

UNIVERSIDADE FEDERAL DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

FABIO BORTOLAZZO PINTO

NOTÍCIAS DE UMA INVASÃO

Um estudo sobre El Eternauta, de Héctor Germán Oesterheld

Porto Alegre

2019

FABIO BORTOLAZZO PINTO

NOTÍCIAS DE UMA INVASÃO

Um estudo sobre El Eternauta, de Héctor Germán Oesterheld

Tese apresentada à Universidade Federal do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre

Porto Alegre

2019

P659n Pinto, Fabio Bortolazzo.
Notícias de uma invasão: um estudo sobre El Eternauta, de
Héctor Germán Oesterheld / Fabio Bortolazzo Pinto. – 2019.
224 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos,
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Porto
Alegre, 2019.

“Orientador: Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado Gómez de la
Torre.”

1. Histórias em quadrinhos. 2. Ditadura - Argentina. 3. Cultura. 4. Literatura
argentina. 5. Ditadura na literatura. I. Título.

CDU 659.3:741

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Bruna Sant'Anna – CRB 10/2360)

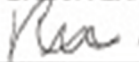
FABIO BORTOLAZZO PINTO

NOTÍCIAS DE UMA INVASÃO - UM ESTUDO SOBRE EL ETERNAUTA, DE HÉCTOR
GERMÁN OESTERHELD

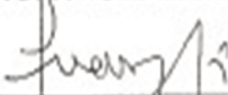
Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, pelo Programa
de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação da Universidade do Vale do Rio
dos Sinos - UNISINOS.

APROVADO EM 28 DE MAIO DE 2019.

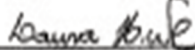
BANCA EXAMINADORA



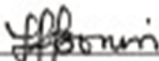
PROF. DR. PAULO EDUARDO RAMOS - UNIFESP



PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER - UFRGS



PROFA. DRA. LAURA HASTENPFLUG WOTTRICH - UFRGS



PROFA. DRA. JIANI ADRIANA BONIN - UNISINOS



PROF. DR. ALBERTO EFENDY MALDONADO GÓMEZ DE LA TORRE - UNISINOS

Para Índio Cunha Pinto, meu pai

Agradecimentos

Muita, mas muita gente mesmo merece agradecimento aqui. Nesses quatro anos e alguns meses de pesquisa, uma infinidade de pessoas atravessou meu caminho e influenciou, de uma maneira ou outra, no andamento do trabalho. Começo pela família, agradecendo à dona Leonida, minha mãe, sempre no apoio, nas boas e nas más, assim como o cara mais legal do mundo, o António, meu filho, que dá sentido às coisas, à Cláudia, minha irmã, ao Cleison, meu cunhado, e à Maria Antonia, minha sobrinha querida, à Marlene, minha tia que é também um pouco irmã e mãe, à Eda, à Neide, à Sara, à Marina, mais tias-mães que a vida me deu, ao primo Antonio Mainieri, ao tio Antoninho, à tia Vera, aos irmãos de alma Mario Assis e Gustavo Assis Brasil; agradeço muito também à Cristiane Marçal, que estava lá, bem no começo, viu tudo e não me deixa mentir, ao Marcelo, ao seu Nézio, e à dona Nair, aos amigos Fabrício Silveira e Clarissa Daneluz, que acompanharam tudo bem de perto, ao Cícero Ramos Rodrigues, ao Homero Pivotto, ao Caubi Scarpato, à Fabiana Arenhardt, ao Lobo, ao Alexandre Garcia, ao Dartagnan Ferrer, ao Jamer Mello, ao João Azeitona, ao Mateus Santolouco, à Liége Biasotto, ao Éder Silveira; ao Dr. Daniel Juliotti, aos eternautas Fabiano Denardin, Cesar Alcázar e Henrique Coradini, ao Mauro Scheuer, ao Mau Mau e à Pia, ao Marcel, ao Leonardo Oliveira, à Marta Grellmann e ao Francisco; à Andrea Perrot, à Gabriella Santiago, à Bruna Detoni, à Carolina Pastoriz, à Letícia Fialho, ao Monquelat, à Margot Andras e ao Gustavo Müller; à Aline Coelho, à Andrea Kahman, ao Alfeu, ao Helano, à Vanessa Doumid, à Maristela, à Cláudia Lorena e ao seu Luis; aos amigos que me mostraram alguns arcanos de Buenos Aires, como o Iuri Müller, o Charlie Desidney, o Charlie Marcos e *el brujo* Diego Rudoy; ao Arael, ao Luis, ao José, ao Germán e à Vero, ao grande Luis Fernando, que não vai me deixar ser o último a entregar e aos colegas Helânia, Giovana, Marina, Julherme e Júnior; ao Alberto Valarezo, à Jiane Bonin, à Nisia Martins, ao Júnior e aos demais camarades do Processocom; às leitoras e aos leitores que deram palpites certos e sugeriram mudanças importantes, como a Diane, a Luciane Botelho, que tá desconstruindo a Mafalda, o Luís Francisco Wasilewski, o Richard John, o André Pares e o Wagner Coriolano; ao professor Tony Rocha; aos compartilhadores de luz, acasos, caminhadas e madrugadas que de vez em quando a gente encontra e quer que estejam sempre por perto, como a Amanda Stròzak e o Pedro Savi; ao Edilson, à Natália, ao Rodrigo Fernandez, à Rita Cavalcante, à Alice e

à Malu, à Aline Bueno e à gênica Hanna Schwarz e, por fim mas não menos importante, à Tica.

Especial agradecimento pelo apoio, pelo diálogo estabelecido e pela paciência que tiveram comigo os professores Alberto Efendy Maldonado e Laura Vanesa Vazquez, orientador e coorientadora deste trabalho de pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Eso es lo que no puede faltar: nadie sabe revolcarse en la derrota con la elegancia que tenemos nosotros, argentinos. Es extraño: siempre fuimos así, creo que siempre fuimos así y sin embargo hubo un tiempo en que creíamos que no sólo la derrota nos pertenecía.

(A quien corresponda – Martín Caparrós)

Resumo

As histórias em quadrinhos são um gênero narrativo reconhecido como importante forma de expressão artística da cultura argentina. Este trabalho é uma cartografia noturna, uma análise transmetodológica sobre duas versões de *El Eternauta*, *historieta* de ficção científica escrita por Héctor Germán Oesterheld, publicada pela primeira vez no final da década de 1950, e pela segunda vez, em outra versão, no final da década de 1960. *El Eternauta* faz parte do cânone literário argentino e é, ao mesmo tempo, um símbolo político ao qual foram atribuídas diversas significações. Além da *historieta*, também são aqui analisadas a trajetória do autor, que aderiu à luta armada contra o regime militar argentino dos anos 1970, e propostas reflexões críticas sobre a história cultural e política da Argentina durante o período em que foram escritas e publicadas as duas versões de *El Eternauta* produzidas por seu criador. Trata-se de uma pesquisa desenvolvida junto à área das Ciências da Comunicação, em confluência com a dos Estudos Literários, da Filosofia e da História.

Comunicação; Quadrinhos; Arte sequencial; Cultura argentina; Ditadura militar.

Resumen

Las historietas son un género narrativo reconocido como una importante forma de expresión artística de la cultura argentina. Este trabajo es una cartografía nocturna, un análisis transmetodológico sobre dos versiones de *El Eternauta*, historieta argentina de ficción científica escrita por Héctor Germán Oesterheld, publicada por primera vez a finales de la década de 1950, y por segunda vez, en otra versión, a finales de la década de 1960. *El Eternauta* forma parte del canon literario argentino y es al mismo tiempo un símbolo político al que se han atribuido diversas significaciones. Además de la historieta, también aquí se analiza la trayectoria del autor, que se adhirió a la lucha armada contra el régimen militar argentino de los años 1970, y propuestas reflexiones críticas sobre la historia cultural y política de Argentina durante el período en que fueron escritas y publicadas las dos versiones de *El Eternauta* producidas por su creador. Se trata de una investigación desarrollada junto al área de las Ciencias de la Comunicación, en confluencia con la de los Estudios Literarios, la Filosofía y la Historia.

Comunicación; Historietas; Arte secuencial; Cultura argentina; Dictadura militar.

Abstract

Comic books are a narrative genre recognized as an important form of artistic expression of Argentine culture. This work is a nocturnal cartography, a transmethodological analysis on two versions of *El Eternauta*, an Argentine comic book of science fiction written by Hector Germán Oesterheld, first published in the late 1950's, and for the second time in another version, in the late 1960's. *El Eternauta* is part of the Argentinean literary canon and is at the same time a political symbol to which various meanings have been attributed. In addition to the comic strip, we also analyze the trajectory of the author, who joined the armed struggle against the Argentine military regime of the 1970's, and proposed critical reflections on the cultural and political history of Argentina during the period in which the two were written and published versions of *El Eternauta* produced by its creator. It is a research developed in the area of Communication Sciences, in conjunction with that of Literary Studies, Philosophy and History

Communication; Comics; Sequential art; Argentine culture; Military dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – Questões cartográficas, epistemológicas e transmetodológicas ...	18
1.1 Elogio da incerteza	19
1.2 O caminho transmetodológico	25
1.3 Cartografia em primeira pessoa	28
CAPÍTULO II – Acaso e contraste	34
2.1 Relato de um acaso	34
2.2 Retorno e contraste	37
CAPÍTULO III – Ficção Científica no Sul do mundo	43
3.1 Um gênero popular	45
3.2 <i>Nuestras ficciones</i>	48
3.3 Uma invasão verossímil	50
3.4 Informação e imaginário	55
CAPÍTULO IV – Quadrinhos, indústria, cultura e política	57
4.1 Breve passeio pela <i>historieta</i> argentina	61
4.1.2 Época de ouro	62
4.1.3 Atmosfera política e social	63
4.1.4 Nacionalismo <i>criollo</i>	67
4.1.5 <i>Camino a la frontera</i>	68
CAPÍTULO V – O viajante	76
5.1 Duas metáforas	78
5.2 A trama e seus arredores	83
5.3 O cenário	95
5.3.1 Buenos Aires, cidade palimpsesto	99
5.4 A primeira versão (1957 -1959)	103
5.4.1 A segunda versão (1969)	113
CAPÍTULO VI – Cruzamentos biográficos	122
6.1 A aventura de Héctor	127
6.2 Catástrofe	133
CAPÍTULO VII – <i>Continuum</i>	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

ANEXOS	174
I Entrevista com Juan Sasturain	175
II Entrevista com Lucrecia Martel	190
III Entrevista com Martín Oesterheld	200
IV Entrevista com Alicia Beltrami e Fernanda Nicolini	210
V Entrevista com Clara	223

INTRODUÇÃO

O que o leitor encontrará a seguir é um estudo sobre duas versões de *El Eternauta*, série em quadrinhos que é uma referência incontornável no universo da *historieta*¹ argentina. Publicada pela primeira vez entre 1957 e 1959, reescrita e publicada pela segunda vez em 1969, *El Eternauta* é uma obra de ficção científica cujo enredo se desenvolve a partir de uma invasão alienígena cujo centro é a cidade de Buenos Aires. O autor, Héctor Germán Oesterheld, trabalhou na primeira versão com o desenhista Solano López, e, na segunda, com outro, Alberto Breccia. Existem outras versões e continuações, sendo apenas uma delas escrita por Oesterheld, *El Eternauta II*. Optei por deixá-las fora do escopo de análise. As razões para isso são certos critérios que estabeleci para delimitar o objeto central de referência: 1) que esse objeto fosse uma história em quadrinhos escrita por Héctor Oesterheld; 2) que a obra fosse reconhecida pela crítica e por outros pesquisadores como o marco mais importante da carreira do autor²; 3) que essa obra não tivesse um caráter predominantemente militante³. Esses critérios não são absolutamente rigorosos, mas penso que serviram como pontos de referência bastante úteis.

Decidi analisar as duas versões de *El Eternauta* através das mudanças percebidas no roteiro – diretamente ligadas à biografia do autor –, e da diferença entre os estilos gráficos de Solano López e Alberto Breccia. Essas análises não são de ordem técnica, tampouco são detalhadas todas as alterações. Optei por fazê-lo a partir de dados históricos e da biografia do roteirista, atravessamentos que configuram os momentos de produção e de circulação de cada versão. A análise também é realizada através da formulação de hipóteses interpretativas e de aproximações com o gênero, a ficção científica, e com o contexto da indústria de quadrinhos argentina das décadas de 1950 e 1960.

Outro atravessamento importante são as experiências pessoais relacionadas ao processo de pesquisa e da escrita, resultado de expedições exploratórias, de proposições, de desconstruções, nos termos e com as ferramentas analíticas do campo das Ciências da

¹ Utilizo aqui o termo *historieta* quando me refiro a histórias em quadrinhos latino-americanas, produzidas em língua espanhola.

² As razões para o reconhecimento da importância da série são apontadas no decorrer do texto, e, de forma mais específica nos capítulos IV e V.

³ O primeiro critério inclui *El Eternauta II*, mas o terceiro o exclui, já que, nessa obra, a linguagem quadrinística torna-se um meio, uma ferramenta para divulgar um determinado conjunto de ideias políticas preestabelecidas, em detrimento do caráter polissêmico da primeira parte.

Comunicação, em diálogo, entre outros, com os da História Cultural, dos Estudos Literários e da Filosofia. Trata-se, sobretudo, de uma tentativa de cartografia mestiça⁴ voltada para a prospecção das pistas deixadas por uma obra e um autor entranhados na cultura argentina. Com o aporte pessoal, marcado formalmente pela escrita em primeira pessoa, busquei explicitar o olhar estrangeiro, a condição de pesquisador brasileiro que se debruça sobre um objeto de estudo que pertence ao repertório cultural de outro país. Também serve para discutir, de um ponto de vista sociológico, as diferenças culturais que permeiam a relação entre os dois países e a do Brasil com o continente latino-americano.

O diálogo que estabeleci com *El Eternauta* e com seu entorno tem como resultado um texto teórico, analítico e especulativo em constante movimento, cujo objetivo principal é tornar próximo um objeto de análise que se move no tempo e no espaço e não só permite como sugere as mais diversas abordagens – como esta que você está lendo – e apropriações, uma narrativa de ficção que carrega as marcas de seu momento de produção, que atraiu e atrai diferentes sujeitos comunicantes e práticas interpretativas. Para realizar essa aproximação, procuro descrever a trajetória da construção dessa obra, alguns de seus mecanismos narrativos principais e alguns de seus desdobramentos extraliterários, partindo de um olhar panorâmico e, em seguida, destacando pontos que tornem o mapa visível ao leitor brasileiro.

O objetivo desse mapa é contar a história de uma história em quadrinhos em que se conta uma história sobre o futuro, descrever o passado e perceber sua articulação com o presente. Para isso, utilizo como bússolas, além de *El Eternauta*, os elementos culturais presentes na construção da poética e da *práxis* do autor, como o cinema, uma fonte de acesso às ideias de Oesterheld e às escolhas técnicas e estéticas dos artistas gráficos que o acompanharam, principalmente os filmes de ficção científica contemporâneos ao surgimento da primeira e da segunda versão de *El Eternauta*⁵.

⁴ A figura do ‘cartógrafo mestiço’ utilizada por Martin-Barbero coloca em perspectiva uma obra (a dele), constituída por “trabalhos soltos, esboços e intuições” (MARTIN-BARBERO, 2002, p. 10). Guardadas as devidas proporções, também assim compreendo a composição deste trabalho, feito muitas vezes de intuições e improviso.

⁵ Refiro-me principalmente a obras que têm semelhanças com as duas versões de *El Eternauta*, em relação ao conteúdo, linguagem e referências estéticas, como *O dia em que a terra parou* (Robert Wise, 1951), *A guerra dos mundos* (Byron Haskin, 1953), *Vampiros de almas* (Don Siegel, 1956), *A ameaça do outro mundo* (Edward L. Cahn, 1958), *O dia em que Marte invadiu a Terra* (Maury Dexter, 1963), dentre outros.

Como principais marcos teóricos, utilizo as concepções críticas de Aníbal Ford (1999) e Jesús Martín-Barbero (1997; 2002) acerca da relação estabelecida entre cultura popular, mídia e panorama político e cultural. Consciente da encruzilhada produzida pelas distintas fases da conformação do campo de estudos sobre a *historieta* argentina, busquei compreendê-lo primeiramente através de diversos textos de autores ligados ao fazer jornalístico, como Juan Sasturain, Carlos Trillo e Guillermo Saccomano. Outra linhagem de pesquisadores consultados é a que se aproxima do estruturalismo, da primeira semiologia, da psicanálise e da crítica marxista ao imperialismo e à dependência cultural, como Oscar Masotta, Armand Mattelart e Ariel Dorfman. Complementando essas duas primeiras linhagens e propondo novos caminhos de análise estão diversos títulos de autores contemporâneos como Laura Vazquez, Laura Fernández, Pablo Francescutti, Pablo Turnes, Sebastián Gago, Roberto Von Sprecher e Lucas Berone. Laura Vazquez, além de referencial teórico central, também é coorientadora desta tese.

Com relação ao cenário de *El Eternauta* e às condições de produção e de reconhecimento dos discursos ideológicos e sua passagem para a *práxis* política e social, as coordenadas primordiais são *A Paixão e a Exceção* (2005), de Beatriz Sarlo e *Los Oesterheld* (2016), de Fernanda Nicolini e Alicia Beltrami. O primeiro pela reconstrução da trajetória de um dos maiores mitos da história argentina, Evita Perón, e da mais influente organização de resistência à ditadura dos anos 1970, os *Montoneros*⁶, a segunda, pela riqueza de detalhes sobre a atmosfera em que se desenvolveu o universo da militância que desembocou no trágico destino de Héctor e de suas filhas. Outras obras importantes de referência para a interlocução com a história recente argentina são *La sangre derramada* (2007), de José Pablo Feinmann, e *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina* (1985), de Ricardo Rodríguez Molas, que permitem entender a fundo a cultura da violência que perpassa os regimes políticos argentinos. Para analisar a trajetória do autor de *El Eternauta*, a fim de entender determinadas apropriações simbólicas pelas quais passou – e ainda passa – a série, além de *Los Oesterheld*, utilizei *Oesterheld* –

⁶ Organização peronista de esquerda que da segunda metade dos anos 1960 em diante, foi radicalizando suas posições na mesma medida em que a junta militar que tomou o poder após a morte de Perón e a deposição de ‘Isabelita’ Perón, procurava eliminar movimentos de oposição de qualquer natureza. Com o sequestro e ‘justiçamento’ do general Aramburu, em 1970, os *montoneros* se assumem publicamente como um braço armado do peronismo de esquerda e, cinco anos depois, entram para a clandestinidade. Com o chamado Processo de Reorganização Nacional (1976) comandado pelo general Jorge Videla, marcado pelo terrorismo de estado, os militantes *montoneros* foram sendo gradualmente dizimados por grupos paramilitares de extrema direita, como a *Triple A* (Alianza Anticomunista Argentina).

viñetas y revolución (2013), de Hugo Montero, além do documentário *H.G.O.* (1999), de Victor Bailo e Daniel Stefanello.

No terreno menos seguro em que transito nesta pesquisa, elaboro um rápido cruzamento entre dois conceitos, o de cronótopo e o de significante vazio, e certas reflexões sobre a noção de História, principalmente as teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin. Trata-se de uma leitura do funcionamento interno da narrativa de *El Eternauta* e, uma vez mais, dos desdobramentos biográficos da narrativa, explorando os níveis diegético e extradiegético, para usar termos clássicos da narratologia⁷. Não chamo este terreno de menos seguro por acaso: é neste cruzamento entre a obra do roteirista argentino e algumas reflexões teóricas que tento esboçar uma ideia relativamente original.

Aos autores de referência, busco agregar alguns outros que me parecem contribuir de alguma forma para enriquecer os debates internos ao campo da Comunicação, fortalecer o processo de reflexão sobre o conhecimento científico e, principalmente, colocar em xeque as minhas próprias certezas, como Néstor Canclini, Paul Feyerabend e o orientador deste trabalho, Alberto Efendy Maldonado.

Outros materiais são de grande importância, como as entrevistas realizadas no período final da redação da tese, que confirmaram parte das informações que já constavam no texto e agregaram fatos e miradas particulares, reflexivas e transformadoras. Como a que fiz com Juan Sasturain, um dos primeiros intelectuais a se debruçar sobre a obra de Oesterheld, e com Lucrecia Martel, que idealizou uma versão cinematográfica de *El Eternauta*, infelizmente não realizada. Um dos momentos mais especiais de interação foi a entrevista com Martín Oesterheld, neto de Héctor Oesterheld e um dos poucos sobreviventes da catástrofe que se abateu sobre a família durante a mais recente ditadura militar argentina. O testemunho direto e a experiência particular de Martín com a obra do avô e com as ausências familiares abriram horizontes de análise preciosos. Nesse mesmo sentido, foi de grande importância a entrevista com Alicia Beltrami e Fernanda Nicolini. Também é necessário mencionar o fecundo diálogo com Sebastian Gago, Pablo Turnes e

⁷ *Diegese* é um conceito que define o mundo ficcional, a realidade própria e interna à narrativa, seja na literatura, no teatro ou no cinema. De origem grega, o termo tem uma longa trajetória nos estudos sobre ficção, de Platão (*República*, Livro III) a Gérard Genette (*Figures III* (1972); id.: *Nouveau discours du récit* (1983) e outros. O discurso *extradiegético* é, por oposição, o tempo e espaço externos à narrativa ficcional e que, tradicionalmente, não se confunde com a voz do(s) narrador(es), ainda que possa fazer referência ao 'ato narrativo'. Contemporaneamente, tais conceitos têm sido reformulados e questionados à medida em que a fronteira em que esses dois âmbitos, o ficcional e o 'real' é colocada sob suspeição em obras literárias propositalmente compostas para transpor essa fronteira e transitar nesses dois espaços.

