desconhecimento de grande parte do público latino das questões políticas de seu entorno; o papel de organismos como o Tribunal Russell, na divulgação das atrocidades cometidas pelas ditaduras da época, dentre outros aspectos.

Estes e outros assuntos da agenda do homem do século XX contribuirão junto a outros fatores influentes na criação literária - e que Candido (2006, p. 17) classifica em “psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros” -, para a composição do texto de Cortázar. Compreender e estudar a representação do social nesta narrativa não consiste apenas em buscar seus reflexos no texto, é antes, e sobretudo, entender o componente social

“como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2006, p. 16-17).

Ou seja, investigar o social na obra não consiste em buscar as correspondências entre texto e realidade histórica; mas entender e problematizar em que medida esta serviu “de veículo para conduzir a corrente criadora (...), (e) além disso, (...) (atuar como elemento constitutivo) do que há de essencial na obra enquanto obra de arte” (CANDIDO, 2006, p. 15). Cortázar, em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, exemplifica bem esse processo: as referências contextuais, as problemáticas de seu tempo e mesmo alguns personagens com clara alusão a indivíduos da vida “real”, estão integrados à narrativa e nela atuam, contribuindo para a construção de seu enredo e significado.

Ao escrever *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, o ideal de Julio Cortázar vai mais além de uma escrita revolucionária em termos literários. É uma escrita imbuída também da preocupação com o social, que se verifica no decurso do texto. No que diz respeito às inovações estéticas e à singularidade da obra, comecemos por afirmar que ela não pode ser facilmente classificada quanto ao gênero à que pertence.

Isto decorre da própria natureza da obra que mescla pelo menos três categorias de textos: recortes de um dos episódios de *Fantomas*, além da inserção de diversas figuras e a narração criada por Cortázar. Desta maneira, ele criou “una obra sumamente intertextual cuya hibridez narrativa, gráfica, técnica, cultural impide encerrarla e integrarla dentro de un género predeterminado que reduciría sus riquezas” (BARATAUD, s/d, p. 8). Vejamos por exemplo uma das primeiras páginas do livro, em que o narrador, de volta à Paris e instalado em um vagão, ao ler um episódio do herói *Fantomas*, resolve inserir em seu próprio texto um trecho destes quadrinhos:

Lo más desagradable era que el cura, la señorita y el señor (passageiros que estavam no mesmo vagão que o narrador) enarbolaban sendas publicaciones en el idioma nacional, tales como *Le Soir*, *Vedettes Intimes*, etcétera, razón por la cual parecía casi idiota abrir una revistita llena de colorinches (...). Pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia v demás pero al mismo tiempo empieza a miraras y en una de esas, fotonovela o *Charlie Brown* o *Mafalda* se te van ganando y entonces FANTOMAS. La amenaza elegante, presenta (CORTÁZAR, 1975, p. 4).

Segue uma página de quadrinhos em que, a partir da combinação de textos e

imagens (hibridismo gráfico), da variação de narradores ao longo da obra (hibridismo narrativo) e da variabilidade de técnicas na composição de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Cortázar constrói uma obra singular e, por alguns, considerada única quanto ao seu formato, propósito e configurações. A obra apresenta, pois, um hibridismo tão amplo que resultaria empobrecedor delimitá-la em um gênero específico.

Segundo Barataud, este texto já foi classificado como ensaio-conto ou ainda talvez pudesse ser enquadrado como um hápax<sup>4</sup>, embora ela prefira defini-lo como “el prototipo de un nuevo género cuya definición y denominación quedan por crear y determinar” (BARATAUD, s/d, p. 11). Esta afirmação evidencia o caráter inovador da obra e as contribuições que trouxe para a literatura posterior à sua publicação.

Uma das singularidades deste texto de Cortázar está em seu hibridismo narrativo. Marie-Alexandra Barataud identifica três vozes narrativas no texto:

las voces del autor-narrador (narrativa omnipresente, omnipotente y omnisciente), del narrador-protagonista del tren (“el narrador”, Julio) y la del protagonista Julio Cortázar del tebeo *Fantomas* comprado por el narrador-protagonista. Esos tres niveles de narración se mezclan, se chocan, se superponen a lo largo de la obra (BARATAUD, s/d, p. 3).