Mara Burkat, o tipo de interlocução que busquei desde o início da pesquisa. Esses colegas me proporcionaram estabelecer uma mirada mais concreta sobre o universo da *historieta*, do humor gráfico e da pesquisa científica argentinas.

Os sete capítulos em que dividi esta tese foram organizados de maneira a aproximar o leitor do objeto empírico também através de minha própria experiência de aproximação. Não se trata de um diário da pesquisa, mas, sempre que possível, procurei deixar à mostra os alicerces de sua construção. São capítulos sintagmáticos (indiciários), como aquele em que trato da ficção científica e do contexto histórico e cultural da obra analisada, e capítulos paradigmáticos (interpretativos), em que cruzo a narrativa com ideias filosóficas, com a biografia do autor e com as transformações políticas e sociais do país.

No primeiro capítulo, apresento as escolhas metodológicas e teóricas que embasam o estudo, bem como reflexões e problematizações acerca do próprio fazer científico. No segundo, descrevo dois encontros com o objeto, além de questões ligadas à relação entre as culturas do Brasil e da Argentina, observadas através de certas particularidades das instâncias políticas, econômicas e sociais que, contemporaneamente, aproximam e afastam essas duas culturas. O terceiro capítulo é sobre o gênero em que se enquadra a *historieta*, a ficção científica, e a transposição desse gênero para o contexto latino-americano e argentino. No quarto capítulo, elaboro um quadro parcial sobre as características e o contexto das histórias em quadrinhos, com ênfase no funcionamento da produção de *historietas* na Argentina durante as décadas em que são publicadas as duas versões de *El Eternauta*. No quinto capítulo, o leitor encontrará aproximações interpretativas sobre o trabalho de Héctor Oesterheld e seu conteúdo ideológico, em seguida, uma leitura do enredo de *El Eternauta* e as transformações políticas, sociais e culturais que atravessam a produção de cada uma das versões e seu circuito de ressignificações. Trato ainda, no mesmo capítulo, da relação entre a obra e o cenário escolhido, a cidade de Buenos Aires. No sexto capítulo, direciono o olhar para a trajetória de Oesterheld, sua militância na resistência contra o regime ditatorial da década de 1970, para as motivações e consequências dessa militância. No sétimo e último capítulo, formulo uma proposta de leitura da vida e da obra de Oesterheld a partir de sugestões da filosofia da História e de seu potencial diálogo com o presente.

Em tempo: a fim de facilitar a leitura, traduzi para o português as citações de obras em língua espanhola que aparecem no corpo do texto, com exceção daquelas que já foram

publicadas no Brasil. O leitor interessado pode consultá-las na língua original nas notas de rodapé.

Capítulo I

Questões cartográficas, epistemológicas e transmetodológicas

Três perguntas orientam o desenvolvimento inicial deste capítulo e do restante do trabalho. Essas perguntas correspondem a dúvidas pessoais que acompanharam toda a pesquisa e a escrita desta tese. Tentei responder essas perguntas de diversas maneiras, até perceber que só chegaria a respostas parciais e aceitar que essa indefinição é um elemento constitutivo do meu processo de construção de conhecimento.

Quantas categorias teóricas e aportes metodológicos cabem em uma tese? É realmente necessário estabelecer uma quantidade mínima ou máxima de referências para realizar esse trabalho de análise, construção e criação de hipóteses que caracteriza a pesquisa científica? Como articular esses referenciais e modalidades de aproximação do objeto com uma mirada que contribua para o acréscimo e para o compartilhamento de saberes? Penso que a resposta para essa terceira pergunta passa necessariamente pela forma, não somente no sentido de estrutura, mas no de trama textual. Parece-me que tão importante quanto apresentar conteúdos com o devido aprofundamento é torná-los atrativos ou, pelo menos, compreensíveis ao leitor. Daí a opção que fiz neste trabalho pela transmetodologia e pela escrita em primeira pessoa. Se não garantem a compreensão e o interesse, essas duas escolhas ao menos encaminham a quebra de certos paradigmas do fazer acadêmico, a ampliação dos caminhos de análise, o trabalho dialógico com a teoria e o cruzamento de territórios e campos de conhecimento. Não visio com esses encaminhamentos abarcar o objeto empírico em sua totalidade, mas estabelecer com ele e com suas características específicas uma relação de estranhamento e familiaridade. Ou seja, produzir uma relação crítica e afetiva com esse objeto, lê-lo com a consciência e o empenho com que se realiza uma leitura do mundo, essa leitura que precede a palavra e que, antes de se tornar crítica, é sensorial e mobiliza todo o acervo de conhecimentos desenvolvidos, apropriados e ressignificados desde o contexto escolar.

Um exercício crítico sempre exigido pela leitura e necessariamente pela escuta é o de como nos darmos facilmente à passagem da experiência sensorial que caracteriza a cotidianidade à generalização que se opera na linguagem escolar e desta ao concreto tangível. Uma das formas de realizarmos este exercício consiste na prática que me venho referindo como “leitura da leitura anterior do mundo”, entendendo-se aqui como “leitura do mundo” a “leitura” que precede a leitura da palavra e que perseguindo igualmente a compreensão do objeto se faz no domínio da cotidianidade.

A leitura da palavra, fazendo-se também em busca da compreensão do texto e, portanto, dos objetos nele referidos, nos remete agora à leitura anterior do mundo. O que me parece fundamental deixar claro é que a leitura do mundo que é feita a partir da experiência sensorial não basta. Mas, por outro lado, não pode ser desprezada como inferior pela leitura feita a partir do mundo abstrato dos conceitos que vai da generalização ao tangível. (FREIRE, 1993, p. 35)

A tangibilidade, o acesso que uma tese deve proporcionar ao leitor para que compreenda a importância e a relevância daquilo a que alguém se dedica a pesquisar precisa incorporar, a meu ver, o ato de tornar explícita a transformação que essa prática opera no olhar do próprio pesquisador e no plano concreto da cotidianidade. Em outras palavras, delimitar e, paradoxalmente, trazer para o texto a liberdade com que nos relacionamos com aquilo que decidimos estudar: algo que está no mundo, que não espera ou depende de nosso olhar para existir ou produzir significados.

Com relação à segunda pergunta, acredito que uma resposta aceitável é a de que a articulação dos referenciais e modalidades de análise do objeto sejam norteadas pela busca de um olhar produtivo, no sentido de não apenas contribuir, mas trazer alguma novidade ao campo da pesquisa, a Comunicação, no caso, e dos estudos acadêmicos sobre as histórias em quadrinhos. Para que essa novidade seja ao menos esboçada, além de conhecer esse campo e esses estudos, busco incorporar esse processo à própria pesquisa, ou seja, estar atento aos atravessamentos que surgem durante esse processo e torná-los parte do resultado apresentado.

Entendo como substrato da pesquisa acadêmica a constituição e a qualificação de um olhar crítico, livre, independente e autoral. Daí uma resposta à primeira pergunta: as categorias teóricas e metodológicas que cabem em uma tese, ou, pelo menos, nesta tese, são aquelas com as quais é possível estabelecer diálogo e aproximar afetiva e produtivamente do objeto, uma história em quadrinhos que é um marco cultural e um signo político. Também política é essa organização, essa direção e maneira de administrar o processo de pesquisa.

1.1 Elogio da incerteza

Uma definição simples e provisória do que é e para que serve a epistemologia pode ser delineada a partir do contraste com a metodologia: enquanto nesta se busca determinar como obter conhecimento com base em um conjunto especializado de procedimentos,

naquela temos uma modalidade de investigação na qual o conhecimento examina a si mesmo (OLIVA, 2011). Toda definição simples é redutora. Neste caso, o que artificialmente reduzi e ignorei, com o auxílio da paráfrase de um fragmento de uma obra de referência bastante simples e de caráter didático, é o fluxo em que se estabelece a relação de atravessamento, de entrelaçamento entre epistemologia e metodologia “para a construção da fundamentação de um saber que pudesse, em verdade, dizer-se comunicacional” (BARRETO, 2008, p. 57).

No campo⁸ das Ciências da Comunicação, metodologia e epistemologia não são conceitos passíveis de definições simples. Parece-me que assim deveria ser em qualquer campo em que se trate do conhecimento científico, mas, especialmente neste da pesquisa em Comunicação, não há consenso com relação aos dois conceitos, alvos de disputas teóricas e em permanente discussão. Não poderia ser diferente em uma área que ainda procura legitimar-se como espaço de pesquisa e produção de conhecimento, e na qual se estabelecem debates constantes acerca das dimensões básicas do fazer científico⁹. As discussões internas travadas por comunicólogos e por pesquisadores ligados à área mobilizam uma constante revisão de suas práticas e saberes, sejam eles razoavelmente constituídos, em construção ou em processo de desconstrução. Essa autoanálise permanente definiu e tem servido para justificar a escolha que fiz por essa área. Minha área de formação e de atuação é predominantemente a dos Estudos Literários, em que geralmente os objetos de pesquisa são mais ‘estáveis’, os métodos de análise são relativamente estabelecidos e bem menos problematizados¹⁰. Para explorar objetos empíricos multidimensionais, que transitam por várias instâncias discursivas, midiáticas, ideológicas – como o que venho construindo –, o acervo teórico, conceitual e metodológico, a ductilidade das Ciências da Comunicação me parecem mais adequados que o instrumental comumente utilizado nos estudos de Literatura, por permitirem o questionamento e a reconfiguração desse acervo e de suas vias de elaboração e aplicação.

⁸ O conceito de campo aqui utilizado é aquele formulado por Pierre Bourdieu: “um universo social particular constituído de agentes ocupando posições específicas dependentes do volume e da estrutura do capital eficiente dentro do campo considerado” (BOURDIEU, 2002, p. 95)

⁹ “A ciência compreende quatro principais dimensões: epistemológica, teórica, metodológica e técnica” (CASALI, 2012, p. 121), todas elas constantemente discutidas, em profundidade, em certos âmbitos e com relação às Ciências da Comunicação.

¹⁰ A Literatura, via de regra, é o espaço da produção verbal, impressa, e tem no livro seu suporte principal. O texto é o objeto dos estudos na área, e por mais inventivos que sejam os autores e as obras (e os pesquisadores), há uma série limitada de práticas de análise que vêm sofisticando-se desde, pelo menos, o século XIX.

A vigilância epistemológica, o “conhecimento provisório, jamais acabado ou definitivo” e o “conhecimento-processo” que, segundo Japiassu (1979), são o objetivo – também provisório – da produção científica, incluem a incerteza, prerrogativa, a meu ver, da organicidade da prática de pesquisa.

A Ciência tem como juiz a realidade. É um tanto complicado distinguir, porém, o que é a realidade no sentido do senso comum e o que condiz com ‘uma’ realidade proposta através do saber científico. De acordo com Feyerabend,

(...) quem diz que é a ciência que determina a natureza da realidade presume que as ciências têm uma única voz. Acredita que existe um monstro, a CIÊNCIA, e que quando ele fala, repete e repete sem parar uma única mensagem coerente. Nada mais distante da verdade. Diferentes ciências têm ideologias muito distintas. (...) O monstro CIÊNCIA que fala com uma única voz é uma colagem feita por propagandistas, reducionistas e educadores. (FEYERABEND, 2016, p. 85).

O monstro a que se refere o autor austríaco é construído a partir de métodos e procedimentos engessados, cujo compromisso é antes com a manutenção de um *status quo* estabelecido dentro do mundo acadêmico. É uma Ciência também comprometida com resultados práticos, definidos de antemão e sem abertura para a produção de conhecimento que incluam o “sujeito da prática científica, com talentos, competências, habilidades, sensibilidades e limitações que se inscrevem também como componentes dessa prática” (BONIN, 2011, p. 27).

Se nos campos econômico, político e social a incerteza pode ser entendida como um problema, uma desestruturação das bases sobre as quais se funda o contrato social e o mercado, no campo científico é preciso incluí-la, encará-la como a oportunidade de redescobrir aquilo que está na gênese da Ciência: fazer perguntas. Desconfiar das certezas pelas quais se pauta o conhecimento transmitido pelas tradições, questionar as afirmações categóricas provenientes do senso comum – mesmo que para confirmá-las depois de colocá-las à prova – é o que move o cientista que busca em seu trabalho não só equivalências, mas disparidades entre teorias e práticas. O conhecimento científico não é o único que proporciona ao ser humano compreender algo sobre o mundo e sobre seu lugar nele. Tampouco a razão subjaz a uma abstrata percepção cognitiva universal da realidade. Acredito que é essencial desconfiar da crença absoluta nas explicações racionais legitimadas por uma concepção positivista de Ciência – aquela desenvolvida em certos laboratórios e gabinetes, a partir da experimentação controlada, das avaliações

excessivamente objetivas e dos modelos preexistentes. Busco novamente em Feyerabend, a legitimação dessa desconfiança. Para ele, a avaliação objetiva

É uma avaliação baseada nas características de uma situação que não precisam ser comprovadas pessoalmente. Portanto, usam-se variáveis introduzidas com o objetivo de proteger o núcleo duro, e protege-se o núcleo duro porque se usaram tais variáveis. Depois, temos um “modelo”. O modelo usa a melhor matemática e os melhores dados empíricos disponíveis, sendo os “dados empíricos” uma informação recebida, filtrada e organizada de acordo com critérios desenvolvidos em laboratório ou gabinete, e não “em campo” (com raríssimas exceções, a matemática também é matemática de gabinete). (FEYERABEND, 2016, p. 77).

Assim como a realidade dos fatos sociais e a avaliação objetiva ‘de laboratório’ como a descrita acima, fé e razão não convivem pacificamente. Buscar a compreensão da primeira através da segunda pode ser considerado heresia ou, no mínimo, pouca fé, pois aquele que questiona a divindade em que acredita – seja ela de natureza religiosa ou unguida através da hierarquização dos saberes institucionalizados –, do ponto de vista da fé, não acredita suficientemente nela. Fora, porém, do campo religioso ou institucional, não só é esperado como é desejável – ou deveria ser – o questionamento dos pressupostos, das certezas a partir das quais se constrói o saber científico. E a primeira pergunta a ser feita com relação à Ciência diz respeito a sua natureza, àquilo que a diferencia – e aproxima, em boa medida – das demais formas de conhecimento.

A atual configuração do que se entende como Ciências Sociais é resultado de debates, legitimações, proposições, apropriações devidas e indevidas e de uma lenta, por vezes excessivamente demorada, quebra de paradigmas pouco úteis para a compreensão das estruturas que compõem e que são construídas a partir dos fatos sociais¹¹.

Referindo-se a certas descobertas ligadas ao campo da física, Gaston Bachelard comenta, em 1934, que “os sinais desconhecidos são mal interpretados no plano de nossos hábitos psicológicos. Eles parecem particularmente refratários à análise usual que separa uma coisa de sua ação” (BACHELARD, 2001, p. 16). As ‘coisas’ existentes no plano da ‘realidade’ não podem ou não devem ser isoladas – nem filtradas ou organizadas – fora de seu(s) contexto(s) para que, como um corpo inerte, disponível para a dissecação, emane de suas partes constituintes a causa que levou um conjunto dinâmico de elementos à imobilidade das estruturas sem vida. Incorrer em algum tipo de determinismo que altere a percepção do pesquisador acerca do objeto de análise, no sentido de moldar o empírico

¹¹ O processo histórico, ainda em curso, é detalhadamente descrito em *Para abrir as Ciências Sociais* (1996) pela comissão presidida por Immanuel Wallerstein.

de acordo com aquilo que deseja, de antemão, perceber, é sempre um risco que se corre na pesquisa científica em que não há vigilância epistemológica: “O determinismo mecanicista é o horizonte certo de uma forma de conhecimento que se pretende utilitário e funcional, reconhecido menos pela capacidade de compreender profundamente o real do que pela capacidade de o dominar e transformar” (SANTOS, 2010, p. 25).

Afastado do movimento que o contextualiza e dá sentido – provisório –, o objeto de análise é apenas uma fração que, isolada, pode nos levar a perder o ‘todo’ de vista, uma engrenagem parada, sem eixo, fora da máquina com relação à qual compõe uma narrativa. Como flagrar, então, o objeto em movimento, em processo de interação com outros objetos? O procedimento inicial necessário parece ser o de aceitar a perpétua mudança de estado de todas as coisas para, em seguida, aguçar e ampliar as capacidades de observação, desconstruir categorizações e métodos de apreensão, a fim de torná-las tão dinâmicas e abrangentes quanto a própria “sequência orgânica de pesquisas” (BACHELARD, 2001, p. 17) que resulta da reflexão e da recepção inclusiva dos fatos e dos processos que os determinam e que, por vezes na mesma medida, são por eles determinados.

Em se tratando de certos objetos de análise ligados à produção mercadológica, por vezes facilmente consumíveis e mesmo descartáveis, a abordagem mais produtiva pode ser a da observação das práticas de apropriação desses produtos. Diz-nos Certeau que “(...) é preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado dos bens, mas pelas operações de seus usuários; é mister ocupar-se com ‘as maneiras diferentes de marcar socialmente o desvio operado num dado por uma prática’” (CERTEAU, 2008, p. 13).

A recepção ou apropriação inclui outros pontos de vista e problematiza as “relações de confluência e confrontação entre teoria e empiria” (BONIN, 2013, p. 29), permitindo e estimulando o uso de referências conceituais e metodológicas provenientes de diversas áreas de conhecimento, a fim de que seja possível adaptar os aportes teóricos e metodológicos a partir dos desafios que o próprio objeto de análise propõe. Parece-me indispensável toda e qualquer concepção ou ponto de vista que leve a uma percepção plena do objeto, bem como o desenho teórico que explicita a incorporação de tais concepções, estabelecendo, assim, um processo dinâmico de criação ou elaboração de uma ‘ideia correta’ sobre esse mesmo objeto e sua ‘compreensão’.

A criação de uma coisa e a criação mais a compreensão plena de uma ideia correta da coisa são com muita frequência partes de um e o mesmo processo indivisível e não podem ser separadas sem interromper esse processo. Tal processo não é guiado por um programa bem definido e não pode ser guiado por um programa dessa espécie,

pois encerra as condições para a realização de todos os programas possíveis. É, antes, guiado por um vago anseio, por uma “paixão” (Kierkegaard). Essa paixão dá origem a um comportamento específico que cria as circunstâncias e as ideias necessárias para analisar e explicar o processo, para torna-lo “racional”. (FEYERABEND, 2011, p. 40-41).

Aponta-se aí um elemento crucial, que pode colocar em xeque ou fortalecer as escolhas metodológicas que alicerçam uma pesquisa científica: a paixão, a relação afetiva com o objeto de análise. A afinidade que o pesquisador estabelece com seu objeto é o que produz uma relação orgânica e, ao mesmo tempo, um problema a ser resolvido, pois “só merece de nós um esforço aquilo que amamos. (...) Tudo começa numa afinidade, numa simpatia do sujeito da percepção e da ação pelo seu objeto” (BOSI, 2003, p. 125). Para que não se torne um estudo opinativo – o que descaracteriza o estatuto científico propriamente dito –, se faz necessária uma constante vigilância epistemológica, que inclui a subjetividade e a trajetória do pesquisador.

As escolhas que [o pesquisador] empreende, na maior parte das vezes, têm relação com a sua caminhada profissional, investigativa e vital. Tomar consciência dessas motivações e explicitá-las é importante como gesto de vigilância epistemológica. Levar em conta essas motivações, ao mesmo tempo em que se considera a relevância comunicacional e concreta do fenômeno investigado, é um modo de integrar biografia e tempo histórico na produção científica. (BONIN, 2011, p. 24).

A natureza da luz que permite enxergar um elétron, como percebeu Heisenberg¹², modifica a velocidade e a direção do movimento da partícula, que não fica estática, à espera das condições ideais de observação. Quanto maior a incidência de luz externa sobre o objeto, menor a possibilidade de perceber seu movimento em uma determinada dimensão espacial. No campo das Ciências Sociais, geralmente não se lida com partículas subatômicas, mas certamente os objetos, em sua dinâmica, serão descritos e analisados de acordo com o ponto de vista do pesquisador, ou seja, da luz que ele for capaz de lançar sobre esses objetos. Luz que não pode cegá-los ou deixá-los à mercê das condições ideais a que esse analista talvez deseje conformá-los. Adaptar os olhos à observação analítica sob uma claridade mínima só é possível através de uma aproximação quase simbiótica com o objeto. O ‘quase’ fica por conta do distanciamento, essencial, por mínimo que seja,

¹² Em linhas gerais, o “Princípio da Incerteza”, formulado por Werner Heisenberg em 1927 nomeia o estado de um elétron cuja posição exata, em nível subatômico, é impossível de ser detectada, visto que a natureza da luz que permite a observação de tal elétron, composta por fótons, altera a velocidade e a direção de seu movimento.

para que não se perca de vista o papel de pesquisador. A postura ideal do cientista talvez seja aquela que Luce Girard nos diz ser a que Michel de Certeau assumia com relação àquilo que lhe interessava analisar e à sua área de atuação, a História.