Essa multiplicidade narrativa conquanto seja elemento primordial em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, é sem dúvida, o aspecto de mais difícil explicação da obra. Porém, um cotejamento das análises de Barataud com o texto de Cortázar torna possível o esclarecimento dessa questão. Primeiramente, analisemos o papel do autor-narrador. Este narrador corresponde ao Júlio Cortázar escritor, cujo pensamento perpassa toda a obra. Funciona, na verdade, como referencial contextual e histórico para a caracterização do Júlio Cortázar personagem, isto é, aquele criado e presente exclusivamente na ficção. Notemos que Barataud adjetiva esse narrador como onipresente, onipotente e onisciente, o que equivale a dizer que o Cortázar escritor, privilegiado por uma visão panorâmica dos fatos - incluindo aí as informações de tempo e espaço a eles relacionadas e um relativo conhecimento de seu entorno - dá forma a um relato ficcional em que há a presença, dentre outros, do Júlio Cortázar personagem, que

---

<sup>4</sup> “En lexicografía o en crítica textual, voz registrada una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto”. In: [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=h%C3%A1pax](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=h%C3%A1pax); acesso em: 17/04/2012, às 19h33min.



embora semelhante a seu correspondente histórico, constitui-se em um ente à parte.

O segundo narrador encontrado em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* é o narrador-protagonista. Este narrador é aquele que, no princípio da história, está viajando em um trem e lendo os quadrinhos de Fantomas. Posteriormente, esse mesmo narrador-protagonista irá integrar a realidade dos quadrinhos que estava lendo à realidade do trem em que se encontrava. Assim, em um primeiro momento, esse narrador é tão somente um leitor das histórias de Fantomas, mas ao associá-las ao cenário do trem, torna-se partícipe de suas aventuras (BARATAUD, s/d, p.30). É interessante perceber como o narrador-protagonista é identificado no plano linguístico. Diferentemente dos textos a que estamos acostumados, esse narrador, embora seja protagonista, não relata os fatos em primeira pessoa. Encontramos um exemplo dessa particularidade logo nas primeiras linhas do livro:

La reunión de Bruselas del Tribunal Russell II había terminado a mediodía, y **el narrador** de nuestra fascinante historia **tenía** que regresar a su casa de París, donde lo esperaba un trabajo bárbaro, razón por la cual no **tenía** demasiadas ganas de volver; esto explicaba **su** tendencia a demorarse en los cafés, mirar a las chicas que paseaban por las plazas y revolotear por todas partes como una mosca en vez de **encaminarse** a la estación (CORTÁZAR, 1975, p. 1, grifo nosso).

Essa é uma estratégia narrativa inusual em textos literários. O próprio Cortázar explicaria em seu ensaio “Do conto breve e seus arredores”, as motivações das mudanças em termos de vozes narrativas que introduz em seus textos:

quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo<sup>5</sup>, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo. Lembrei que sempre me irritaram as narrativas onde as personagens

---

<sup>5</sup> “Nome que Platão e seus discípulos davam ao criador e ordenador do mundo, diferente de Deus, pura Inteligência. Demiurgo é o termo pelo qual Platão, no *Timeu*, designou o deus fabricante do Universo”. In: <https://sites.google.com/site/diccionarioenciclopedico/demiurgo>; acesso em: 08/05/2012, às 11h58min.

têm de ficar como que à margem, enquanto o narrador explica por sua conta (...) detalhes ou passagens de uma situação a outra. O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso (CORTÁZAR, 2006, p. 229-230).

Assim, para Cortázar, era essencial que um texto literário se constituísse por si próprio e que se estruturasse sem as interferências diretas de um narrador externo – ou seja, aquele que não tem ligação direta com o objeto ou cena narrados. Precisamente por isso é que este escritor argentino investe na ampliação do papel do narrador em seus textos, o que exige, certamente, uma adequação dos recursos gramaticais para a execução dessas novas ideias.

Completando a nossa discussão acerca da multiplicidade narrativa na obra em questão, há, por fim, nesta obra, a presença de um terceiro nível de narração: o Júlio Cortázar personagem do episódio de Fantomas no qual o escritor argentino se inspira. Assim, dessa mescla de níveis narrativos, nasce a unidade do texto aqui estudado. E é precisamente o Cortázar autor-narrador quem dará ao episódio de Fantomas um novo desenlace, amparado em uma reflexão crítica. Cortázar escreve para dar a conhecer uma versão alternativa do episódio de Fantomas: a criminoso destruição de livros em escala mundial e seus consequentes desdobramentos sociais, não era meramente obra de uma horda de fanáticos, mas sim, um processo encabeçado por poderosos órgãos de dominação e alcance internacionais (BARATAUD, s/d, p. 32). Não nos olvidemos que, para além da significação literal da queima de livros, ela é muito mais representativa no campo simbólico; assim que, Júlio Cortázar aproveitando-se das discussões que os quadrinhos de Fantomas suscitavam, escreve este pequeno livro que é, na verdade, uma reorientação crítica desses mesmos quadrinhos mediada pelo ficcional.

Entendendo o posicionamento do autor na obra, Michel Foucault introduz a noção de *alter ego* para explicar que, em um relato, quem fala propriamente não é o escritor:

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um *alter ego* cuja distância em relação

ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses "quase-discursos" (FOUCAULT, 2006, p. 278-279).

Observe-se que a presença em um texto daquilo que Foucault chama “de signos que remetem a um autor” - marcas pronominais de primeira pessoa, lugares... -, não devem ser atribuídos instantaneamente “ao escritor” (FOUCAULT, 2006, p. 278). Eles se referem propriamente a um *alter ego* que, embora se pareça com o escritor, não o é. Este *alter ego* poderá, em alguns momentos, guardar uma relação mais forte com o escritor e, em outros, alçar voos maiores e independentes. Ao visualizarmos o percurso do Julio Cortázar personagem, por mais que sejamos tentados a conformá-lo por inteiro a seu inspirador - o Cortázar escritor - devemos concebê-lo como ser independente, com uma personalidade própria. Não é equivocado enxergar características da autoria no narrador, o problema está em fundi-los em uma só pessoa, apagando a especificidade deste mesmo narrador.

Essa teorização foucaultiana permite entendermos a identidade própria do narrador de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*: embora este narrador apresente sintomas da autoria - como, por exemplo, a participação no Tribunal Russell e a alusão a lugares muito bem conhecidos pelo Cortázar escritor - constitui-se em um ente à parte. A aplicação do *alter ego* para explicar a relação escritor/narrador é o elemento chave do texto de Foucault e é adequada para explicitarmos a relação de semelhança, porém, não de igualdade, entre o Cortázar escritor e seu “correspondente” ficcional.

No trecho a seguir, por exemplo, verificamos a presença do autor-narrador, isto é, o Cortázar escritor. Esse fragmento se desenrola precisamente no vagão de trem em cujas dependências o narrador-protagonista se encontrava durante sua viagem. Após acompanhar parte das aventuras dos quadrinhos de Fantomas, o narrador-protagonista decide fechar o gibi; nesse momento, o texto dá voz às impressões e reflexões do autor-narrador. Vejamos:

Y aun (sic) así, qué difícil escapar al calambre de la culpabilidad, de no hacer lo suficiente, ocho días de trabajo para qué, para una

condena sobre el papel que ninguna fuerza inmediata pondría en ejecución, el Tribunal Russell no tenía un brazo secular, ni siquiera un puñado de Cascos Azules para interponerse entre el balde de mierda y la cabeza del prisionero, entre Víctor Jara y sus verdugos (CORTÁZAR, 1975, p. 8).

As palavras acima remetem, indiscutivelmente, às experiências vividas pelo próprio Júlio Cortázar, que se utiliza do suporte literário para trazer à tona sua insatisfação com os resultados do tribunal. Esse trecho se constitui em um relato crítico inserido no corpo do livro. Podemos afirmar que se trata de uma voz histórica – a opinião do autor-narrador, que adentra ao relato ficcional para conferir-lhe um grau maior de ligação com os recentes acontecimentos.