Pelo leque de seus interesses de estudo, pelo entrecruzamento dos métodos que pratica sem prestar vassalagem a nenhum deles, e pela diversidade de suas competências, Certeau intriga e desconcerta. No tabuleiro de uma profissão de gostos geralmente sedentários ele não para de se movimentar e nunca se identifica com um lugar determinado. (CERTEAU, 2008, p. 10)

As possibilidades de análise ampliam-se enormemente na proporção em que aumentam os aportes metodológicos. Sem “prestar vassalagem” a nenhum deles, é bom frisar. É necessário que, de forma controlada e atenta, sejam utilizados métodos e procedimentos de observação e mediação de outros campos que compartilham pressupostos epistemológicos – no caso desta pesquisa, com as Ciências da Comunicação –, como a Sociologia, a Filosofia e a Antropologia, para citar apenas os mais próximos. Utilizá-los e pensá-los, refletir sobre eles, pois “No item que se costuma denominar de metodologia, pode haver tentativas de definição da amostra ou do *corpus* da pesquisa e de procedimentos de coleta de dados, estes últimos são muitas vezes pouco pensados para a especificidade do objeto de pesquisa” (BONIN, 2011, p. 20).

1.2 O caminho transmetodológico

Vivemos em uma era em que a cultura é pautada pela “informação/conhecimento e experimentação” (MALDONADO, 2013, p. 31), uma era em que talvez a melhor forma de transitar pelo saber científico, produzindo e assimilando conhecimentos, seja a que propõe a transmetodologia. Já que o grande desafio a ser encarado é a percepção do contexto multidimensional, complexo, em que se destaca, particularmente no campo da Ciência da Comunicação, “uma realidade (expandida) de sistemas, configurações e conjuntos culturais de geração múltipla de produtos culturais que estruturam novas possibilidades simbólicas” (Idem, p.31), acompanhar, por exemplo, as transformações tecnológicas que a digitalização potencializa e concretiza, em velocidade cada vez mais acelerada, aponta como prioridade abrir espaço para técnicas e metodologias de análise transdisciplinares.

Diante da complexidade do real, do concreto, a eficácia do fazer científico depende da abertura e da assimilação de práticas de áreas de conhecimento diversas, a fim de

expandir ao máximo as possibilidades de nosso olhar sobre os objetos da realidade e de construir um espaço de ‘mestiçagem’ teórica e prática, onde seja legítimo e estimulado o intercâmbio de métodos de acordo com a necessidade analítica, sem qualquer restrição que não seja “situar o ser humano, a espécie, a vida, as outras espécies e o mundo como elementos centrais de respeito, atenção e consideração” (Idem, p. 40).

No caso do objeto que aqui analiso, um produto artístico que se expande por diversos campos possíveis de abordagem, me parece que o trânsito entre esses campos, como o da crítica reflexiva sobre a obra de arte e o da metafísica – para citar apenas dois deles –, sem separá-los categoricamente, é o melhor caminho para situar tal obra em seu lugar de múltipla articulação na cultura, optando, na medida do possível, por afastar o máximo possível a tentação nomotética de um saber científico baseado em certezas e leis, ou seja, mapeando a trajetória de *El Eternauta* para além de seu contexto primário de produção, consumo e assimilação, e correndo voluntariamente o risco de trabalhar com hipóteses intempestivas e demasiadamente abertas, ou seja, realizando um processo de traslado:

(...) não se trata de não classificar a obra de arte segundo um conhecimento establecido pela ciência, mas trasladar. É preciso trasladar de um lado a outro, da arte – que faz parte da história – ao saber acerca da arte e da história, ainda que sob o risco de, ao realizar esse traslado, nada se desenvolva nesse território escabroso, ou que se desenvolva intempestivamente.”¹³ (DIMÓPULOS, 2017, p. 16)

Acredito que, na contemporaneidade, o pesquisador interessado e proveniente do Sul deve ser, antes de tudo, um estrategista. Sua ação no mundo do conhecimento, suas vivências, são mediadas por métodos, por conceitos, por um instrumental analítico que nem sempre dá conta dos fenômenos provenientes de nosso caleidoscópico lugar no mundo. Daí a necessária tarefa de tentar compreender o que, hoje, caracteriza as legitimações, proposições, apropriações e quebras ligadas às Ciências Sociais. Tarefa tão necessária quanto a consciência do que ela representa de dificuldade para nós, latino-americanos, conforme nossa posição geográfica, cultural, científica, política e econômica – ou seja, a partir do Sul global de que fala Boaventura de Sousa Santos (2010).

Essencial levar em conta também as relações que se estabelecem nesse território, nesse arquipélago, com o momento histórico em que se apresentam e com a transição paradigmática que caracteriza o campo de estudos do qual faz parte, entre outras, as

¹³ (...) no se trata ni de definir ni clasificar la obra de arte según un conocimiento establecido por la ciencia, sino de trasladar. Hay que trasladar de un lado a otro, del arte – que está en la historia – al saber del arte y de la historia, a riesgo de que, una vez hecho el traspaso, nada crezca en ese escabroso territorio, o lo haga a destiempo.

Ciências da Comunicação na era da ‘aldeia’, da ‘cidade’ global (BREZEZINSKI, apud MATTELART, 2003). Nesse contexto, de acordo com Armand e Michèle Mattelart,

A América Latina não é apenas o lugar de uma crítica radical das teorias da modernização aplicadas à difusão de inovações junto aos camponeses, no âmbito de tímidas reformas agrárias, à política de planejamento familiar ou ao ensino à distância, mas produz também iniciativas que rompem com o modo vertical de transmissão dos “ideais” de desenvolvimento. (MATTELART, 2003, p. 119).

É preciso frear a ideia de desenvolvimento indiscriminado, bem como a de progresso, sempre ancorado no futuro, que já consumiu a força de trabalho e transformação de mais de uma geração de latino-americanos. Um pesquisador comprometido e sensível à sua posição no tempo e no espaço precisa ao menos tentar enfraquecer os alicerces que, no universo acadêmico de nossos países, mantém uma estrutura hierárquica de caráter dogmático e excludente.

À medida que o pesquisador conquista espaços no campo da ciência, tal conquista deve ser acompanhada pela busca, pela percepção das brechas através das quais seja possível colocar abaixo ou pelo menos fazer tremer o edifício dos paradigmas preestabelecidos. É preciso resgatar a dúvida da ciência acerca de si mesma, afastar a fé nos procedimentos científicos cristalizados historicamente, percebê-los como um tatear no escuro, não como uma luz que irradia conhecimentos indubitáveis e certezas indiscutíveis. A estratégia começa a tornar-se ação, efetivamente, através dos transmétodos, que tanto carregam de cartográfico em sua processualidade.

A cartografia não é apenas um desenho do objeto, ela vai muito além disso. Justamente pelo viés qualitativo e pela conexão atenta ao objeto, busca o discernimento de aspectos e processos que comumente não são apreendidos por um olhar previamente direcionado. Ela propõe a dissolução dos caminhos e dos sentidos codificados. (...) Dessa forma, ela desacomoda a pesquisa que determina objetos, modela os métodos e direciona os sujeitos. (ROSÁRIO e AGUIAR, 2013, p. 56).

No desenho desse mapa de defesa da liberdade de pensar e de questionar a compreensão dos fenômenos cabe, por certo, o cruzamento de saberes que não se limita ao teórico, ao empírico e ao conceitual, que também reconhece na arte, na cultura popular e na cultura de massa um estímulo à imaginação sociológica. Trata-se de evitar, na atividade científica, a especialização e as generalizações excessivas. Uma hermenêutica plural para interpretar objetos pluridimensionais. Essa interpretação aberta, receptiva, que se constrói junto com a análise de um objeto, e que com ele se mistura, depende de um fazer prático, ou seja, de um transmétodo capaz de produzir essa simultaneidade. Daí que,

ao invés de criar um mapa e seguir um caminho, decidi que o processo, a caminhada, deveriam se tornar o próprio mapa.

1.3 Cartografia em primeira pessoa

No âmbito das escolhas estilísticas específicas da tessitura de linguagem em que se constitui meu processo de trabalho como pesquisador, acredito ser de grande importância o uso da primeira pessoa do singular. Assumir a primeira pessoa é uma tomada de posição, uma opção consciente pela postura ‘autobiocrítica’ inspirada no procedimento ao mesmo tempo estilístico e metodológico de um autor com quem dialogo há algum tempo, Philippe Lejeune, autor de uma obra fundamental para a compreensão do gênero autobiográfico, *O pacto autobiográfico* (1975). No estudo de Lejeune, que percorre boa parte da produção ligada ao gênero, fica estabelecido um conceito de autobiografia que será retomado por diversos outros pesquisadores. O que me interessa aqui, especificamente, é apontar para uma característica metodológica do autor francês: o constante repensar das próprias posições. À medida em que vai aperfeiçoando a teoria sobre o gênero autobiográfico, Lejeune desenvolve simultaneamente uma trajetória crítica duplamente comprometida com seu objeto, ao retomar as próprias ideias a partir de novas descobertas e das ressalvas que lhe são feitas por outros autores. Assim, vai imprimindo à escrita sua própria identidade autoral, no momento mesmo da construção dessa identidade¹⁴.

Desde a escrita de minha dissertação de mestrado¹⁵ optei por esse procedimento que é, à sua maneira, também uma forma de vigilância epistemológica, uma maneira de impedir o excesso de subjetivação nos movimentos exploratórios. O paradoxo é apenas aparente: à medida em que torno pessoal a voz que enuncia o discurso científico, dou legitimidade a esse discurso através da minha trajetória, de minha própria experiência de leitura sensorial, generalizante e, por fim, abstrata e concreta.

¹⁴ Um arguto comentador da obra de Lejeune, Jean-Michel Olivier, chamou esse “estilo deliberadamente autorreflexivo” de “autobiocrítica” (EAKIN *apud* LEJEUNE, 1994, p. 39).

¹⁵ PINTO, Fabio Bortolazzo. “A ficção não é o que parece: autobiografia, *cinematographia* e escrita diarística em três romances de Carlos Sussekind”. Dissertação de Mestrado defendida em 2006 junto ao programa de pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/8576>

A primeira pessoa não é subjetiva, ela é explicitamente objetiva, entre outros motivos porque pode ser diretamente associada ao nome escrito na capa, abaixo do título, no cabeçalho. Institui a concretude de um sujeito que fala em seu nome e com suas palavras, dando testemunho de sua prática e das transformações que o perpassam durante o percurso analítico e crítico. Essa primeira pessoa que discorre sobre o conhecimento que vai se constituindo durante o processo de pesquisa assume-se, assim, como a do próprio pesquisador, que não se esconde ou mistura a sua à voz institucional – geralmente a da primeira pessoa do plural –, e se torna parte integrante da instituição acadêmica que o acolhe sem abrir mão da liberdade de sua escolha por integrar-se a essa instituição.

Acredito que, como pesquisador, devo assumir uma postura atenta e vigilante com relação ao meu próprio processo, bem como assumir a responsabilidade pelos equívocos e acertos decorrentes dele, incluídos aí os riscos e os limites das escolhas teóricas, conceituais e metodológicas. Assumir essa responsabilidade parece-me uma forma eficiente de contraposição àquilo que, no âmbito da pesquisa acadêmica, muitas vezes produz a “alienação dos sujeitos do produto e dos resultados de seu trabalho” (BONIN, 2013, p. 28). Também é uma maneira de interrogar o ‘real’, o tangível, o cotidiano, a partir do olhar ao mesmo tempo individual e compartilhado com miradas, temas, tópicos e reflexões de outros autores, comentadores, teóricos e artistas mais e menos próximos do objeto construído antes, durante e depois do processo de investigação. É, ainda, uma forma de ‘amaciar’ a escrita, dar-lhe um tom coloquial, despretensioso, que seja “mais que uma marca de protagonismo (...), uma argúcia discursiva” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 11). Argúcia que tem, dentre suas prerrogativas mais importantes, incluir o leitor – acadêmico ou não – nessa construção aberta que se projeta para além da tese.

A postura autobiocrítica também está em toda a análise em que um autor demonstra ser capaz de discutir as próprias verdades e reagir enunciativamente diante do objeto analisado – especialmente se se trata de uma produção artística. Por formais e distanciados que sejam seus métodos, acredito que o teórico deve se deixar envolver por aquilo que analisa, no sentido de tornar-se cúmplice, em alguma medida, do leitor de seu estudo, mantendo no horizonte o caráter hipotético de toda teoria e o caminho por vezes errático da criação de hipóteses. Se por vezes o erro se torna acerto, o mérito é da liberdade de experimentação a que se permite o pesquisador.

Estas reflexões, estes apontamentos são, em seu conjunto, um passeio por certos âmbitos do meu caminho de pesquisa. Se, como o leitor poderá avaliar adiante, há algo de pouco definido nas observações sobre epistemologia e metodologia, demasiada certeza na

defesa da incerteza e entusiasmo com a enormidade do que **não** conheço sobre *El Eternauta* e sobre o universo comunicacional latino-americano, atribua-se tais particularidades do texto aos termos do pacto autobiográfico que proponho ao leitor e a mim mesmo, pacto que me permite certa fuga ao padrão pesadamente positivista de validação do discurso científico pressuposto no antigo modelo das Ciências Naturais e das Ciências Exatas.

Na medida em que tento me afastar das divisões binárias, em que o diálogo se torna transdisciplinar, em que vou tentando estabelecer diferentes parâmetros de compreensão e produção de conhecimento, ainda que muitas vezes ignore como será o resultado do que estou produzindo, a sementeira por dispersão, no(s) campo(s) de pesquisa em que meu fazer científico se insere pode resultar no desenvolvimento de caminhos afeitos mais à complexidade que à simplificação do olhar sobre o mundo, das ideias que esse olhar ajuda a formular sobre o que está próximo e sobre o que está distante, seja no espaço deste Sul em que nasci, penso e existo, seja no tempo presente, que, salvo engano, hoje demanda do fazer científico bem mais que objetividade e rigor.

As ideias de cartografia e de mapa noturno a que se refere uma das vozes com que dialogo nesta tese, Jesús Martín-Barbero, também serviram para me ‘liberar’ de uma estrutura mais fechada no procedimento de pesquisa. Já em 2002, na introdução de seu *Ofício de cartógrafo*, Martín-Barbero assumia que “é precisamente contra esse tom [acadêmico] que escrevo, ou melhor, contra ele que se rebela, cada dia mais certamente, a minha escrita” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.10). Mais adiante, aprofundando o significado de “cartografia cognitiva” (Idem, p.11), apresenta, em confluência com o pensamento de Michel Serres, Nestor García Canclini, Imanuel Wallerstein e outros a quem chama de ‘cartógrafos peritos’, a ideia de que no continente latino-americano

a cartografia se move. E o faz em múltiplas direções. Desde os *planos* turísticos das cidades – que nos dão a segurança de ver o que todos veem, para que não hajam desencontros culturais – ao mapeamento de circuitos e trajetos que desvelam, nas cibernéticas metrópoles atuais, a existência de cidades *invisíveis*: místicas, exotéricas, vivenciais (Idem, p.14)

Esse território semovente que, como consequência, pede práticas flexíveis de mapeamento, é definido, então, de acordo com a complexidade e a multiplicidade de “circuitos e trajetos” característicos do fluxo contemporâneo da informação, como um *arquipélago*: “desprovido de fronteira que o una, o continente se desagrega em ilhas múltiplas e diversas, que se interconectam” (Idem, p.13).

A ideia de arquipélago, de um continente composto de ilhas que se conectam, se afastam e voltam a se aproximar, a despeito dos esforços de homogeneização do globalismo e da tentativa de nivelamento cultural pelas leis da velocidade da rede financeira, faz lembrar, pela dinâmica do movimento dessas ilhas, a dos coletivos artísticos que, na América Latina e em outros lugares que carregam as marcas e ainda sofrem com a ação colonialista/imperialista, resistem, trabalhando à margem da cultura hegemônica. Coletivos que se organizam e se desfazem de acordo com demandas específicas: uniões provisórias regidas por lógicas colaborativas, descompromissadas de contratos de fidelidade, exclusividade, e que, assim, escapam do fisiologismo dos grupos estruturados corporativamente. É, talvez, o caráter das leituras e das sugestões que compartilhei com outros colegas, de áreas e fazeres distintos e afins. Guardadas as devidas proporções e intenções, é uma lógica semelhante a que fez da *Editorial Frontera*, de Héctor e Jorge Oesterheld, um espaço atrativo para artistas gráficos argentinos durante o final da longínqua década de 1950. *Frontera* foi uma editora-ilha onde se produziram algumas das melhores histórias da chamada “época de ouro” da *historieta* argentina.

Para tratar da mais famosa obra produzida nesse período e nessa ilha editorial que pouco tempo durou¹⁶, parece plenamente justificável apropriar-me aqui da liberdade cartográfica na formulação de um mapa noturno de pesquisa, a fim de, modestamente, participar da re-situação do estudo dos meios “desde a investigação das *matrizes culturais*, dos *espaços sociais* e das *operações comunicacionais*” (Idem, p. 17) que dizem respeito a *El Eternauta*.

Sob a aparência prosaica de narrativa gráfica de aventura que constitui sua condição de objeto empírico de referência, *El Eternauta* é um produto cultural atravessado por uma enorme série de fatores históricos, políticos e culturais que o tornam uma história em quadrinhos absolutamente *sui generis*. Tais atravessamentos são convocados, por assim dizer, e constroem sua transformação – da primeira versão até sua inserção no cânone literário argentino¹⁷ – em ponto de partida e de convergência para a produção de diversas outras narrativas, que continuam sendo formuladas, em diferentes mídias e instâncias de

¹⁶ Fundada em 1957, a editora encerrou suas atividades em 1961, por questões financeiras.

¹⁷ Dentre as instâncias de reconhecimento da importância de *El Eternauta* para a cultura argentina, destaca-se a inclusão da obra, em 2000, na coleção de obras fundamentais da literatura argentina, editada pelo grupo *Clarín* e coordenada por Ricardo Piglia e Osvaldo Tcherkaski.

circulação. Convergência e produção que me permitem considerar *El Eternauta* um objeto de pesquisa científica relevante para o campo comunicacional.

Como objeto de pesquisa, a série criada por Héctor Oesterheld pode ser entendida de várias maneiras; como um espaço intersticial de discussão sobre o culto e o popular e massivo, por exemplo, espaço a partir do qual é possível relativizar os parâmetros sob os quais são estabelecidas tais categorias. Mapear esse espaço intersticial composto de mediações é descobrir um produto cultural comprometido com o mercado editorial de sua época, mas que transita em outros planos expressivos, como as adaptações radiofônicas, fílmicas e teatrais que apresento no capítulo final deste trabalho.

Igualmente interessante é a constituição da história do protagonista da série, Juan Salvo, pacato cidadão de classe média que viaja no tempo e no espaço e, certa noite, se materializa diante de um roteirista de histórias em quadrinhos e conta sobre a invasão alienígena que devasta Buenos Aires no início dos anos 1960. Neste nível intratextual se encontram marcas da transformação desse cidadão comum no *Hombre Nuevo* do ideal revolucionário das décadas de 1960 e 1970. A este personagem que, diante do invasor alienígena descobre-se um combatente e se torna um dos articuladores da resistência, corresponde, em uma das várias leituras desse cruzamento entre ficção e realidade, a trajetória de seu criador, o roteirista que aparece na narrativa gráfica, o criador da história. Héctor Oesterheld tornou-se militante *montonero*, foi capturado e eliminado pelos agentes da mais recente ditadura argentina. Este elemento biográfico é um dos que com mais força atravessa a recepção, a reconfiguração simbólica e as práticas contemporâneas de leitura de sua obra mais conhecida.

Foi sobre esse denso material que me debrucei nos últimos quatro anos (e alguns meses), partindo de intuições e de escolhas metodológicas provisórias e abertas, que são o que entendo como essência da transmetodologia. Se os resultados parecem por vezes pouco sólidos, é porque correspondem a uma trajetória e a uma forma de pensar bastante particulares. Não acredito em certezas e geralmente me parece excessivamente cartesiana a organização da maioria dos trabalhos acadêmicos. São as regras do jogo a que me submeto, sei disso, mas me permito a liberdade na maneira de jogar. É o que exige o objeto, foi o que me provocou, desde o início, o labirinto de *El Eternauta*. Daí o tom e a forma ensaística que este trabalho acabou assumindo, um tom e uma forma inspirados na aventura, no imprevisto e no cruzamento de temporalidades que, para mim, são os elementos mais importantes da narrativa de Oesterheld.

Capítulo II

Acaso e contraste

El Eternauta é uma história em quadrinhos que começa a existir, no plano tangível da cotidianidade de milhares de leitores, na década de 1950, e não é a leitura que aqui realizo – principalmente panorâmica e contextual –, que dará aos conteúdos presentes dentro e fora desta obra qualquer tipo de concretude. O seu estar no mundo me precede e me ultrapassa. É ela, a obra, que me legitima como um produtor de significados. Não é o que faço com o objeto que o altera, é ele que transforma a minha percepção e é a partir dela que escrevo, do autoconhecimento e da prática analítica – e crítica – que esse objeto me proporciona.