Por outro lado, instantes antes dessa inserção crítica diretamente ligada ao Cortázar escritor, verificamos um interessante “embate” entre o narrador-protagonista e o autor-narrador:

Cada tanto, como una obstinada recurrencia, alguien subía para dar testimonio de muertes y torturas, (...).Y al salir de todo eso (de la representación mental de todo eso, podía corregir el narrador) se entraba de nuevo en lo personal (pero entonces lo personal también debía ser una representación mental de la vida, una cortina de humo, un cómodo tren Bruselas-París, un número de Fantomas, un cigarrillo negro, una nena platinada cuyo tobillo acababa de rozar el suyo y era promisor y tibio aunque Onassis y Romy Schneider), **una mera representación mental de la vida si todo lo otro se borraba con un simple parpadeo y un cambiar de tema. "No se borra", pensó el narrador, "en todo caso a mí no se me borra"**, y ningún tobillo tibio borraría nada aunque valiera como tobillo, como promesa de patita toda entera, una vez más esa difícil conquista de un equilibrio en el que la vida cesara de ser su propia representación y se buscara desde adentro y hacia adentro (CORTÁZAR, 1975, p. 8, grifo nosso).

Verificamos que o fragmento “Y al salir de todo eso” indica uma pausa na reflexão sobre o Tribunal Russell que até então o autor-narrador estava esboçando. Ele deixa de

lado, pelo menos temporariamente, as problemáticas relacionadas ao tribunal para se concentrar em sua vida pessoal. A partir do que depreendemos das marcas linguísticas em sua associação com a construção do sentido, somos levados a apontar que, em um primeiro momento, quem fala neste trecho é o autor-narrador. Há uma associação direta com os acontecimentos da vida de Júlio Cortázar, quais sejam: a presença deste no tribunal, seu acompanhamento das sessões que ali se desenvolveram, entre outros. Ocorre que logo após o registro dos comentários do autor-narrador, em seu desejo de fugir um pouco às questões do tribunal, surge a voz do narrador-protagonista. Vejamos que, no momento em que o autor-narrador diz que era possível esquecer os últimos acontecimentos “con un simple (...) cambiar de tema”, o narrador-protagonista, como que reivindicando o seu papel, responde: “‘No se borra’, pensó el narrador, ‘en todo caso a mí no se me borra’”. Em outras palavras, o narrador-protagonista adverte ao autor-narrador que embora este tenha autonomia para decidir em que pensar, não pode apagar sua presença - do narrador-protagonista - no texto. Essa fala remete ao pressuposto cortazariano para o qual se deve minimizar a presença de narradores externos no texto, dando prioridade a narradores que estejam diretamente envolvidos com a trama. Frente à essa discussão acerca da problemática do narrador, concluimos que há uma premeditada

confusión entre el autor de la obra, Julio Cortázar y el narrador-protagonista de la ficción que lleva el mismo nombre. Se trata de un narrador-autor omnisciente que toma el papel de narrador aun cuando anuncia a Cortázar-protagonista como narrador es calificado de narrador pero éste no ejerce sus funciones: asistimos a una especie de desdoblamiento físico y funcional que se inscribe dentro del proyecto literario casi surrealista del autor (BARATAUD, s/d, p. 5).

Assim, pois, a presença de mais de um narrador no mesmo texto e as aproximações existentes entre eles, que por vezes causam um “nó” na mente do leitor, fazem parte do propósito artístico de Julio Cortázar, que ao lado da questão social, buscou também, na obra aqui analisada, trabalhar com algumas experimentações no nível estético.

Pensando na relação social que a obra estabelece, vale destacar que Cortázar a publicou alguns meses depois de sua participação no Tribunal Russell, cuja finalidade era analisar as violações dos direitos humanos cometidas em países latino-americanos.