Se a crítica é conhecimento, ou implica o conhecimento que, em sintonia com o conhecimento da natureza, é sempre, ao mesmo tempo, autoconhecimento, e sem que, por esse motivo, tenhamos que necessariamente supor um “eu” no objeto analisado, então o conhecimento acerca da obra de arte, através da crítica, será autoconhecimento dessa obra. (DIMÓPULOS, 2017, p.20,)¹⁸

Também por acreditar na importância de explicitar essa relação entre o conhecimento e o autoconhecimento é que inicio a primeira seção deste capítulo narrando a forma como se deu meu primeiro encontro com *El Eternauta*. O convívio com a obra de Oesterheld na condição de objeto de pesquisa está permeado, como nesse primeiro contato, de acasos e de coincidências. Não cabe apresentá-las aqui, digo apenas que se tornaram tão frequentes que me parecem constitutivas do próprio processo de pesquisa. É difícil enunciar o que acabo de dizer sem recair no impressionismo ou em alguma espécie de sugestão metafísica, por isso, ao descrever esse primeiro encontro, me atenho aos fatos, apresentando-os exatamente como sucederam.

2.1 Relato de um acaso

¹⁸ Si la crítica es conocimiento o lo implica, y el conocimiento, una vez puesto en sintonía con el conocimiento de la naturaleza, es siempre y al mismo tiempo autoconocimiento, sin que por ello tengamos que suponer estrictamente un “yo” en el objeto que se piensa, entonces el conocimiento de la obra de arte, mediante la crítica, será autoconocimiento de la obra.

Entendo meu primeiro encontro com *El Eternauta* como resultado de um acaso objetivo. Formulado por André Breton no ensaio intitulado “Amor louco”, de 1937, o acaso objetivo é um “achado – quer se trate de objetos ou fragmentos de palavras sucessivas: elementos materiais e verbais potencialmente carregados de objetivos casuais, emissários do mundo exterior” (KRAUSS, 2001, p.121). Para os surrealistas, interessados nas possibilidades de acesso ao inconsciente, esses emissários são capazes de transmitir seu próprio desejo ao destinatário. O acaso objetivo seria, enfim, um encontro inesperado com algo que quer ser descoberto e em que se pode reconhecer um potencial de satisfação parcialmente desconhecido.

O acaso objetivo que me leva a conhecer *El Eternauta* acontece no segundo semestre de 2014, quando visito Buenos Aires pela primeira vez. No primeiro dia na cidade, vou conhecer a *Plaza de Mayo* e, sem saber por onde começar o mapeamento do espaço, me aproximo do mostruário de um vendedor ambulante. Entre colares e brincos, a imagem em um bóton captura minha atenção: sobre um fundo azul, a imagem de um mergulhador. Pelo visor da máscara, é possível reconhecer o olhar estrábico de Néstor Kirchner. Acima da imagem os dizeres: “Nestor vive”. Compro o bóton e, mesmo sem saber exatamente do que se trata, prendo-o na camisa.

Passeio mais um dia ou dois pelo centro da capital portenha até que, certa tarde, encontro à venda, numa calçada, camisetas estampadas. Reconheço em uma delas a mesma máscara de mergulhador do bóton. Na camiseta, porém, os olhos por trás do visor não são os de Néstor. Pergunto à vendedora quem é a figura no desenho. Ela me diz que é paraguaia e que não sabe ao certo de que se trata: “un personaje de historietita... qué sé yo...”. Compro a camiseta, entro no banheiro de um café e visto.



Figura 1 e 2 – O bóton adquirido na *Plaza de Mayo* e a estampa da camiseta vendida por ambulantes do centro de Buenos Aires

Outra vez na *Plaza*. É uma quinta-feira, dia da semana em que as *Madres* fazem sua caminhada circular¹⁹. Na tarde nublada de junho, muita gente além delas se encontra no local. Grandes grupos, com faixas e cartazes, em frente à *Casa Rosada*, esperam que a presidenta Cristina Kirchner se pronuncie a respeito da suspensão do pagamento dos chamados *fondos buitres*²⁰. O cenário me faz lembrar das jornadas de junho de 2013²¹, no Brasil, e fico apreensivo, com medo da violência policial que caracterizou as manifestações brasileiras. Sento-me ao lado de uma estátua, a uma distância que julgo segura tanto com relação aos manifestantes quanto ao cerco policial. Na camisa, o bóton comprado dias antes. Sou então abordado por um homem de meia idade que leva pela mão uma menina de sete ou oito anos. O homem percebe que sou turista e que estou apreensivo. Apresenta-se como professor de História e pergunta se sei o que estou usando na camisa. Respondo que não, e ele se dispõe, espontânea e animadamente, a contar uma parte da história política da Argentina que, supostamente, inclui o bóton, Néstor Kirchner e o enigmático mergulhador. A explanação vai de Perón a Cristina Kirchner, passando pela mais recente ditadura militar, por Alfonsín, por Menem – por quem demonstra especial desprezo –, por Duhalde e outras figuras da política local. Faz questão de enfatizar, quando chega à era Kirchner²², que apesar de certo pendor à esquerda, Néstor e

¹⁹ Desde 1977, todas as quintas, exatamente às 15:30, as mães e avós de vítimas da ditadura militar argentina que fazem parte da *Asociación Madres de Plaza de Mayo* vestem um pano branco na cabeça e marcham em torno da *Pirámide de Mayo* – monumento que fica no centro da *Plaza* – como forma de lembrar e demonstrar indignação pela detenção e pelo desaparecimento de seus familiares.

²⁰ Os *fondos buitres* (fundos ‘abutres’) são valores pagos por compradores de ações de dívidas públicas, como a que a Argentina tem com os Estados Unidos. Depois que as adquirem, os compradores dessas ações vão à justiça pedir a devolução, com juros, de seu dinheiro. No dia 19 de junho de 2014, a presidenta Cristina Kirchner decidiu suspender o pagamento dos juros referentes aos *fondos*. É – ou era, antes do atual governo – um costume em Buenos Aires que, em situações assim, representantes de sindicatos, militantes de grupos sociais etc. se reúnem em frente à sede do governo para que o presidente os receba e explique sua decisão.

²¹ As jornadas de junho aconteceram em 2013, quando milhares de pessoas foram às ruas em São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília e em outras cidades, para protestar contra o aumento da tarifa do transporte público. A demanda foi se ampliando, assim como a quantidade de pessoas que agora ocupavam as ruas para protestar não só contra o aumento das passagens, mas contra a baixa qualidade dos serviços prestados pelo governo, contra a corrupção, por melhorias nas áreas da saúde, da educação, etc. As manifestações foram violentamente reprimidas pela polícia, chegando essa repressão ao ápice da agressividade nos dias 6, 7 e 8 de junho, quando não apenas manifestantes, mas jornalistas e supostos vândalos foram indiscriminadamente atacados com bombas de gás, abatidos a tiros e espancados. Na segunda quinzena de junho, já com ampla cobertura da imprensa, as manifestações passaram a ser alvo de uma campanha de dispersão, principalmente através dos canais midiáticos, utilizados para produzir um dilema entre esquerda e direita que acabou por dividir os manifestantes e impôs, desde então, a polarização ideológica como marca das relações sociais no país.

²² Néstor Kirchner foi eleito pela primeira vez em 2003, permanecendo no poder até sua morte, em 2010. Naquele ano, foi substituído pela esposa, Cristina Kirchner, que governou até 2015. Trata-se, portanto, de um período de 12 anos em que a Argentina viveu sob o chamado ‘kirchnerismo’, uma tendência ideológica ‘de esquerda’ que se apresenta como continuidade do ‘justicialismo’, doutrina política fundada por Juan Domingo Perón na década de 1950.

Cristina são “buenos cristianos”. Tento fazê-lo voltar ao personagem do bóton e aos olhos estampados na camiseta. Explica que “El personaje se llama Eternauta... así, con ojos de Néstor, es el Nesternauta”. Pergunto o que o tal *Eternauta* tem a ver com o ex-presidente. Em meio à resposta longa e confusa, um dado concreto: o criador do *Eternauta* foi sequestrado e morto durante o regime militar da década de 1970. “Rosterreld... Oserelt... no acuerdo el nombre... era un tipo con apellido alemán”, diz, antes de voltar às questões políticas e econômicas de âmbito geral. Está explicando algo sobre os *buitres* quando recebe uma ligação. Precisa ir. Despede-se afetuosamente. Nessa despedida, já sei quem é o personagem no bóton, de quem são os olhos estampados na camiseta, e que encontrei um objeto de pesquisa para o doutorado.

2.2 Retorno e contraste

Quatro anos depois, estou novamente em Buenos Aires. Fiz duas outras visitas ao país nesse meio tempo. Há quatro anos venho convivendo com *El Eternauta*, quatro anos desde o acaso objetivo. Este é nosso encontro mais importante. A curiosidade deu origem a uma prática de investigação, e a alguns meses de entregar a tese, calculo que o que aprendi sobre a trajetória de Juan Salvo, narrador principal da série, e sobre a história de seu criador, deve muito ao vínculo estabelecido com a cidade. O cenário é um personagem importante também em minha história durante esses quatro anos de caminhadas pelo tempo histórico e existencial que vai da Buenos Aires opressiva de Erdosain²³ ao dinamismo – e certa precariedade – de muitas dessas ruas no século XXI. Expedições do Brasil para a Argentina, mergulhos na cultura dos vizinhos e reconhecimento de nossas profundas diferenças, diante das quais a frase de Roca, repetida por Sáenz Peña²⁴, não faz muito sentido. O acúmulo de referências desses anos em que li e escutei mais espanhol que português, em que convivi mais com produções discursivas e artísticas argentinas do que brasileiras, me levou a constatar a predominância de diferenças entre os dois países. Nesse sentido, uma conclusão incômoda é que o Brasil, como nenhum outro país da América Latina, sempre deu as costas e se manteve apartado não só da Argentina, mas do resto do continente. Atitude que, em certo momento, também foi a da Argentina, e se tornou insustentável quando “a ruína aproximou suas cidades das capitais da pobreza latino-americana

²³ Remo Erdosain é o atormentado protagonista do romance *Los siete locos* (1929), de Roberto Arlt.

²⁴ Em visita ao Brasil, em agosto de 1899, o então presidente argentino Julio Roca teria dito: “Todo nos une, nada nos separa”, frase repetida em 1910 por outro presidente, Roque Sáenz Peña, em visita ao Rio de Janeiro.

e tirou da educação e da cultura aqueles recursos que lhe permitiam imaginar-se diferente” (CANCLINI, 2008, p.11). No Brasil, porém, essa percepção, um tanto compulsória, permanece.

Um breve passeio por portais de notícias, uma rápida olhada nos jornais de países próximos dá conta da impressão dos *hermanos* com relação à postura brasileira, incluído o Rio Grande do Sul, que mantém divisas com a região do Prata.

O Brasil é um continente quase estrangeiro; de costas para o Rio da Prata, os brasileiros constroem suas vidas e cultura à sua maneira, protegidos pela impunidade de sua língua. No entanto, a poucos quilômetros da fronteira uruguaia, uma cidade, insana e acelerada, ergue-se orgulhosa para além de complexos e traumas. Porto Alegre, o coração do Rio Grande do Sul, olha para nós por cima do ombro, enquanto vai parindo seus filhos.²⁵ (MONTEVIDEO PORTAL, 2008)

O distanciamento vai além da língua e dos agenciamentos culturais. E não parecer haver perspectiva ou vontade de aproximação, seja ela cultural, política ou econômica, especialmente diante da truculenta e confusa política de relações com outros países do atual governo. O presidente brasileiro, eleito em 2018, assim como os atuais ministros da economia e de relações exteriores, têm mais interesse em estabelecer laços com Estados Unidos e Israel que com os países fronteiriços, dentre eles a Argentina.

Divulgada pela imprensa, a decisão de não visitar a Argentina durante a primeira viagem oficial como presidente eleito do Brasil foi de seu futuro ministro da Economia, Paulo Guedes, que indicou não só que não visitará a Argentina, mas que o Mercosul "não será prioridade" no mandato do líder de ultradireita. O próprio Bolsonaro considera que o bloco, fundado pelo Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai, não tem a importância que lhe é atribuída e que "é supervalorizado".²⁶ (CIABO, 2018)

A arrogância, como se vê, é uma das marcas do novo governo do maior país da América do Sul. Arrogância nas instâncias oficiais que ecoa um comportamento nacionalista entranhado na percepção popular. Em 2015, em pesquisa capitaneada pelo Centro de Investigação e Docência em Economia do México, o Brasil foi o único país em que a maioria dos entrevistados

²⁵ Brasil es un casi continente ajeno; de espaldas a nuestro Río de la Plata, los brasileños hacen su vida y su cultura a su manera, amparados en la impunidad de su lengua. Sin embargo, a escasos kilómetros de la frontera uruguaya, una ciudad, demente y acelerada, se levanta soberbia más allá de complejos y traumas. Porto Alegre, el corazón de Rio Grande do Sul, nos mira por encima del hombro, mientras pare sus hijos.

²⁶ La decisión de no visitar Argentina durante la primera gira oficial como presidente electo de Brasil la supo la prensa de su futuro ministro de Economía, Paulo Guedes, quien indicó no solo que no visitaría Argentina, sino que el Mercosur “no será un prioridad” durante el mandato del líder ultraderechista. El propio Bolsonaro considera que el bloque, fundado por Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay, no tiene la importancia que se le da y que “está sobrevalorado”.

não se definiu como latino-americana, preferindo ser tratada pelo gentílico “brasileiro” ou “cidadão do mundo”²⁷.

Se me demoro tratando da relação entre o Brasil, o restante da América Latina, e a Argentina, é porque a experiência que tive nos últimos quatro anos estudando *El Eternauta* e a cultura argentina foi marcada, durante todo o período em que a pesquisa foi desenvolvida no Brasil, por uma grande dificuldade de interlocução. Com exceção de alguns amigos e conhecidos que trabalham com quadrinhos, praticamente não encontrei leitores e pesquisadores brasileiros com quem pudesse debater o objeto desta tese, muito menos as relações entre os mercados editoriais dos dois países e a circulação de produtos culturais voltados ao público de massas. Muito menos as questões ligadas à mais recente ditadura argentina, incontornáveis no âmbito deste estudo. Trata-se, pois, a meu ver, de uma lacuna e de uma marca de nosso isolamento. São temas e questões que ultrapassam os lugares comuns da relação estabelecida entre os dois países.

Uma produtiva análise de certos aspectos dessa relação está em *Argentinos e Brasileiros* (2002), coletânea de textos organizada pelos antropólogos Alejandro Frigerio e Gustavo Lins Ribeiro. De acordo com este último,

Enquanto Brasil e Argentina não saírem da armadilha do tropicalismo [referência estereotipada ao Brasil] e do europeísmo [referência estereotipada à Argentina] construída ao longo dos séculos pelo discurso ocidental hegemônico, estão sendo ventríloquos repetidores de estereótipos que só interessam à reprodução da hegemonia. Assim como as pessoas, sujeitos políticos individuais, as coletividades, sujeitos políticos coletivos, que não sabem quem são, não sabem o que querem e nem para onde vão. (RIBEIRO, 2002, p. 262)

Ninguém é obrigado a olhar para além do próprio umbigo, evidentemente, mas me parece estranho o fato de um território vizinho às vezes equivaler culturalmente a outro planeta. Não somos, de modo geral, conhecidos internacionalmente como um povo arrogante. Pelo contrário, do ponto de vista de nossas questões identitárias, não há como ignorar o fundo de verdade do complexo de vira-latas diagnosticado por Nelson Rodrigues.

No início da Copa do Mundo de 1958, Nelson escreve uma crônica sobre futebol para a revista *Manchete* e apresenta o termo: “Por ‘complexo de vira-lata’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. O brasileiro é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a autoestima.” (RODRIGUES, 1993, p.52). Apresentada de forma

²⁷ https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151217_brasil_latinos_tg

irônica por Nelson Rodrigues, a ideia retoma uma crença difundida com seriedade na primeira metade do século passado, por intelectuais como Miguel Couto, Renato Kehl, Roquette-Pinto e Monteiro Lobato, altamente influenciados por teorias deterministas e eugenistas. Era corrente, por exemplo, a afirmação de que a nossa suposta inferioridade tinha como origem a impureza racial, a mestiçagem. Só a partir dos anos 1930 essa ideia começa a ser questionada, através de alguns ensaios basilares sobre o país como *Casa Grande & Senzala, Raízes do Brasil*, e *O processo civilizatório*. Darcy Ribeiro, autor deste último, foi um dos mais aguerridos defensores do aspecto positivo da mestiçagem brasileira. Na introdução de *O povo brasileiro*, o antropólogo chega a afirmar que nossa grande contribuição para o mundo é justamente o modo original como nos organizamos como sociedade multiétnica, “versão lusitana da tradição civilizatória européia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos.” (RIBEIRO, 1997, p. 31). Ainda de acordo com Darcy, “O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado genesicamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente.” (Idem p. 32)

Um dos motivos possíveis para a dificuldade que temos de tomar contato com a nossa própria potencialidade e nos reconhecemos parte do continente parece ir além da discussão sobre a inferioridade ou superioridade de nossas origens raciais e a originalidade de nossa cultura. Está ligado a uma configuração política e social interna, percebida criticamente por olhares externos, como o de Benjamin Moser²⁸, que em um recente ensaio intitulado *Autoimperialismo* (2016), descreve uma guerra intestina, um embate constante entre classes e categorias sociais brasileiras, uma invasão autofágica que nos impede de olhar para fora e enxergar outros horizontes. Vistos de perto, estamos tão imersos no nosso próprio oceano de problemas que não conseguimos emergir para respirar outros ares.

O alvo dos norte-americanos sempre fora estrangeiro: a ameaça vinha de fora. A ameaça, no Brasil, era sempre interna. E ver isso era se maravilhar com a frequência com que o discurso de guerra fora dirigido não contra o estrangeiro, mas contra o próprio país. Era ouvir a palavra “invasão” uma e outra vez: as cidades brasileiras estavam sempre sendo invadidas por “forças da ordem”. A polícia invadia as favelas; os favelados invadiam as praias; os agricultores sem terra invadiam fazendas; fazendeiros invadiam reservas ambientais; colonos invadiam reservas indígenas. A invasão incessante explicava por que os brasileiros morriam numa quantidade que, na maioria dos países, só seria atingida pelo rastro de uma terrível epidemia – ou por uma guerra feroz contra um adversário estrangeiro. O Brasil invadia-se a si mesmo. (MOSER, 2016, p. 38)

²⁸ O nome de Benjamin Moser começa a tornar-se conhecido e respeitado no Brasil a partir da publicação de sua extensa biografia de Clarice Lispector intitulada *Clarice*, (Cosac & Naify, 2009), obra pela qual recebeu o *Prêmio Itamaraty de Diplomacia Cultural*, concedido pelo Ministério das Relações Exteriores.

Neste retorno a Buenos Aires, duas ou três pessoas que acabo de conhecer me percebem brasileiro – o espanhol dá pro gasto, mas o sotaque deixa clara a procedência – e querem saber o que nos aconteceu, porque colocamos um fascista no comando do país. Tento responder, mas os argumentos não convencem nem a mim mesmo. Não sei o que aconteceu, digo por fim, só sei que estou perplexo. Fomos invadidos por uma nevasca social que logo deve mostrar seu poder de destruição. A Argentina, sob o governo Macri, ‘respira por aparelhos’, economicamente falando, mas, segundo dizem os argentinos com quem converso, por pior que fossem as opções, discursos homofóbicos, racistas e pró-tortura não seriam aceitáveis no país. Diante do meu constrangimento, agregam que, mesmo assim, não estão livres da ascensão de homens públicos tão ou mais preconceituosos e obtusos quanto o presidente brasileiro, como Alfredo Olmedo, deputado federal pela Província de Salta, que expressa opiniões muito semelhantes, e que vem crescendo como candidato a presidência, tendo as declarações polêmicas como motor que impulsiona sua popularidade.

Na Argentina, em 2018, vive-se um processo avançado de precarização da força de trabalho e das condições de sobrevivência das classes média e baixa – há uma pequena faixa salarial e social que ainda as mantém distantes –, bem como a retirada de direitos coletivos e o ativamento de forças de segurança pública com o fim de reprimir possíveis manifestações de insubordinação e resistência às ações oficiais. O país onde protestar parecia ser um pressuposto democrático vai se tornando tão violento quanto o Brasil durante os protestos de 2013 e depois da recente polarização entre esquerda e direita. Talvez a comparação seja inexata, ainda que os sinais me pareçam claros e que envolvam outros países do continente. Há uma inegável ascensão de forças conservadoras, retrógradas e pouco afeitas ao diálogo em toda a América Latina. No ano que vem, a *Casa Rosada* recebe uma nova liderança caso não seja renovado o contrato com o atual inquilino. Tudo é possível, inclusive Olmedo. Os ocupantes do *Congreso de La Nación* também se renovarão ou manterão seus cargos. Depende disso a manutenção ou mudança nos encaminhamentos políticos e econômicos.

O leitor encontrará duas palavras, **invasão** e **resistência**, inúmeras vezes durante este trabalho. Compreender a relação direta que o conceito e o significado de ambas mantêm com o objeto de pesquisa parece-me de grande importância, assim como demonstrar quão oportuna é a leitura de *El Eternauta* neste momento histórico carregado de ciclicidade e de ameaças àquilo que se pode conceber como futuro para o Brasil, para a Argentina e para o restante da América Latina.

Capítulo III

Ficção científica no Sul do mundo

A ficção científica não trata de ciência – no sentido estrito do termo – nem é totalmente ficcional. Nenhuma ficção, aliás, é só ficção, assim como nenhuma produção científica é isenta de ficcionalidade, já que o rigor e a exatidão não garantem *a priori* a determinação de verdades incontestáveis. As obras categorizadas como ficção científica, via de regra, abordam angústias e anseios coletivos ou individuais presentes em um determinado momento histórico: “trata-se de algo fantástico emoldurado dentro de um realismo”²⁹ (BUTOR, 1967, p. 30). A relação entre a obra de ficção científica e o momento histórico faz parte das condições de produção e do conteúdo dessa obra, e é também determinante nas escolhas formais e estilísticas. Em obras do gênero, quase sempre as angústias do presente são deslocadas para um espaço-tempo futuro, onde o campo de possibilidades se amplia de acordo com a capacidade imaginativa de cada autor.

Vale perguntar: de que real e de que presente podemos falar no momento em que a ficção e as fronteiras entre a realidade e a percepção do tempo são atravessadas pela mundialização unilateral da cultura, pela instantaneidade da circulação de informações, pelos agendamentos midiáticos, pelas *fake news* e pela publicidade? De acordo com Piglia (1987), os ‘mundos possíveis’ criados por autores da segunda metade do século XX como Thomas Disch³⁰ apresentam

Um imaginário exasperado e fora do tempo que elabora seus materiais a partir dos restos da alta cultura e do cadáver de seus heróis, entremeados com o brilho agonizante das séries de TV, as revistas de ciência popular e quadrinhos, o *kitsch* tecnocrático, música rock, a paisagem da publicidade e a luz dos motéis perdidos na estrada.³¹ (PIGLIA, 1987, p. 40)

²⁹ “se trata de algo fantástico enmarcado dentro de un realismo”

³⁰ O escritor de ficção científica norte-americano Thomas Disch (1940-2008) é autor de romances distópicos como *The genocides* (1968) e *Camp concentration* (1969)

³¹ Un imaginario exasperado y fuera del tiempo que elabora sus materiales a partir de los restos de la alta cultura y el cadáver de sus héroes, entreverados con el brillo agónico de las series de TV, las revistas de divulgación científica y los comics, el *kitsch* tecnocrático, la música rock, el paisaje de la publicidad y la luz de los moteles perdidos en la carretera.

O ponto de vista de Piglia acerca da obra de Disch pouco difere de sua percepção acerca de *Naked Lunch*, de William Burroughs, dos romances de Phillip K. Dick ou de Kurt Vonnegut. Todos, segundo ele, podem ser classificados como ficção científica:

Construções alucinadas onde se combinam as fórmulas e os estereótipos da ficção de gênero (em primeiro lugar, a ficção científica, mas também o *western*, o romance pornográfico, o *thriller*) com as técnicas experimentais e a escrita descontínua da vanguarda. Aí se abre um caminho de renovação em que entram todos os estilos e todas as jargões de uma língua trabalhada pela droga, pela psicose e pela guerra; um caminho que repele frontalmente a oposição entre as tradições da alta cultura e os produtos da cultura de massas.³² (Idem, p. 41)

Essa nova ficção científica de que fala Piglia, a partir de obras das décadas de 1960 e 1970, retrata as angústias de um mundo que, vinte anos depois da Segunda Guerra, seria habitado por seres guiados pelo consumo e soterrados por uma avalanche de informação e entretenimento descartável, no auge da cultura *pop*. O que estava e ainda está em jogo é, sobretudo, uma noção de realidade constantemente tensionada pela própria literatura e pelo cinema de ficção científica. As obras do gênero muitas vezes deixam de ser alegorias para se tornarem signos que integram o campo extraliterário. Penso que um romance como *1984*, de George Orwell, hoje não pode mais ser chamado de alegoria, por sua proximidade com certos aspectos do momento em que vivemos, como a constante vigilância e o controle da informação.

A ficção científica, como outras modalidades classificáveis dentro de algum gênero, produz uma mediação com o leitor e com os sistemas em que está inserido, o que determina os modos de leitura. Nos termos de Martín-Barbero (2009): “Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 299). Parte da mediação se dá pelo constante atravessamento entre instâncias culturais que está na essência do gênero: obras do gênero podem estar tanto na prateleira de um sofisticado crítico literário quanto na mesa de estudos de um *gamer* adolescente. A ficção científica, aliás, é uma das referências do crítico literário inglês Terry Eagleton para delimitar o conceito de cultura. De acordo com ele: “o sentido estético da palavra [cultura] inclui Igor Stravinski mas não a ficção científica. A ficção científica pertence

³² Construcciones alucinadas donde se combinan las fórmulas y los estereotipos de category fiction (en primer lugar la ciencia ficción, pero también el western, la novela pornográfica, el thriller) con las técnicas experimentales y la escritura discontinua de la vanguardia. Se abre allí un camino de renovación en el que entran todos los estilos y todas las jergas de una lengua trabajada por la droga, la psicosis y la guerra; un camino que rechaza frontalmente la oposición entre las tradiciones de la alta cultura y los productos de la cultura de masas.

à cultura popular ou ‘de massa’, uma categoria que paira ambigualmente entre o antropológico e o estético” (EAGLETON, 2011 p. 51).

Talvez o que defina a ficção científica como produto cultural sejam certos hábitos de consumo, vivências de leitura e sua circulação através dos processos midiáticos, mais do que propriamente a classificação como categoria artística. Como em qualquer gênero popular, sempre é possível o deslizamento, a transposição, a substituição e relativização dos elementos que o definem. Ainda assim, alguns poucos traços diferenciais ainda possibilitam definir a ficção científica. Dentre eles seu caráter inclusivo, quase promíscuo, por assim dizer, que abarca tanto obras complexas e sofisticadas como *2001: uma odisseia no espaço* (Arthur C. Clarke/Stanley Kubrick, 1968³³) e *Ubik* (Phillip K. Dick, 1969) como romances populares voltados ao entretenimento, como *O guia do mochileiro das galáxias* (Douglas Addams, 1979 a 1992) e *Jogos vorazes* (Suzanne Collins, 2008).

Tanto *2001* quanto *Jogos Vorazes* estabelecem, em diferentes níveis, relação com alguma concepção de realidade e de tempo presente. Tratados de forma crítica, cômica, trágica ou apocalíptica, os elementos de referência, familiares ao leitor, são essenciais para o estabelecimento de uma comunicação entre obra e público, para que haja verossimilhança.

3.1 Um gênero popular

Penso que o tema do desenvolvimento da ficção científica merece aqui um breve levantamento histórico. Incompleto, evidentemente, mas alicerçado em alguns exemplos que permitem entender o funcionamento do elemento verossímil: narrativas produzidas na Europa – berço do gênero – e na América do norte, que tornaram a ficção científica um gênero popular.

Na edição de 13 de abril de 1844, o jornal *New York Sun* publica a notícia de que um balão teria atravessado, em três dias, o Oceano Atlântico. Cheia de detalhes técnicos, citando nomes de engenheiros e inventores conhecidos do grande público, a notícia causou espanto: tratava-se de uma façanha inédita e quase tão inacreditável naquele momento quanto uma viagem à lua. A notícia, que ficou conhecida como “The Balloon Hoax” (“O Embuste do Balão”) foi desmentida, dois dias depois, por seu autor, Edgar Allan Poe. “The Balloon Hoax” é considerada o marco inaugural da ficção científica verossímil: o momento em que a descrição

³³ Clarke escreveu o romance simultaneamente ao roteiro e à filmagem de sua versão cinematográfica, dirigida por Kubrick.

cuidadosa de um determinado instrumental técnico é colocada a serviço da narrativa ficcional e leva o leitor a tomá-la como verdade. É possível perceber no episódio, além do talento de Allan Poe no uso da verossimilhança, indícios do crescente poder de inserção no imaginário popular que a junção dos dois elementos, a ciência e a ficção.

Com a Revolução Industrial, na segunda metade do século XIX, o avanço do conhecimento técnico-científico proporciona a um autor como Julio Verne estabelecer um fértil diálogo entre a ficção e a ciência, a ponto da primeira inspirar criações desenvolvidas pela segunda. O terreno era tão propício que a televisão, o submarino e o helicóptero imaginados e descritos por Verne em sua extensa obra serviriam de modelo para a indústria que os materializaria. O século XX se aproximava, e com ele a sensação de que a engenhosidade humana não encontraria limites. A impressão é de que havíamos alcançado uma espécie de ápice evolutivo. Antecipado, em muitos aspectos, pela ficção. Em dezenas de narrativas como *Viagem ao centro da terra* (1864) e *Da terra à lua* (1865), Julio Verne povoou de aspirações e desejo de conquistas o imaginário dos leitores ocidentais.

Algumas décadas depois, às vésperas da Exposição Universal de Paris³⁴, em outro ponto da Europa, o inglês Herbert George Wells contrapunha-se, em algumas de suas narrativas, ao futurismo otimista de Verne. As obras utópicas de Wells, como *A máquina do tempo* (1895), convivem com o interesse do autor pela atmosfera lúgubre das fábricas, a miséria e o sofrimento da classe trabalhadora, que por vezes parecem lhe chamar mais a atenção do que a possibilidade de viajar a Marte – de onde, aliás, viria a destruição descrita em *A Guerra dos Mundos* (1898). A ficção de Wells encontra leitores, principalmente, nas classes populares, justamente aquelas com pouco acesso às benesses do avanço técnico-científico. Desmentida a ideia de ápice da evolução humana pela selvageria da Primeira Guerra Mundial, essas classes, então compreendidas como facilmente manipuláveis por líderes carismáticos e palavras de ordem³⁵, são retratadas por Fritz Lang naquela que podemos considerar a primeira grande produção cinematográfica de ficção científica: *Metrópolis* (1927).

³⁴ Grande feira de variedades acontecida em Paris, em 1900, em que foram exibidos os mais avançados produtos industriais de países como Rússia, Japão, Itália e Hungria, as ‘ações civilizadoras’ da França, Inglaterra e Holanda junto às suas colônias e, com grande alarde, o uso da eletricidade para iluminação de ambientes externos e transmissão de energia, bem como os 300 metros de estrutura de ferro da Torre Eiffel, que pareciam dizer que não havia limites para a engenharia. Tratava-se, em suma, de celebrar os grandes feitos do século retrasado e aqueles que o futuro parecia destinar à humanidade.

³⁵ Autores como Gustave Le Bon, que em 1895, defende essa ideia em *Psicologia das multidões*, tendo inspirado Sigmund Freud, que vai mais longe, percebendo a importância dos elementos simbólicos na constituição da ‘mentalidade das massas’, conforme descreve em *Psicologia das Massas e a Análise do Eu* (1921).

Com forte caráter de denúncia às falhas estruturais da sociedade capitalista, o filme de Lang é uma distopia ambientada numa cidade dominada por Joh Fredersen, industrial inescrupuloso, que não hesita em insuflar revoltas internas para manter a divisão social do trabalho em sua fábrica. Para isso, pensa contar com um inventor, representante da ciência desvirtuado pela ambição e desejo de vingança. Rotwang, o inventor, trai o grande industrial e, com isso, encaminha o conflito final e seu desfecho.

Metrópolis não é apenas um filme que leva o gênero a um novo patamar: é o mais conhecido filme mudo alemão e a primeira produção cinematográfica a ser considerada patrimônio intelectual da humanidade pela Unesco.

Tentemos visualizar, por alguns momentos, a imagem do pequeno Héctor Oesterheld, de apenas nove anos, sentado em uma poltrona do Cine Callao ou do Cine Paris, em Buenos Aires, assistindo a estreia, em 1928, de *Metrópolis*³⁶. Podemos imaginá-lo acompanhado dos pais ou de algum dos irmãos mais velhos que lhe apresentou o universo dos romances de aventura (no qual mergulhou, antes dos cinco anos, para nunca mais sair). Sugiro essa imagem a partir da inegável influência que o cinema teve na obra do roteirista argentino. Seu processo de construção narrativa passa pelo registro visual e, sendo verdade que não lia quadrinhos, como afirmou várias vezes, teria vindo do contato frequente com o cinema sua capacidade de pensar com imagens. Dizia gostar de John Ford e de Antonioni, mas certamente não ficou alheio à produção de filmes e séries de ficção científica cada vez mais populares com o final da Segunda Guerra Mundial. De *Metrópolis* a *A máquina do tempo* (George Pal, 1960), passando por *Guerra dos mundos* (Byron Haskin, 1953), pode-se perceber no cinema popular das décadas de 1950 e 1960 abordagens originais de temas caros ao gênero, como a destruição da cidade e a despersonalização dos seres humanos. Elementos presentes em *El Eternauta* e em outras criações de Oesterheld.

De acordo com Juan Sasturain, romances de autores hoje considerados canônicos como Joseph Conrad, assim como obras importantes na história do cinema seriam fontes de inspiração para Oesterheld. O cinema também é uma grande referência para Solano López, desenhista da primeira versão de *El Eternauta*:

Oesterheld era um leitor, um leitor de Conrad, que se inspirava para fazer histórias em quadrinhos de guerra em filmes de Rossellini, em *Roma, cidade aberta*, e para as narrativas

³⁶ A título de curiosidade: a relação de Buenos Aires com o filme de Fritz Lang teve um desdobramento inesperado em 2008, quando se descobriu que a versão exibida na capital argentina em 1928 contém cenas consideradas perdidas pelos especialistas alemães. A história dessa descoberta é contada em detalhes no documentário *Metrópolis refundada* (2010), dirigido Evangelina Loguercio, Diego Panich, Laura Tusi & Sebastián Yablón.

com heróis em coisas como *A Insígnia Vermelha da Coragem*³⁷, de Stephen Crane. Era um nível de informação bem distante do eram então nossos criadores de ficção massiva (...). Solano desenha a partir da estética dos filmes em preto e branco dos anos 50.³⁸

Também por sua relação com o cinema, o desenho de Solano López é familiar ao leitor, assim como o apelo popular da ficção científica produzida por Oesterheld certamente não é povoada apenas de imagens inspiradas em filmes de arte. A estética de *El Eternauta* e de séries como *Rolo, el marciano adoptivo* (1957) também são tributárias de filmes menos sofisticados e complexos.

Os temas que povoam o imaginário dos consumidores de ficção científica têm no final da década de trinta do século passado, alguns anos depois de *Metrópolis*, um momento de renovação. Só em 1938, por exemplo, nos Estados Unidos, há três grandes marcos dessa renovação: a transmissão radiofônica de *Guerra dos mundos*, por Orson Welles, as estreias do *Superman*, nos quadrinhos, e da série cinematográfica *Flash Gordon's Trip to Mars*. Naquele mesmo ano, o átomo é decomposto pela primeira vez através dos experimentos do químico alemão Otto Hahn. A guerra atômica e os potenciais efeitos da radiação logo se tornaram tópicos recorrentes do gênero, praticamente onipresentes com o fim da Segunda Guerra e durante a Guerra Fria.

3.2 Nuestras ficciones

Na Argentina, como na maioria dos países América Latina, a ciência e seu desenvolvimento tecnológico são, como afirma Pablo Capanna, “um trampolim para liberar essa fantasia que tanto condiz com a nossa improvável, mas indiscutível, condição nacional”³⁹ (CAPANNA, 1985, p.50). A ciência seria, na Argentina, um tipo de verniz da ficção imaginativa, das fantasias com invasões alienígenas e visitas a outros mundos.

A ficção científica não é um gênero autóctone latino-americano. Importam-se, durante as décadas de 1940 e 1950, modelos estrangeiros, predominantemente estadunidenses, e, como

³⁷ O romance de Crane, publicado em 1895, também é conhecido em português como *A glória de um covarde: um episódio da Guerra Civil americana*.

³⁸ “Oesterheld era lector, un lector de Conrad, que se inspiraba para hacer historietas de guerra en películas de Rossellini, en Roma, ciudad abierta, y para las narrativas con héroes en cosas como *La Roja insignia del valor*, de Stephen Crane. Era otro nivel de información para lo que eran entonces nuestros generadores de ficción masiva (...). Solano dibuja a partir de la estética sacada de las películas de blanco y negro de los años 50” – Trecho de entrevista concedida em novembro de 2018 (Anexo I)

³⁹ “un trampolín para liberar esa fantasia que tanto condice con nuestra improbable pero cierta condición nacional”

aconteceu durante o século XIX com o romance de folhetim, o que se vê é um transplante de elementos da percepção da realidade local no corpo de modelos narrativos estrangeiros. Uma apropriação que, na Argentina, teve certas particularidades. A fase de imitação foi suplantada por autores como Eduardo Ladislao Holmberg⁴⁰, Borges, Bioy Casares e Cortázar, em boa medida pela ausência de um público massivo.

Em quase todos os países que receberam o impacto da ficção científica norte-americana houve uma etapa de imitação que se produziu uma infinidade de astronautas chamados Joe, jargão pseudo-científico e tramas de *space-opera*. Na Argentina, essa etapa foi praticamente ignorada, porque não existia um mercado editorial propício para a circulação de tais aventuras; a falta de um público massivo levou os autores a dirigir-se a um público mais exigente, nivelando por cima sua pontaria; ao fazer isso, descobriram as vantagens da autenticidade.⁴¹ (Idem, p. 52)

A fantasia é inerente ao modo latino-americano de ver o mundo. Nossa realidade, por assim dizer, sempre foi pródiga em desmentir criações imaginativas dos ficcionistas locais. É uma das razões do sucesso do realismo mágico no continente. A máxima de que a ficção imita a realidade é, entre nós, uma via de mão dupla. Como afirma García Márquez em um relato de 1998, a criação de algo tão improvável como o estigma do rabo de porco em *Cem anos de solidão* mostrou-se muito mais real que poderia esperar.

(...) não consegui fazer nada que mais incrível que a realidade. O mais longe que cheguei foi transpor essa realidade com recursos poéticos, mas não há uma única linha, em nenhum de meus livros, que não tenha origem em um fato real. Uma dessas transposições é o estigma do rabo de porco que tanto perturbava a linhagem dos Buendía em *Cem Anos de Solidão*. Eu poderia ter usado qualquer outra imagem, mas achei que o medo do nascimento de uma criança com rabo de porco era a com menos probabilidade de coincidir com a realidade. No entanto, assim que o romance começou a ser conhecido, surgiram, em vários lugares das Américas, homens e mulheres que declaravam ter algo semelhante a um rabo de porco. Em Barranquilla, um jovem apareceu nos jornais: tinha nascido e crescido com aquele rabo, mas nunca o revelou, até ler *Cem anos de solidão*. Sua explicação foi mais surpreendente que o rabo: "Eu nunca quis dizer que tinha porque estava com vergonha", disse ele. "Mas agora, lendo o romance e ouvindo as pessoas que o leram, percebi que é uma coisa natural." Pouco depois, um leitor me enviou a foto de uma garota de Seul, capital da Coreia do Sul, que nasceu com um rabo de porco. Ao contrário do que pensei quando escrevi o romance, a menina de Seul sobreviveu ao corte do rabo e sobreviveu. Trago a foto para esta apresentação

⁴⁰ Em recente estudo publicado nos Estados Unidos, a pesquisadora Joanna Page aproxima a ficção científica produzida por Oesterheld e Holmberg, segundo ela, dois grandes renovadores do gênero na Argentina. De acordo com Page, "As ficções excêntricas de Holmberg são uma mistura selvagem de mistério gótico, ciências ocultas e usos pouco ortodoxos da história natural, antropologia e frenologia. Elas eram tão desconcertantes para os leitores contemporâneos que eles não encontraram um lugar para elas dentro do cânone literário por muitos anos." (PAGE, 2016, p. 20, tradução minha)

⁴¹ "En casi todos los países que recibieron el impacto de la ciencia ficción norteamericana se pasó por una etapa imitativa que produjo infinidad de astronautas llamados Joe, jerga seudocientífica y tramas de space-opera. En Argentina, esta etapa fue prácticamente soslayada porque no existía un mercado editorial propicio para tales aventuras; la falta de un público masivo llevó a los autores a dirigirse a un público exigente, elevando su puntería; al hacerlo, descubrieron las ventajas de la autenticidad"

como uma homenagem aos racionalistas incrédulos que fazem parte da concorrência.⁴² (MÁRQUEZ, 1980, p. 12)

Nossa relação tão próxima com o fantástico e com o maravilhoso na ficção desenvolveu-se a partir da discrepância entre uma mais recente cultura tecnológica e uma cultura de superstições. A verossimilhança, no nosso caso, é de outra ordem. Os “racionalistas incrédulos que fazem parte da concorrência”, desde os relatos de Cristóvão Colombo sobre o continente recém-descoberto, sempre encontraram dificuldades em descrever a insólita realidade latino-americana. Se nossa ficção é mais real que a de outros países, é porque nossa realidade vai além dos limites da imaginação. Nas palavras de Gabo: “Na América Latina e no Caribe, os artistas não precisaram inventar muita coisa, seu problema talvez tenha sido o contrário: tornar nossa realidade verossímil⁴³” (MÁRQUEZ, 1998, p.5)

3.3 Uma invasão verossímil

Durante o ano de 2016, apresentei parte de meu projeto de tese a uma turma de estudantes de Comunicação. Como geralmente acontece no Brasil, foi necessário explicar de que se tratava o objeto de estudo. Em seguida, falei um pouco sobre o contexto de produção, descrevi o enredo, e passei a contar ao grupo sobre a militância de Héctor Oesterheld junto às quatro filhas e seu fim trágico durante a ditadura militar dos anos 1970. Depois de algumas observações de caráter teórico, a fim de ilustrar o que chamei de apropriações contemporâneas de *El Eternauta* (e que agora fazem parte do Capítulo VII desta tese), exibi um dos vídeos que integraram a

⁴² (...) no he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a transponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real. Una de esas transposiciones es el estigma de la cola de cerdo que tanto inquietaba a la estirpe de los Buendía en Cien años de soledad. Yo hubiera podido recurrir a otra imagen cualquiera, pero pensé que el temor al nacimiento de un hijo con cola de cerdo era la que menos probabilidades tenía de coincidir con la realidad. Sin embargo, tan pronto como la novela empezó a ser conocida, surgieron en distintos lugares de las Américas las confesiones de hombres y mujeres que tenían algo semejante a una cola de cerdo. En Barranquilla, un joven se mostró en los periódicos: había nacido y crecido con aquella cola, pero nunca lo había revelado, hasta que leyó Cien años de soledad. Su explicación era más asombrosa que su cola: “Nunca quise decir que la tenía porque me daba vergüenza”, dijo. “Pero ahora, leyendo la novela y oyendo a la gente que la ha leído, me he dado cuenta de que es una cosa natural.” Poco después, un lector me mandó el recorte de la foto de una niña de Seúl, capital de Corea del Sur, que nació con una cola de cerdo. Al contrario de lo que yo pensaba cuando escribí la novela, a la niña de Seúl le cortaron la cola y sobrevivió. Acompañé esa foto a esta ponencia, como homenaje a los racionalistas incrédulos que forman parte de la concurrencia.