Conforme consta no apêndice ao final do livro, o Tribunal Russell II teve como um de seus vice-presidentes, o colombiano Gabriel García Márquez, escritor latino-americano assim como Cortázar. Estes e outros integrantes do tribunal tinham por objetivo analisar as denúncias de violação dos direitos humanos em países latinos, baseando-se em depoimentos de testemunhas e diversos documentos - impressos e audiovisuais. Uma vez verificados o desrespeito aos direitos básicos do cidadão, o tribunal emitiu um comunicado de protesto contra essas violações. Este comunicado encontra-se anexado ao final do livro de Cortázar.

Em uma clara referência aos acontecimentos vividos por Cortázar, a obra inicia-se com a saída do narrador de uma reunião do Tribunal Russell e seu retorno a sua casa em Paris. Porém, antes de se dirigir à estação de trem, resolve fazer um breve passeio pela cidade de Bruxelas, cidade que abrigara os trabalhos do tribunal. Enquanto anda pelas ruas da capital, percebe uma forte presença de latino-americanos em diversos espaços da metrópole, chegando a afirmar “que hasta el aire olía a pampas, a sabanas (sic) y a selvas, cosa más bien infrecuente en una ciudad tan llena de belgas y cervecerías” (CORTÁZAR, 1975, p. 1). Observamos que a sua fala está eivada por uma espécie de nostalgia ou saudosismo, ao mesmo tempo em que essa reflexão se transforma em fator de crítica.

Logo, o narrador se dá conta de que a maioria daqueles cidadãos latinos não eram turistas ou meros admiradores da cidade belga: eram indivíduos que não encontrando meios de resistir ao poderio das ditaduras em seus respectivos países, acharam no exílio uma forma de seguir a vida, sem, contudo renunciar seus ideais, coisa que os governos ditatoriais à época desejavam.

O exílio foi uma das modalidades de reação das ditaduras do século XX “contra ativistas políticos e sindicais, intelectuais, estudantes e profissionais de todas as classes sociais, cujo único delito haviam sido a participação e a mobilização política contra um governo ou regime eventual” (RONIGER, 2010, p. 91).

Segundo Miglievich Ribeiro, “na segunda metade do século 20, numa conjuntura internacional de Guerra Fria, Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai foram abalados por movimentos políticos que resultaram em governos conduzidos por ditaduras civil-militares” (MIGLIEVICH RIBEIRO, 2011, p.161). Assim sendo, uma vez estando seu país assolado por ditaduras e, muitas vezes, sendo forçados pelos representantes destas, diversos indivíduos se deslocavam para a Europa, Estados Unidos e África, e, não raro, para alguns países da própria América Latina não atingidos pelo carrancismo das ditaduras (BRANCHER; FELTRIN DE SOUZA, 2008). No caso dos intelectuais e

escritores, o exílio contribuiu para uma troca significativa de experiências entre indivíduos de nacionalidades diferentes – autores se conheciam e intercambiavam conhecimentos sobre a criação artística:

Fruto da condição de perseguidos políticos, uma rede de sociabilidades intelectuais foi se formando tanto no sentido de organização da resistência e combate quanto na discussão de correntes estéticas e difusão de obras literárias (BRANCHER; FELTRIN DE SOUZA, 2008, p. 206).

O narrador de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* demonstra em seu relato que essa realidade do exílio se verificava não somente em Bruxelas, onde se encontrava, mas em diversas cidades europeias – dezenas de exilados fugindo da própria terra onde nasceram:

"Exilados, claro", pensó el narrador. "No tiene nada de extraño ni aquí ni en cualquier parte. De Chile, del Uruguay, de Santo Domingo, de Brasil; exilados. De Bolivia, de Colombia, la lista era larga y siempre la misma; exilados. (...) En Munich, en París, en Londres era lo mismo, las voces latinoamericanas, los gestos reconocibles, las sonrisas o los largos, melancólicos silencios. Turismo: la mera palabra era un insulto, una bofetada. Bien se distinguía a los turistas, su manera de vestir y su aire de vacaciones. De todos los que acababa de ver, acaso solamente las dos chicas venezolanas (que vira em seu passeio pela cidade) eran turistas; el resto estaba ahí barrido por el odio de lejanos déspotas, haciendo frente a su destino de incierto término (CORTÁZAR, 1975, p. 1-2).