⁴³ En América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad.

mostra “Huellas de la invasión”⁴⁴, dirigido por Martín Oesterheld. O vídeo, um ‘mocumentário’⁴⁵, foi concebido com a intenção de sugerir que a invasão de Buenos Aires contada em *El Eternauta* não é ficção.

Terminada exibição, coloquei-me à disposição para as perguntas. A primeira delas foi: “mas vem cá, isso tudo aconteceu mesmo?”.

Quadrinhos, insetos e mastodontes gigantes, humanoides cheios de dedos, seres incorpóreos, nenhum desses elementos impediu que um dos estudantes colocasse em dúvida a ficcionalidade da história. E talvez a pergunta correspondesse à dúvida de mais um ou dois presentes. Não foi a única vez que escutei perguntas desse tipo desde que comecei a pesquisa. E foram essas perguntas que me levaram a pensar sobre como e porque essa história é capaz não só de transcender seu primeiro momento de produção, seu contexto geográfico e cultural, mas de continuar sobrevoando o imaginário de gerações de leitores e ainda suscitar dúvidas quanto a seu caráter ficcional em pleno século XXI. Essa reflexão me encaminhou à análise de certos traços típicos do imaginário da ficção científica presentes em *El Eternauta* e a tentar descrever a maneira como alguns deles foram adaptados por Oesterheld ao contexto argentino. Seria possível acreditar na veracidade dessa história? Em que termos? Que elementos, afinal, produzem verossimilhança?

O cenário e os personagens com características argentinas e latino-americanas dão a *El Eternauta* um encanto localista, mas também fazem parte de uma obra aberta, que, como tal, “tende a promover no intérprete ‘atos de liberdade’ consciente, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (ECO, 1991, p. 41). A universalidade dos dilemas humanos presentes na obra mais famosa de Oesterheld, ainda que não sejam os mesmos nas duas versões, estabelecem um efetivo diálogo com o momento histórico em que são produzidas. Dilemas que são um convite ao leitor, principalmente na versão de 1957, para que proceda ‘atos de liberdade’ interpretativa ainda válidos na contemporaneidade⁴⁶. Além disso, a figuratividade, o realismo do desenho de Solano

⁴⁴ <http://archivohgo.blogspot.com.br/2014/08/huellas-de-una-invasion-oesterheldiana.html>

⁴⁵ Mocumentário é o nome dado a uma produção audiovisual ficcional que emula a linguagem e o caráter de registro factual do documentário. O curta-metragem *El Eternauta: huellas de la invasión* pode ser assistido aqui: <https://vimeo.com/146667441>

⁴⁶ Esse convite à liberdade interpretativa, no caso de *El Eternauta*, sofreu interferência através da política de inclusão da leitura da série nas escolas secundárias argentinas – principalmente em Buenos Aires –, durante o governo de Cristina Kirchner. Infelizmente não tenho dados de como a leitura e as atividades escolares sobre a série foram encaminhadas pelos professores a fim de avaliar o nível dessa interferência. Entendida como

López constitui um canal aberto ao leitor, independente de seu conhecimento da cultura local. Por mais que escape a esse leitor o sentido de certos enunciados e expressões – como o *envido* do jogo de truco, por exemplo – ele é sempre ‘amparado’ pelo traço de Solano⁴⁷, que complementa, traduz e, assim, produz uma ancoragem ideal para que se estabeleça plena interação da obra com o leitor, sugerindo com imagens aquilo que o roteiro de Oesterheld não alcança dizer com diálogos e recordatórios.

O mesmo não se pode dizer do desenho de Alberto Breccia, na versão de 1969. Um Héctor Oesterheld em plena construção de um pensamento crítico militante, “muito mais esclarecido⁴⁸” (TRILLO, Carlos e SACCOMANNO, 2005, p.15), segundo ele próprio, interessado em denunciar o imperialismo das grandes potências, junta-se a um Breccia que explora possibilidades gráficas utilizando não só caneta e tinta mas giletes e fotografias, incorpora a colagem ao desenho, desenquadra a imagem, tira-a da estaticidade do quadrinho. Essa é a dupla de criadores da versão de *El Eternauta* publicada em *Gente*, revista popular conservadora, voltada a um público pouco interessado em surpresas e experimentações de forma e conteúdo. É a *historieta* certa na revista errada – ou a histórias em quadrinhos podre em uma revista fresca⁴⁹ – na qual a ancoragem que facilitava a leitura da versão de 1957 é subvertida, navega sem rumo determinado em um mar de imagens e significados.

A ancoragem é a forma como a linguagem verbal determina uma leitura preferencial das imagens que a acompanham. As palavras, assim, “fixam a cadeia flutuante dos significados” (BARTHES, 1977, p.15). No caso dos quadrinhos, em especial na primeira versão do *Eternauta*, a ancoragem é de mão dupla, ou seja, a imagem também serve para fixar uma leitura preferencial dos enunciados verbais. O texto de Oesterheld se altera de uma versão para outra, mas são os desenhos de Solano e de Breccia que efetivamente produzem ancoragens diversas.

ideologizante, essa política foi insistentemente atacada pelo então chefe de governo da cidade de Buenos Aires, Mauricio Macri, que chegou ao ponto de criar uma linha telefônica gratuita, um 0800, para denunciar o uso ‘doutrinário’ de *El Eternauta* nas escolas.

⁴⁷ “(...) en el estilo de Solano hay un realismo sin documentación que parece indicar que para recordar es necesario olvidar. La distancia del contexto para retratar, con Rotring implacable, lo que de otra forma no podría contar.” (VAZQUEZ, 2012, p.37)

⁴⁸ “mucho más aclarado”

⁴⁹ “La historieta podrida en una revista fresca” é o título do prefácio escrito por Carlos Trillo e Guillermo Saccomanno para a reedição da segunda versão de *El Eternauta*, publicada por Ediciones de la Urraca, 1982.



Figura 3 – Juan Salvo e seus amigos jogam truco. Na versão de Solano: cena cotidiana, linguagem e gestual tipicamente portenhos, facilmente reconhecíveis.



Figura 4 – Juan Salvo e seus amigos jogam truco. Na versão de Breccia: cena cotidiana, linguagem tipicamente portenha, gestos e ambientação estilizada, de caráter expressionista.

Além dos elementos que compõe a ancoragem, há aqueles menos formais que também constituem a cadeia interpretativa, influenciando diretamente na relação entre obra e leitor: o diálogo com as convenções da ficção científica. Através do gênero se estabelece um elemento primordial de mediação; através dele pode-se descobrir algo do “sentido latente” dos produtos de circulação massiva. De acordo com Paolo Fabri,

Enquanto na cultura culta a obra está, ao menos hoje, em contradição dialética com seu gênero, a ficção científica, na cultura de massa a regra ‘estética’ é aquela da maior adequação ao gênero. Pode-se afirmar que o gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos no nível da ficção, mas não apenas) e que a demanda de mercados por parte do público (e do meio) aos produtores se faz no nível do gênero. Para os investigadores, é através da percepção do gênero que se alcança o sentido latente dos textos dos *mass media*.⁵⁰

Dentre as “regras estéticas” da ficção científica está o uso de temas arquetípicos⁵¹, e, conseqüentemente, familiares ao público. No caso de *El Eternauta* é possível apontar vários deles: a invasão, a luta pela sobrevivência, a superioridade técnica do invasor, a destruição da cidade, a lavagem cerebral, o desequilíbrio natural, o temor com relação à energia atômica. O tratamento dado a esses temas por Oesterheld diz muito sobre o “sentido latente” da série.

A particularidade da relação que Oesterheld estabelece com os leitores da primeira versão se dá, em boa medida, através do cruzamento entre o localismo dos cenários e práticas cotidianas argentinas e elementos do tipo de ficção científica popular que circulava em coletâneas de contos, romances de bolso, revistas em quadrinhos e cinema de massa⁵². Sobre o localismo, como afirma Gago (2015), dos três níveis de leitura da série que propõe, este é o mais original e de maior apelo.

(...) o reconhecimento do valor da originalidade e do realismo, derivado de certos rasgos de “argentinidade” do relato ficcional, perceptíveis em uma série de referentes culturais, como a linguagem *rioplatense*, a paisagem urbana de Buenos Aires, personagens nos quais se pode reconhecer diversas classes sociais do país à época e certos valores sociais e culturais (a amizade, a união da família, etc)⁵³ (GAGO, 2015, p.22)

⁵⁰ FABRI *apud* MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 298.

⁵¹ Refiro ao conceito de arquétipo utilizado no campo da narratologia, cuja referência é, principalmente, a análise de Jung sobre os contos de fadas. Segundo ele, “Nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesmo e os arquétipos se revelam em sua combinação natural, como formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno” (JUNG, 2000, p. 214).

⁵² Refiro-me principalmente ao cinema de ficção científica norte-americano do tipo ‘B’, caracterizado pelos filmes de baixo orçamento e grande apelo popular, como os produzidos na chamada Gower Street.

⁵³ (...) el reconocimiento de un valor de originalidad y realismo, derivado de ciertos rasgos de “argentinidad” del relato ficcional, reconocibles en una serie de referentes culturales como el lenguaje rioplatense, el paisaje urbano de Buenos Aires, personajes en los que se puede identificar a miembros de diversas clases sociales del país en esa época y ciertos valores sociales y culturales (la amistad, la unión familiar, etc)

Além de utilizar Buenos Aires como cenário – com especial destaque às longas sequências em que a ação se desenvolve em espaços como o estádio do *River Plate* e a *Plaza del Congreso* – Oesterheld e os desenhistas que o acompanham – especialmente Solano López –, reproduzem fielmente o universo portenho da época. O crítico de quadrinhos Andres Accorsi destaca esta mesma astúcia narrativa: “Oesterheld teve a perspicácia, a inteligência e a capacidade de inovar ambientando o enredo na cidade onde vivia a grande maioria de seus leitores. Isso fez com que esses jovens leitores se entusiassem muito mais que com outras histórias em quadrinhos da época”⁵⁴ (STRASSBURGER, 2007). Outro elemento importante na identificação do leitor com os personagens é a caracterização do grupo de resistência à invasão, composto de cidadãos de classe média e baixa: “um verdadeiro mostruário da pequena burguesia argentina”⁵⁵ (SASTURAIN, 1995, p.181).

Gênero, cenários e personagens atraem o público e proporcionam ao roteirista a difusão de valores sociais e culturais que fazem parte da elaboração de um conteúdo de caráter pedagógico e didático, também característico de seu trabalho. Havia uma preocupação da parte de Oesterheld por suprir uma demanda formativa: “Os jovens com uma família que não tem acesso a livros não tem acesso a nada, por isso as histórias em quadrinhos tem que ser bem feitas, para que aprenda história, geografia, e estimule sua imaginação”⁵⁶ (NICOLINI e BELTRAMI, 2016, p. 16). Uma preocupação que certamente não era compartilhada por muitos outros autores de quadrinhos da mesma época.

3.4 Informação e imaginário

El Eternauta se situa na “fusão dos dois espaços que a ideologia diz manter separados, isto é, o da informação e o do imaginário ficcional” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 90). A narrativa de Oesterheld vai além do entretenimento descartável: carrega um sentido moral e ético cuja base é a informação, além do dramatismo que expande as possibilidades do pacto de

⁵⁴ “Oesterheld tuvo la viveza, la inteligencia y la innovación de ambientar la historieta en la misma ciudad donde vivía la gran mayoría de quienes la leían. Eso hizo que los chicos se entusiasmaran mucho más que con otras historietas de la época.”

⁵⁵ “un verdadero muestrario de la pequeña burguesia argentina”

⁵⁶ “El chico común con una familia sin acceso a libros no tiene acceso a nada, entonces las historietas tienen que ser algo bien hecho, para que aprenda historia, geografía, y estimule su imaginación”

leitura com o público consumidor de histórias em quadrinhos. Na Argentina da segunda metade década de 1950, já se havia estabelecido uma indústria que produzia, entre outras, narrativas de ficção científica em quadrinhos. Se as histórias do gênero criadas por Oesterheld são diferentes das que se consumia nesse momento, tal diferença também se deve ao contraste entre as produzidas por ele e a convencionalidade das produzidas por outros autores.

A ficção científica ofereceu a Oesterheld a síntese de seus interesses e competências, o que se pode ver não só em *El Eternauta*, mas nos contos do gênero que escreveu e publicou durante a década de 1950 e nas seguintes. Héctor chegou a ser diretor de uma das primeiras revistas de ficção científica da América Latina, *Más Allá*, na qual também publicava contos sob o pseudônimo Héctor Sánchez Pujol. A maioria desses contos foi compilada em 2015 pelos pesquisadores Mariano Chinelli e Martín Hadis na coletânea intitulada *Más allá de Gelo*. Uma das melhores definições dos interesses, das preocupações e das questões levantadas por Héctor Oesterheld através do gênero é apresentada no prólogo dessa coletânea.

Com efeito: o que Oesterheld apresenta não tem a ver com máquinas ou tecnologia em si, mas com os campos de experiência que elas nos permitem acessar e, através disso, ter ideia de como poderá ser o futuro de nossa espécie. O que será de nós - parece perguntar repetidamente o autor - quando nossos medos, paixões e desejos transitarem livres entre as estrelas? Com que culturas, com que deuses, com que sonhos ou pesadelos nos encontraremos? E quando esses encontros ocorrerem... o que nos levarão a sentir ou conhecer com relação à nossa identidade e à nossa essência? Essas perguntas não podem envelhecer, e não envelheceram.⁵⁷ (CHINELLI e HADIS, 2015, p. 16)

A ficção científica foi o gênero com que Héctor mais trabalhou, e dentro do qual encontrou seu caminho de atuação política. A certa altura desse caminho parecia dizer, em suas histórias, que a utopia, a esperança e a resistência valem por si mesmas, e que, independente daquilo que o futuro reserva, sempre é possível deixar a marca humana de nossa presença, aqui e agora.

⁵⁷ En efecto: lo que desvela a Oesterheld no son las máquinas ni la tecnología de por sí sino los ámbitos a los que éstas nos permitirán acaso acceder, y una vez instalados en ellos, cómo será nuestro futuro como especie. ¿Qué va a ser de nosotros – pareciera preguntarse una y otra vez el autor – cuando nuestros miedos, pasiones y deseos vuelven libres entre las estrellas? ¿Con qué culturas, con qué dioses, con que seres de ensueño o pesadilla vamos a toparnos? Y cuando estos encuentros ocurran... ¿qué nos llevarán a sentir o saber acerca de nuestra identidad y nuestra esencia? Estas preguntas no pueden envejecer, y no lo han hecho.

Capítulo IV

Quadrinhos, indústria, cultura e política

Conhecer o universo dos quadrinhos é transitar pela história dos meios de comunicação. Trata-se de uma linguagem que se desenvolve junto com a dos jornais – seu primeiro veículo de difusão –, do cinema, do rádio, da televisão e, nas últimas décadas, das plataformas digitais. São mídias com as quais compartilha recursos expressivos e de construção de sentidos. Essa simbiose com outros meios é facilitada pela forma híbrida dessa linguagem simultaneamente imagética e verbal. Trata-se de campo midiático complexo, atravessado formalmente por práticas discursivas heterogêneas e, contextualmente, pelos mundos da cultura, da arte, da economia, da política, da comunicação de massa.

Como qualquer modalidade textual, a narrativa em quadrinhos sugere um contrato, um pacto de leitura. Um texto acadêmico, um clássico da literatura, um manual didático, um romance popular, qualquer tipo de texto carrega em si sugestões que priorizam os sentidos que serão mobilizados para que haja compreensão, ou seja, a passagem do nível abstrato para o concreto, e daí para as relações que o leitor fará a partir de seu acervo de referências. Estão incluídos nessa sugestão e nesse pacto, o gênero e a ancoragem de que tratei no capítulo anterior.

Ainda que os elementos da narrativa em quadrinhos alcancem por vezes um alto grau de complexidade, quebrando expectativas e desconcertando o público leitor, um elemento sempre predomina nessa relação, a visualidade.

Embora as técnicas de produção de um gibi tenham evoluído enormemente desde as primeiras publicações em jornais, a relação estabelecida entre o leitor e a obra ainda é a mesma: puramente visual. Este é o ponto de contato que as HQs possuem com a literatura: provocar reações no leitor através de um meio puramente visual, ou seja, provocar estímulos aos cinco sentidos dependendo apenas de um. (BALLMAN, 2009, p.92)

A visão é, de longe, o sentido mais solicitado, e não apenas na leitura de histórias em quadrinhos. Pode-se dizer que é, hoje, ao mesmo tempo o mais desenvolvido – pelo exercício constante – e o menos eficaz, pela sobrecarga de estímulos recebida através da onipresença de de telas de todos os tamanhos, do outdoor ao telefone celular. Para disputar espaço com esse incessante desfile, atrair e manter a atenção visual do leitor, são necessárias imagens de impacto

imediatos, produzidos, nos quadrinhos, através do traço, da cor, do contraste entre luz e sombra, etc, o que indica a predominância do significante sobre o significado, e deste último sobre o referente. Eis aí é uma das especificidades do contrato de leitura proposto pelos quadrinhos.

Por estar calcado no desenho, é possível dizer que, no contrato de leitura dos quadrinhos, há uma primazia do significado por sobre o referente, de forma que o sentido da narrativa é mais importante do que a verossimilhança com o fato retratado. Em um quadrinho, os leitores não se importam que o quadrinista possa ter utilizado sua criatividade artística para compor cenários, personagens e ações, mesmo que ele esteja contando uma história baseada em fatos reais. (CASADEI e NASCIMENTO, 2015, p.25)

A “primazia do significado por sobre o referente” é um dos aspectos que torna as histórias em quadrinhos um terreno fértil para a ficção. É, nesse sentido, um espaço de produção de interpretações privilegiado, onde a mimese e a representação perdem o estatuto mais ou menos estável que mantém no âmbito do texto verbal. Além disso, as histórias em quadrinhos também exigem do leitor uma ação performativa em seus “processos de elucidação e complementação”.

(...) os processos de elucidação e de complementação exigem uma atividade performativa se as ausências aparentes não de se transformar em presença. Desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado. (ISER, 2002, p. 105)

A imagem que acompanha o texto verbal nas histórias em quadrinhos pode restringir ou ampliar essa ação performativa. Quanto mais estilizada for a imagem, ou seja, quando a sugestão se sobrepõe à representação, mais se amplia o espaço de interação, o jogo do texto, o caráter de obra aberta. É o caso, dentre uma infinidade de outros, de universos ficcionais como os de *Little Nemo in slumberland*, de Winsor McCay, *L’Incal*, de Moebius e Jodorowsky, e da versão de 1969 de *El Eternauta*.

Trata-se de um contrato ou pacto de leitura que pressupõe grande liberdade de criação para o quadrinista, mas que também está diretamente atrelado às condições socioculturais e históricas em que se encontram autor e leitor, bem como às formas de circulação das obras. Os quadrinhos fazem parte de uma indústria em que operam lógicas de produção autoral e de produção em série; são um produto multiforme que se reconstrói de acordo com essas condições de circulação. De acordo com Dan Mazur e Alexandre Danner, autores de uma recente obra de referência sobre o tema,

(...) as histórias em quadrinhos como “expressão” não substituem as histórias em quadrinhos como “produto”, os dois estilos passaram gradualmente a compartilhar o mesmo espaço. A maioria dos criadores de quadrinhos no lado “artístico” da cerca queria ao menos ganhar a vida com esse trabalho, enquanto um grande número dos que trabalhavam por motivação comercial na indústria de quadrinhos mantinha aspirações e padrões artísticos bastante

elevados. A distinção vai além quando usamos a terminologia “mainstream” x “alternativo” como sinônimos aproximados para os dois lados da dicotomia. (MAZUR e DANNER, 2014, p. 9)

O guia de Mazur e Danner toma o ano de 1968 como ponto de partida para contar a história das histórias em quadrinhos modernas. Não é por acaso. Os acontecimentos imediatamente anteriores e posteriores a 1968 são parte do mais abrangente ciclo de mudanças políticas e culturais do ocidente⁵⁸. Um momento também em que as histórias em quadrinhos, como outros produtos da cultura de massa, alcançam um novo grau de importância e visibilidade.

Nos anos 1960, os quadrinhos de todo o mundo responderam às mudanças demográficas e à revolta cultural, acompanhando seus leitores adultos e uma nova geração de criadores. No final da década, se ainda não totalmente aceita, já se admitia a ideia de que os quadrinhos poderiam ser importante meio de comunicação, até mesmo uma forma de arte. (MAZUR e DANNER, 2014, p. 14)

De acordo com Juan Sasturain, é nesse final dos anos 1960 que formas de arte como a *historieta*, desprezadas academicamente, começam a ser relidas e estudadas com seriedade. Aquilo que se considerava relevante era insuficiente para dar conta da realidade cultural [da Argentina, no caso], muito mais ampla e diversificada do que a intelectualidade aceitava até então.

Havia muitas histórias, muitos poemas, muitas formas dramáticas que não apareciam no esquema da cultura. Esse esquema não dava conta da realidade. Havia muitas coisas do imaginário coletivo que estavam apenas na memória das pessoas: as letras dos tangos, as histórias em quadrinhos que tínhamos lido... e muitas vezes eram algumas das coisas mais valiosas da nossa cultura. Mas não eram desejáveis, porque funcionavam de maneira diferente da cultura ilustrada.⁵⁹

Os primeiros passos nesse processo de validação são dados a partir de 1964, por Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados*. Na Argentina, o pioneirismo cabe ao crítico de arte e psicanalista Oscar Masotta, precursor também dos estudos sobre Lacan no país. Em 1968, Masotta lança a revista *LD* (*Literatura Dibujada*), primeira publicação de caráter científico a

⁵⁸ O ano de 1968 é marcado por acontecimentos políticos que mudam a história do ocidente. Além do assassinato de Martin Luther King, das manifestações contra a Guerra do Vietnã, das manifestações do Maio de 68 francês, da Primavera de Praga e dos levantes, sobretudo estudantis, que irrompem em quase toda a América Latina, contra os regimes ditatoriais.

⁵⁹ Había un montón de relatos, un montón de poemas, un montón de formas dramáticas que no aparecían en el esquema de la cultura. Ese esquema no daba cuenta de la realidad. Habían muchas cosas del imaginario colectivo que estaban sólo en la memoria de la gente: las letras de los tangos, las historietas que habíamos leído... y muchas veces eran algunas de las cosas más valiosas de nuestra cultura. Pero no eran deseables porque funcionaban de manera distinta de la cultura ilustrada. – Trecho de entrevista realizada em novembro de 2018 (Anexo I)

abordar o gênero na Argentina. Em outubro do mesmo ano, um evento marca definitivamente a incorporação das histórias em quadrinhos ao mundo das artes plásticas iniciada por Masotta, a *Primera Bienal Mundial de la Historieta*, no Instituto Di Tella, de Buenos Aires. Dois anos depois, Masotta ainda publica um importante estudo panorâmico intitulado *La historieta en el mundo moderno*.

No Chile, em 1972, é publicado *Para leer al Pato Donald*, um dos mais conhecidos trabalhos de análise e crítica ideológica da linguagem e do conteúdo das histórias em quadrinhos estadunidenses, empreendido por Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Na Espanha, reforçando a relevância do tema, surge uma importante geração de estudiosos que, no mesmo ano, cria a *Asociación de Críticos y Estudiosos Españoles del Cómic* (Aciescom). No Brasil, são notáveis os trabalhos pioneiros de Moacyr Cirne em *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970) e *Para ler os quadrinhos* (1972), e o de Álvaro de Moya em *Shazam!* (1970).

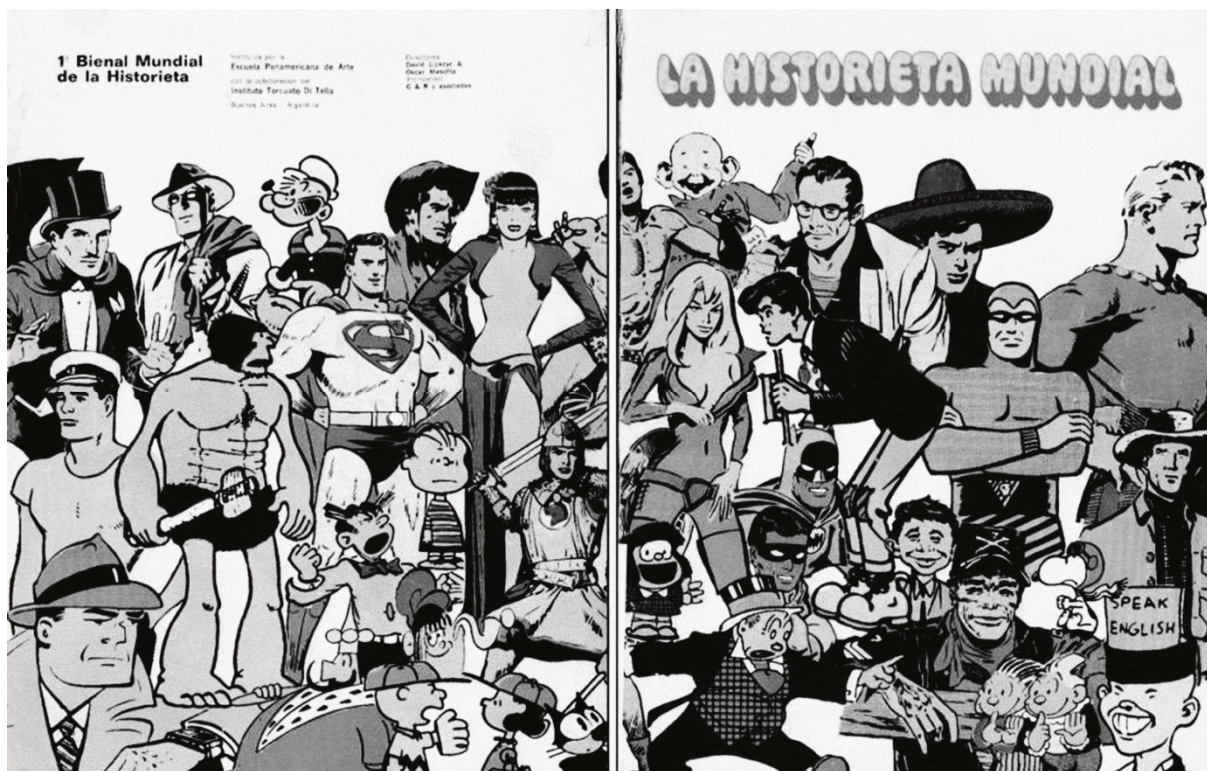


Figura 5 – Capa e contracapa do catálogo da *Primera Bienal Mundial de la Historieta* (15 de outubro a 15 de novembro de 1968)

4.1 Breve passeio pela *historieta* argentina⁶⁰

⁶⁰ Esta seção, bem como o restante do capítulo, tem como alicerce principal *El oficio de las viñetas* (2010) de autoria de Laura Vazquez. O contato com esse estudo, em 2016, me permitiu reconhecer a principal diferença entre o universo das *historietas* argentinas e o dos quadrinhos brasileiros: a existência de uma indústria local, que alcança o seu momento de maior prosperidade durante as décadas de 1950 e 1960, que correspondem ao recorte cronológico deste capítulo. A segunda grande referência é *Bienvenido* (2010), de Paulo Ramos, primeiro e único panorama do quadrinho argentino escrito por um brasileiro e publicado no Brasil. Vale dizer ainda que *Mafalda*,

Na Argentina, os quadrinhos são considerados um meio importante de construção da realidade e de transmissão de conhecimentos. A criação do *Día de la Historieta* ilustra essa afirmação. A esse respeito, cabe um breve preâmbulo: há outras efemérides semelhantes, em outras partes do mundo. O dia 30 de janeiro, por exemplo, é o Dia do Quadrinho Nacional Brasileiro, uma homenagem a Ângelo Agostini, que publica, nesse dia, em 1869, *As aventuras de Nhô Quim* ou *Impressões de uma viagem à Corte*. O Dia do Quadrinho Nacional é instituído em 1984, pela Associação dos Cartunistas de São Paulo. Em 1996, também como marco de valorização da linguagem e do papel formativo dos quadrinhos, o CBBB (Centre Belge de la Bande Dessinée) celebrou os 100 anos das histórias em quadrinhos tomando como referência a publicação de *The Yellow Kid and His New Phonograph*, de Richard F. Outcault, no *New York Journal*. O francês CNBDI (Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image), por sua vez, organizou uma exposição em homenagem aos 150 anos das HQs a partir de outra referência, o aniversário da morte de Rodolphe Töpffer, que, em 1827, escreveu *L'Histoire de Monsieur Vieux Bois*. A diferença básica com relação a essas outras homenagens é que, na Argentina, o *Día de la Historieta* não é definido por uma associação ou por um centro especializado em quadrinhos: ele é sancionado, em 2009, com força de lei, pela Legislatura de La Ciudad Autónoma de Buenos Aires – ou seja, trata-se de uma homenagem estabelecida pelo estado. No dia 4 de setembro, o poder executivo argentino se compromete a promover “a realização de atividades públicas e gratuitas vinculadas à arte da história em quadrinhos argentina” e “o desenvolvimento da história em quadrinhos como arte e indústria cultural”⁶¹.

Encaminhado em 2005, o texto do projeto de lei argumenta que sua aprovação seria “um sinal claro do quão fundamental são as histórias em quadrinhos na vida cultural argentina, como indústria que gera trabalho baseado em talento e inovação e como motor de leitura para milhões de pessoas no país”⁶². Diante dessa compreensão dos quadrinhos simultaneamente como uma arte maior, produto cultural e porta de entrada para o mundo da leitura, espera-se, não só do poder público, mas de desenhistas, roteiristas e editores, o reconhecimento do compromisso

sinônimo de quadrinho argentino entre nós, não é abordada. Ainda que esteja dentro do recorte cronológico, a tira de Quino, que estreia em 1964, faz parte de outro contexto, o do humor gráfico, além de não ser uma narrativa longa e de aventura. Penso que essa justificava é necessária a fim de evitar a ideia de que se trata de um critério subjetivo.

⁶¹ <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leves/lev3220.html>

⁶² <http://www1.hcdn.gov.ar/provxml/expediente.asp?fundamentos=si&numexp=3975-D-2009>

com a criação de um repertório cultural e o estímulo à construção de uma visão crítica da realidade.

A escolha do dia 4 de setembro é alusiva ao lançamento, em 1957, da revista *Hora Cero Suplemento Semanal*, onde estreia *El Eternauta*. Duas décadas depois desse lançamento, *El Eternauta* tornou-se também um símbolo político, referente à luta contra a ditadura militar dos anos 1970. Eis aí outra especificidade do *Día de la Historieta*, seu caráter ideológico, vinculado à biografia de um militante.

O caso de *El Eternauta* é particularmente rico para se observar as relações entre arte, política e cultura popular: as principais referências de Oesterheld, de acordo com o próprio, vêm do contato com a tradição literária ocidental e não da leitura de histórias em quadrinhos. Sua opção por um gênero de circulação massiva está diretamente relacionada à intenção pedagógica de informar, formar leitores qualificados e sofisticar a linguagem da *historieta*.

4.1.2 Época de ouro

A missão que Oesterheld atribui a seu trabalho é parte importante de uma história que começa no início do século XX, com o estabelecimento de um mercado editorial que, na segunda metade do mesmo século, corresponde a mais de 50% do total de publicações na Argentina. As décadas de 1940 e 1950 são consideradas a época de ouro desse mercado. Trata-se efetivamente de um momento em que a *historieta* “não só se posiciona como um produto massivo na indústria da cultura, como consegue moldar seu público, consolidar seu sistema profissional, impor uma ideologia e definir uma estética gráfica própria”⁶³ (VAZQUEZ, 2010, p.9). Em outras palavras, é o momento em que se configura, massivamente, um “sistema orgânico, articulado, de escritores, obras e leitores ou auditores, reciprocamente atuantes” (CANDIDO, 2000, p. 84), ou seja, um sistema literário: autores que produzem obras que circulam e são recebidas e apropriadas por um público. A Argentina nessa época tem um sistema e uma indústria de histórias em quadrinhos, mas vale mencionar que não é o único país a desenvolvê-la, vários outros “tinham suas próprias indústrias de quadrinhos, mas que, geralmente, eram populares apenas dentro do país” (MAZUR e DANNER, 2014, p.11).

⁶³ “no solo se posiciona como un producto masivo en la industria de cultura, sino que consigue conformar su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideologia y definir una estética gráfica propia”

Seis editoras dominam esse mercado local na época de ouro: Abril, Códex, Columba, Dante Quintero, Frontera e Manuel Láinez. É a partir delas que, durante vinte anos, se desenvolvem estilos artísticos, séries e personagens, e em que cresce significativamente o interesse do público leitor pela arte sequencial narrativa⁶⁴. Pode-se dizer ainda que há um equilíbrio, nesse período, entre qualidade gráfica e produção em série, ou seja, há uma demanda também pela qualidade nessa estrutura local de produção e difusão de publicações do gênero.

4.1.3 Atmosfera política e social

Durante as duas décadas de florescimento da *historieta* argentina eclode a Segunda Guerra Mundial, em relação a qual, em um primeiro momento, o então presidente Ramón Castillo tenta manter o país neutro. Também nesse período ocorrem sucessivos golpes militares: o que derruba Castillo e leva ao poder provisório o general Arturo Rawson, logo substituído pelo coronel Pedro Pablo Ramírez, deposto em 1944 e substituído por seu vice, Edelmiro Farrell. Farrell tem como ministro da guerra e vice-presidente o coronel Juan Domingo Perón. Já à época o vice-presidente contava com grande prestígio junto às classes populares, o que o leva a assumir a presidência, em 1946, através de eleições diretas. É reeleito em 1951 e deposto do cargo em 1955, através do golpe cívico militar auto-intitulado *Revolución Libertadora*. Da saída e exílio de Perón até o início dos anos 1960, predomina a tendência conservadora representada principalmente pelo general Pedro Aramburu, um dos articuladores da deposição do artífice do *Justicialismo*, que assume a presidência de 1955 a 1958. Há um pequeno intervalo democrático com o governo do *progresista* Arturo Frondizi, de 1958 a 1962, encerrado com um novo golpe.

Em meio às turbulências políticas dessas duas décadas, há algo de que nenhum dos governantes argentinos descuida: o incentivo e o incremento dos meios de comunicação de massa. Com maior ou menor talento para explorar a força de mediação e circulação dos jornais, do rádio, das revistas populares, do cinema e, posteriormente, da televisão, os que ocupam o poder não deixam de se aproximar dos empresários ligados à mídia. Estes também não deixam de aproveitar o interesse do estado. Trata-se, evidentemente, de uma via de mão dupla. Se o investimento do estado no trabalho de produtores de rádio, cinema e televisão, editores de

⁶⁴ Termo cunhado por Will Eisner em *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1985) para definir qualquer modalidade artística em que se utiliza o encadeamento de imagens em sequência para contar uma história ou para transmitir uma informação graficamente, como a história em quadrinhos.

jornais e revistas proporciona o desenvolvimento técnico, a profissionalização e o acesso de um público cada vez maior à produção veiculada através desses meios, tal vínculo também delimita, de certa forma, o conteúdo produzido com a ideologia política defendida pelo estado.

Com relação especificamente às editoras especializadas na produção e veiculação de *historietas*, diretamente beneficiadas pelo momento em que “coincidem as apostas do Estado e do mercado em matéria de mídias e bens culturais”⁶⁵ (VAZQUEZ, 2010, p.10), é preciso observar que essas editoras não funcionam da mesma maneira, existe diversidade de linhas editoriais, na formação das equipes de artistas e no tratamento dispensado aos quadros profissionais. Quadros que vão se adaptando, cada um à sua maneira, às condições impostas pela demanda dos diferentes públicos.

Os governantes argentinos e suas equipes de apoio reconheciam a importância da mídia de massa para criar um contexto de aprovação junto ao público. E nesse sentido, nenhum deles foi mais habilidoso que Perón.

É possível afirmar, sem grande margem de erro, que Juan Domingo Perón é a figura mais marcante da história política argentina. E que o *Justicialismo*, base de seu pensamento político, abarca um amplo espectro ideológico, em cujas extremidades se encontram, respectivamente, o pensamento libertário e o viés conservador. Entre os dois, uma série de nuances que tornam a compreensão do peronismo, segundo os próprios peronistas, uma tarefa impossível para alguém que não é argentino nem peronista. Amaury Fernandes, professor associado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, aborda o tema nos seguintes termos: “O peronismo não é compreensível para alguém que não seja peronista. A frase pode parecer um absurdo do ponto de vista da ciência política, mas sob a ótica peronista é a mais acabada das verdades” (FERNANDES, 2015, p.1), também afirma que “No entanto, por menos que creiam os peronistas, como todo movimento político o peronismo é compreensível e passível de análise” (Idem, p.1). Arrisco-me, portanto, como não argentino e não peronista, a tentar entender o pensamento *justicialista* tomando o primeiro governo de Perón (1946 – 1955) como uma das chaves de leitura contextual.

Em um dos episódios da primeira temporada do programa semanal *Continuará*, exibido pelo canal *Encuentro*⁶⁶, o principal roteirista da Editorial Columba, Robin Wood⁶⁷, afirma que

⁶⁵ “el Estado y el mercado hacen coincidir sus apuestas em materia de medios y bienes culturales”

⁶⁶ Primeiro canal de televisão do Ministério da Educação da República Argentina.

⁶⁷ Robin Wood é um dos mais prolíficos roteiristas de *historietas* do país vizinho, criador de, entre outros, *Nippur de Lagash*, série que disputa com *El Eternauta* o posto de *historieta* de aventura mais popular da Argentina.

as revistas em quadrinhos publicadas pela editora eram as únicas realmente populares, voltadas para os leitores das classes mais humildes. Isso faz com que as *historietas* da Columba, segundo Wood, sejam as únicas “verdadeiramente peronistas”. A afirmação de Wood faz sentido no contexto de valorização da classe operária e dos camponeses que proporciona a meteórica ascensão de Perón.

O discurso *justicialista* tem como base certas platitudes que, hoje, talvez possamos classificar como conservadoras e/ou demagógicas. Próximo, em um primeiro momento, da doutrina social-cristã, o pensamento *justicialista* apregoa a valorização da família, a paz social e a melhoria nas condições de trabalho, através do esforço coletivo. A circulação dessas ideias resulta do fato de Perón ser “o primeiro político argentino a efetivamente compreender o papel que a comunicação de massa exerce nas sociedades modernas” (Idem, p.2).

O encontro das políticas de incentivo à indústria cultural na Argentina durante o primeiro governo peronista e a produção de quadrinhos se dá não apenas no âmbito econômico. É também a convergência de um discurso voltado para a compreensão, assimilação e incorporação de valores básicos, simples, pelas classes populares.

As histórias em quadrinhos, nesse período, assumem uma função social, já que são entendidas como um meio privilegiado de transmissão de valores éticos e morais, por seu potencial de satisfazer a necessidade de consumo de produtos culturais e de entretenimento. Os editores, evidentemente, não deixam de ressaltar a responsabilidade de todos os que trabalham nessa indústria no cumprimento dessa importante função. Como se percebe claramente no trecho, reproduzido a seguir, de um depoimento de Ramón Columba, fundador da Editorial Columba e da Associação Argentina de Editores de Revistas:

Precisamos de Quixotes, tanto entre os alunos [de desenho] como entre os profissionais! E também entre os editores... porque existe uma tremenda responsabilidade histórica. Através de uma história em quadrinhos pode-se elevar a moral de uma nação, assim como elevar o valor cultural do "povo que não têm tempo", ou não se preocupa em aumentar seu conhecimento cultural. (...) O ilustrador é um ser que deve ao progresso, que dá à Humanidade.⁶⁸ (LIPSYC, 1957, p. 48).

Outro dado que merece atenção, faz parte da construção de um imaginário que, nesse período, atravessa os campos político, filosófico e prático do mercado de bens culturais: a

⁶⁸ Necesitamos Quijotes, tanto en los estudiantes [de desenho] como entre los profesionales! Y también entre los editores... porque existe una tremenda responsabilidad histórica. A través de una historieta, se puede elevar la moral una nación, como así también elevar el valor cultural de los “pueblos que no tengan tiempo”, o no se preocupen por aumentar sus conocimientos culturales. (...) El ilustrador, es un ser que se debe al progreso, que da a la Humanidad.

valorização de elementos nacionais. Em 1946, a Argentina se encontra em um momento de prosperidade, em boa medida consequência dos benefícios da política industrial e da acumulação de lucros resultante das políticas de relações internacionais durante a Segunda Guerra. É evidente o caráter nacionalista de um governo que, entre outras ações, estatiza importantes órgãos públicos e investe em obras de infraestrutura. O apelo nacionalista se impõe com mais força, inclusive na indústria das histórias em quadrinhos, na medida em que a prosperidade econômica começa a declinar.