As expressões “melancólicos silencios” e “incierto término” usadas pelo narrador para descrever a condição dos exilados latino-americanos fazem pensar que o silêncio destes, por si só, evidenciava a saudade de sua nação que forçosamente tiveram que abandonar, ao mesmo tempo, em que viviam a incerteza do futuro que os aguardava. Essas expressões indicam também a incapacidade de falar de alguns ao mesmo tempo em que critica a “inércia” de outros que optam pela fuga, ao invés de procurar mudar a sua realidade.

Para o narrador, jamais se poderia conceber que a grande quantidade de latinos em território europeu era constituída de turistas, cuja presença ali não era mais que uma viagem a lazer. A grande maioria dos latinos, porém, que se achavam em terras do velho mundo, não estava ali a turismo, “la mera palabra era un insulto, una bofetada”. Significa dizer que compará-los a turistas era negar seu verdadeiro papel naquelas paragens do continente europeu: não eram apenas espectadores inertes das “novidades” europeias; eram, antes, cidadãos que devido à sua recusa em aceitar o despotismo em seus próprios países, amargavam o exílio no estrangeiro. E tanto o narrador quanto o autor Cortázar, mesmo em terras além-mar, ainda se faziam perceber suas latinidades, seus jeitos latino-americano de ser.

### **Bibliografia**

BARATAUD, Marie-Alexandra. *Del texto y de la imagen: la escritura transgenérica en Fantomas contra los vampiros multinacionales de Julio Cortázar*. S/d. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/barataud.pdf>>. Acesso em 17 de dez. 2010.

BRANCHER, Ana; FELTRIN DE SOUZA, Fábio Francisco. Políticas na exterioridade – notas sobre o exílio de escritores latinoamericanos. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 15, n. 20, p. 205-221, 2008. Disponível em:

<<http://www.journal.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/10250/9531>>. Acesso em: 13 de mai. 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13-49.

COUSTÉ, Alberto. *Julio Cortázar*. Barcelona: Oceáno Grupo Editorial, 2001, p. 13-24; 33-102.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 227-237. Disponível em: <<http://oficinadetextosecontos.wordpress.com/2011/03/10/do-conto-breve-e-seus-arredores-julio-cortazar-1993/>>. Acesso em: 13 de mai. 2012.

DASI, Olga Martínez. *Cortázar: Datos biográficos*. S/d. Disponível em: <[http://www.herbogeminis.com/IMG/pdf/cortazar\\_julio.pdf](http://www.herbogeminis.com/IMG/pdf/cortazar_julio.pdf)>. Acesso em: 13 de mai. 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p. 269-299.



MIGLIEVICH RIBEIRO, Adelia Maria. Intelectuais no exílio: onde é a minha casa? *Revista Dimensões*, Vitória, vol. 26, p. 152-176, 2011. Disponível em: < [http://www.ufes.br/ppghis/dimensoes/data/uploads/9\\_Dimensoes26\\_Adelia\\_Maria\\_Miglievich\\_Ribeiro\\_p.\\_152-176.pdf](http://www.ufes.br/ppghis/dimensoes/data/uploads/9_Dimensoes26_Adelia_Maria_Miglievich_Ribeiro_p._152-176.pdf)>. Acesso em: 13 de mai. 2012.

RONIGER, Luis. Exílio Massivo, Inclusão e Exclusão Política no século XX. *Revista Dados*, Rio de Janeiro, vol. 53, n. 1, p. 91-123, 2010. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582010000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582010000100004&script=sci_arttext)>. Acesso em: 13 de mai. 2012.

RUIZ, Roberto Goñi. El autor y su obra: Julio Cortázar. *Revista La Casa de los Malfenti*, p.3-11, 2001. Disponível em: < <http://usuarios.multimania.es/lacasadelosmalfenti/apdf/an1/cortazar.pdf>>. Acesso em: 13 de mai. 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 9-54.