Figura 6 – Página de uma *historieta* de difusão das ideias justicialistas desenhada por Manuel Ugarte e publicada na revista *Billiken* em 12 de outubro de 1953.

4.1.4 Nacionalismo *criollo*

Na América Latina, como em outros países considerados menos desenvolvidos, houve um esforço por parte dos governos populistas estabelecidos a partir da segunda metade da década de 1930, inspirados no triunfo do partido nazista alemão e do fascismo italiano, para atrair o apoio das classes menos favorecidas. O patriotismo e o sentimento nacional acionam facilmente mecanismos ligados à necessidade de pertencimento, de reconhecimento e de inserção do indivíduo num quadro mais amplo que o da comunidade em que interage cotidianamente. Na Argentina, os sucessivos governos que através de golpes militares, civis, ou ambas as coisas, investiram fortemente na circulação massiva do ideal nacionalista. Um cruzamento de natureza semântica, que sobrepõe os termos *nacional* e *criollo*, se torna recorrente tanto nos discursos conservadores, reacionários e fascistas, quanto nos moderados e de esquerda. Tomemos, como exemplo do tom e do comprometimento ideológico desse tipo de construção discursiva, o trecho de um discurso de Manuel Fresco, governador da província de Buenos Aires em 1938. O tema é bastante comum: o perigo do socialismo. A ideia central é a de que o nacionalismo há de mostrar o caminho para que o povo argentino resista à suposta violência inerente aos regimes de esquerda que ‘ameaçam tomar o poder’.

Em todos os países onde a crise avança e onde a violência é desencadeada, o **nacionalismo** renasce; temos grandes, enormes, formidáveis reservas de nacionalismo que estão vindo à superfície e que vão esmagar o socialismo vermelho e as esquerdas desagregadoras que atentam contra a integridade das instituições fundamentais de nossa pátria (...) há reservas morais e nacionalistas para fazer frente à qualquer violência (...). Os velhos lares *criollos* representam os últimos redutos de proteção à nobreza nativa, modelo de virtude e honra à antiga família argentina, hoje sob o risco de extinção (...). Sentimos a nacionalidade nos antigos lares *criollos* como uma sugestão de consciência autóctone, forjada no cadinho de um passado de glória, que só pode negar algum pária que desonra a pátria em que nasceu ou a aura de céu azul que acariciou seu berço. Somos nacionalistas, sim, por culto, por devoção e por convicção.⁶⁹ (MOLAS, 1985, p. 105)

⁶⁹ En todos los países donde la crisis avanza y donde la violencia se desata, renace el nacionalismo; nosotros tenemos grandes, enormes, formidables reservas de nacionalismo que están saliendo a la superficie y que van a arrollar al socialismo rojo y a las izquierdas disolventes que atentan contra la integridad de las instituciones fundamentales de nuestra patria (...) hay reservas morales y nacionalistas para hacer frente a cualquier violencia (...). Los viejos hogares criollos representan los últimos reductos tras de los cuales se va abroquelando el patriciado nativo, dechado de virtudes y de honra, la vieja familia argentina que se extingue (...). Sentimos la nacionalidad de los viejos hogares criollos como una sugestión de conciencia autóctona, forjada en el crisol de un pasado de gloria, del que sólo puede renegar algún descastado a quien deshonra la patria en que nació o el aura del cielo azul que acarició su cuna. Somos nacionalistas, sí, por culto, por devoción y por convicción.

Diferente na grafia, na acepção e na pronúncia, a palavra *criollo* tem em comum com o termo *crioulo* da língua portuguesa pelo menos uma fração de significado: a ideia de nativo, de ‘cria’ de determinado lugar. Usada em quase todos os estados do Brasil para referir pessoas negras ou mulatas, no Rio Grande do Sul a palavra também serve para indicar outros indivíduos e práticas, o que a aproxima do *criollismo*⁷⁰ latino-americano.

Para mobilizar as classes populares, especialmente o operariado, o *nacionalismo criollo* é apresentado como a possibilidade de resistência à proliferação do elemento exógeno, do capital e dos interesses estrangeiros, pelo menos até a ascensão dos violentos governos militares dos anos 1960 e 1970, quando tal discurso se repete como farsa⁷¹, e também como tragédia.

4.1.5 Camino a la Frontera

Com a sofisticação dos recursos narrativos gráficos e verbais que caracterizam o gênero quadrinístico, é cada vez mais difícil defini-lo através de categorias estéticas fechadas e de delimitações com relação à arte, à cultura popular e à cultura erudita. Antes, porém, da legitimação da história em quadrinhos como objeto de estudo acadêmico, parecia haver certo consenso em defini-las como um produto feito para ser consumido e logo descartado, cuja função seria basicamente a de ocupar o tempo livre e dar a um público leitor pouco exigente alguns minutos de distração. Assim sendo, compreende-se que a grande preocupação com o conteúdo veiculado através dos meios de comunicação durante as duas primeiras gestões de Perón (1946 a 1952 e 1952 a 1955) não fosse tão rigorosa com relação às publicações especializadas em quadrinhos. Se houvesse tal rigor, provavelmente não seria permitida a publicação de quadrinhos como *Pato Donald* (publicado pela primeira vez na Argentina em 1944), *Flash Gordon* (1945) e *Super-homem* (1947), tendo em vista a ortodoxia do discurso nacionalista característico da política governamental. Discurso que buscou, como forma de

⁷⁰ O *criollismo* é geralmente definido como uma corrente literária com características de forma e estilo razoavelmente bem delimitadas. Tal corrente teria surgido nas últimas décadas do século XIX, na sequência da libertação dos países latino-americanos do domínio espanhol. Buscou incorporar, em verso e prosa, a fala comum e os sentimentos do homem sul-americano, legitimando-os como categorias artísticas. Mais do que uma corrente literária, pode-se pensar no *criollismo* como a tradução de um processo de recuperação/recriação identitária que não se restringe à literatura, alcançando outras formas de expressão cultural, suficientemente forte para influir nos costumes e nas dinâmicas sociais.

⁷¹ “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.” (MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*)

atrair a aprovação e o apoio das classes trabalhadoras – formadas, predominantemente, pela população de origem mestiça – fundir-se semanticamente com uma concepção idealizada, em da cultura *criolla*.

Essa cultura tem como símbolo máximo, na região do Prata, a figura do *gaucho*: “A evocação do mundo *gauchesco* abria as portas para dar visibilidade à presença de indígenas y afroargentinos, de cruzamentos e mestiçagens e de cores de pele que não eram facilmente assimiláveis pelo ‘branco’”⁷² (ADAMOVSKY, 2015, p.36). O *criollismo* seria uma forma de incluir, sem afrontar diretamente os defensores da superioridade étnica branca – presentes e influentes naquela primeira metade do século XX –, grande parte da população que se reconhecia mais *criolla* que qualquer outra coisa. Mesclados o *criollo* e o *nacional*, faltava incluir o *gaucho* como elemento do caráter nacional.

As grandes editoras da época de ouro investiam principalmente na produção de narrativas de aventura, criadas por artistas locais, mas com temáticas forâneas e natureza folhetinesca: histórias de piratas, faroestes, ficção científica, suspense etc. Outro tipo de *historieta*, porém, surgida algum tempo antes e contemporânea a essa produção, seguia um caminho próprio, não à margem, mas relativamente autônomo: as *historietas gauchescas* ou *historietas criollas*.

De acordo com uma definição relativamente recente, uma nação seria uma comunidade política imaginada, intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. O termo ‘imaginada’, no caso, refere-se ao fato de que os cidadãos que fazem parte de uma nação nunca irão conhecer todos os seus pares; o que não os impede de imaginar-se em comunhão com todos eles (ANDERSON, 2008). Para além das fronteiras territoriais, da língua, das práticas e dos costumes comuns, o que determina a existência de uma nação é a quantidade de pessoas que acreditam fazer parte dela.

O líder carismático, o caudilho populista, toma para si a função de construir, moldar, direcionar o imaginário nacional. E um dos recursos mais eficientes para mobilizar esse imaginário é a criação de inimigos. Na literatura gauchesca, assim como na *historieta criolla*, certo código de conduta rege o comportamento dos personagens ditos heróicos, sendo esse mesmo código o que os separa da selvageria circundante⁷³. Não há nisso grande diferença com relação às narrativas estrangeiras de faroeste ou de guerra. De específico, a *historieta criolla*

⁷² “La evocación del mundo gauchesco abría las puertas para la visibilización de la presencia de indígenas y afroargentinos, de cruces y mestizajes varios y de colores de piel que no se asimilaban fácilmente al ‘blanco’.”

⁷³ Héctor Oesterheld foi na contramão de seus pares: em suas *historietas criollas*, como as séries *Patria Vieja* e *Nahuel Barros*, o sentido histórico e humanista dos episódios suplanta o esquematismo maniqueísta.

tem, a rigor, a reconstituição cuidadosa de fatos históricos, de cenários e costumes. A universalidade, porém, de certas questões como a defesa do território, é algo que ultrapassa a configuração histórica dos gêneros narrativos e se apresenta como um *topoi* recorrente. Para que exista a necessidade de defesa, é preciso que esteja ao menos sugerido o ataque. A *historieta criolla* se desenvolve à sombra de dois referenciais, o *Martín Fierro*, poema nacional, que incorpora em si o que podemos chamar de quintessência da identidade *gaucha*, e os acontecimentos históricos, como a *Conquista del desierto*⁷⁴, cenário e contexto de uma das séries em quadrinhos argentina mais longevas e populares, *Cabo Savino*⁷⁵



Figura 8 – Capa da revista *El Huinca*, especializada na publicação de *historietas criollas*

De acordo com as advertências do discurso político populista, o ataque virá de fora, de outras nações, onde são gestadas ideias alheias e perigosas aos interesses do país. Na Argentina,

⁷⁴ Genocídio de povos originários comandado por Julio Roca, que vitimou cerca de 14.000 índios a fim de desocupar 40.000.000 de hectares de terra – posteriormente divididos entre 18.000 estancieiros – e restabeleceu a escravidão, abolida oficialmente em 1813. Cada estancieiro, ao assumir um lote de terras, recebia três indígenas, um homem, uma mulher e uma criança.

⁷⁵ O Cabo Savino, protagonista da *historieta* de mesmo nome, surge no dia 1º de abril de 1954, no jornal *La Razón* e passa por diversos jornais e revistas até sua temporada final, em 1994. O desenhista Carlos Savalla, criador do personagem, ambienta suas histórias no interior do país, nas disputadas regiões de fronteira, e durante as várias campanhas de exploração, conquista e delimitação do território argentino.

como no Brasil e na maior parte da América Latina, com o fim da Segunda Guerra o grande inimigo recebia às vezes o nome de Imperialismo, em outras, Socialismo ou Comunismo.

No campo da cultura de massas, perdia-se a guerra à medida em que as novelas de rádio e as telas de cinema eram invadidas por caubóis, detetives, soldados e, de 1950 em diante, por naves espaciais, cosmonautas, alienígenas e muita radiação. Perdia-se a guerra, ganhavam-se algumas batalhas: os artistas locais aprendiam rápido, e logo estavam não só emulando o estilo e a dinâmica das histórias em quadrinhos estrangeiras, trazendo das telas de cinema um poderoso referencial imagético, mas superando, em muitos aspectos, os modelos internacionais, predominantemente estadunidenses. Superação e emulação que alguns analistas e pesquisadores da *historieta* chamam de *idiosincrasia criolla*. Um dos autores que, de várias maneiras, dá um passo adiante nesse sentido, fugindo à percepção dualista com relação aos modelos estrangeiros, aos conceitos abstratos de pátria ou de nação, ao herói civilizado que combate o inimigo selvagem, ao nacionalismo populista e seus inimigos inventados, é Héctor Oesterheld.

Amanhecia o dia 4 de setembro de 1957 quando chegava às bancas argentinas o primeiro número da revista *Hora Cero Suplemento Semanal*, da editora *Frontera*, criada pelos irmãos Héctor e Jorge Oesterheld. Héctor já havia adquirido certa fama como roteirista de quadrinhos, especialmente por seu trabalho na Editora Abril, de César Civita, e resolvera arriscar-se como empresário do ramo. Aparentemente, o conteúdo de *Hora Cero Suplemento Semanal* não era diferente do encontrado em outras publicações do segmento. Os temas são praticamente os mesmos, comuns não só nas histórias em quadrinhos, mas no cinema e na literatura infanto-juvenil dos anos 1950. Os enredos, porém, quase todos assinados por Héctor e ilustrados por alguns dos desenhistas mais respeitados daquela geração, fugiam do esquematismo maniqueísta, surpreendendo o leitor com histórias como a do oficial de cavalaria que deserta e se torna amigo e irmão de um índio (*Sargento Kirk*) ou a de um repórter de guerra que não descreve batalhas, mas pequenos episódios de loucura e equívoco em meio à Segunda Guerra Mundial, sem tomar partido por nenhum dos lados (*Ernie Pike*).

Se hoje, com as *graphic novels*, os quadrinhos alcançaram respeitabilidade e um espaço de relativa autonomia autoral e comercial, vale lembrar que cada episódio das séries de Oesterheld publicadas nas duas revistas produzidas pela editora, *Frontera* e *Hora Cero Suplemento Semanal*, era escrito semanalmente, por entregas, sem maior recurso composicional que as habilidades práticas e a rapidez com que o roteirista e os desenhistas produziam. Por isso, se no conjunto uma série como *El Eternauta* apresenta coerência e organicidade narrativa e gráfica, não se pode atribuir essas qualidades a um processo cuidadoso e à dedicação exclusiva

dos artistas. Quando escrevia *El Eternauta*, Oesterheld acumulava as funções de roteirista principal e editor, o que o obrigava a escrever, simultaneamente, o roteiro de quatro a cinco séries, de gêneros diferentes, e administrar uma empresa cooperativa. Um processo bem diferente daquele hoje empregado na composição de um romance gráfico. Mesmo nessas condições ao mesmo tempo artesanais e semi-industriais de produção, as *historietas* escritas por Oesterheld tiveram um efeito revitalizador, tanto com relação ao conteúdo quanto à linguagem. A editora *Frontera*, como empresa, também fugia do padrão no tratamento dispensado aos artistas gráficos:

Apesar de, quase desde o início, a promessa de melhores recompensas ter se convertido em pagamento de cotas, e a participação dos lucros, Hector anotava em um caderninho o que ganhariam caso houvesse um excedente, que nunca houve, durante os primeiros anos de *Frontera*, os artistas se sentiram estimulados. Trabalhavam com total liberdade, podiam fazer sugestões, pedir uma história e alterar as instruções do roteiro. Qualquer artista que se dedicasse ao gênero queria fazer parte de *Frontera* e das revistas publicadas pela editora, *Frontera e Hora Cero*.⁷⁶ (NICOLINI e BELTRAMI, 2016, p. 40)

O diferencial do trabalho de Oesterheld com respeito à recepção pode ser atribuído à consideração que demonstra ter com o leitor, jamais subestimando sua capacidade de compreensão, independente da classe ou da faixa etária. O roteirista afirmava não ser leitor de quadrinhos, mas de literatura, e o fato de dedicar-se a uma modalidade artística tradicionalmente considerada menor corresponde ao rechaço a certos códigos que mantém a distância entre as culturas erudita e popular.

Trillo: Você já teve vergonha de escrever quadrinhos?

Oesterheld: Não.

Trillo: Pergunto por causa dessa divisão que muitas vezes é feita entre gêneros maiores e gêneros menores.

Oesterheld: Não, pelo contrário. A história em quadrinhos é um gênero maior. Por que, com que critério definimos o que é maior ou menor? Para mim, objetivamente, o gênero maior é o que tem um público maior. E eu tenho uma audiência muito maior do que Borges. De longe, e tenho certeza que Borges também gostaria de escrever roteiros. Como tantos escritores argentinos.⁷⁷ (TRILLO e SACCOMANNO, 1980, p.35.)

⁷⁶ A pesar de que, casi desde un principio, la promesa de mejores retribuciones se convirtió en pagos de cuotas, y la participación de las ganancias, en un cuadernito en el que Héctor anotaba aquello que ganarían en caso de que hubiera un excedente que nunca hubo, durante los primeros años de *Frontera* los dibujantes se sintieron estimulados. Trabajaban con plena libertad, podían hacer sugerencias, pedir alguna historia o, incluso, alterar las indicaciones del guión. Cualquier dibujante que se dedicara al género quería ser parte de *Frontera* y de sus revistas *Frontera y Hora Cero*.

⁷⁷ Trillo: ¿Nunca te dio vergüenza escribir historietas?
Oesterheld: No.

Trillo: Por esa división que se hace con frecuencia entre géneros mayores y géneros menores, te lo pregunto.

O entendimento de Oesterheld sobre gêneros maiores e menores inverte o sinal negativo atribuído ao conceito de indústria cultural, que pressupõe na circulação em série a alienação das massas através do enfraquecimento das capacidades apropriação crítica: “ao realizar a transposição da arte para a grande esfera do consumo, estaciona-se num papel de divertimento no qual toda a conexão lógica crítica que exija talento intelectual seria escrupulosamente evitada” (ADORNO e HORKEIMER, 1985, p.170-174). O entendimento de Oesterheld corresponde a outra lógica, segundo a qual a circulação de um produto cultural tecnicamente reproduzível na “grande esfera do consumo” não o desvaloriza. Pode-se dizer, com Benjamin (1994), que o trabalho de Héctor com esse gênero maior corresponde a uma prática política, já que incorpora como constitutiva essa circulação ampliada:

a reproduzibilidade técnica das obras de arte sobretudo possibilitou que ela se emancipasse de uma existência parasitária que lhe era imposta pela função ritual, tornando-se mais numerosas as ocasiões em que poderiam ser expostas. Em lugar de repousar e se limitar a essa função, ela agora, expandindo seu valor ao expositivo, se fundaria em outra forma de práxis: a práxis política. (BENJAMIN, 1994, p. 171)

Arrisco dizer que o roteirista investe na produção de *historietas* que correspondem ao *sensorium* do pós-guerra, que reconfigura o consumo, a apropriação e a produção de bens culturais. Essa reconfiguração leva Héctor a escrever de forma a proporcionar aos leitores modos de inscrição na realidade cotidiana através da identificação de seus espaços urbanos de circulação, de seus hábitos, costumes e linguagem.

Antes de tratar especificamente de *El Eternauta*, cabe ainda descrever a ‘operação’ que Héctor Oesterheld leva a cabo com seu trabalho. O roteirista aproxima o universo dos quadrinhos ao da narrativa literária – que afirma ser a única que consome. Essa aproximação torna mais sofisticada a linguagem quadrinística, e estimula a leitura crítica em um público acostumado a fórmulas consagradas pelo modelo estrangeiro. Héctor ensina, por assim dizer, o leitor de quadrinhos a pensar e criar significados não apenas com imagens acompanhadas de enredos convencionais: proporciona a familiarização também com a leitura que dispensa o suporte gráfico. Essa imbricação dos recursos da linguagem literária com o apelo imediato da

Oesterheld: No, al contrario. La historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio definimos lo que es mayor o es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges. De lejos, y estoy seguro que Borges también hubiera querido escribir guiones. Como tantos escritores argentinos.

história em quadrinhos é o que Oesterheld chama de *Buena historieta* no editorial publicado na contracapa do primeiro número de *Hora Cero Suplemento semanal*:

A história em quadrinhos é ruim quando é malfeita. Negá-las todas, condená-las integralmente é tão irracional quanto negar o cinema como um todo porque existem filmes ruins. Ou condenar a literatura porque existem livros ruins. Há, infelizmente, e em proporção desgraçadamente muito alta, muitos quadrinhos ruins. Mas eles não invalidam as boas histórias. Pelo contrário, por comparação, as histórias ruins servem para exaltar ainda mais as boas. Acreditamos estar na linha das boas histórias em quadrinhos, entendendo como boa a história em quadrinhos forte, que sabem ser ao mesmo tempo forte e alegre, violenta e humana, a história em quadrinhos que **pega** com recursos simples, feita com boas intenções, a história em quadrinhos que surpreende o leitor porque é nova, porque é original, porque é moderna, de hoje e de amanhã, se for o caso.⁷⁸ (OESTERHELD, 1957, contracapa)

Além da definição de *buena historieta* que caberia como caracterização de qualquer bom filme ou romance de aventuras, no mesmo prefácio Héctor declara a necessidade de valorizar a *historieta* nacional, sem apontar para uma ameaça à produção, mas para a inferioridade do material produzido em outros países. Não há um inimigo a ser vencido, trata-se de dar destaque à qualidade do quadrinho local.

Apresentamos nossas histórias em quadrinhos com legítimo orgulho de editores, sabendo que com **Hora Cero Semanal** trazemos uma contribuição inovadora e de valor para o grupo de revistas que, dando as costas ao material importado, mais barato mas quase sempre inferior, preferem abrir suas páginas ao material argentino. Esse material que (em algum momento, alguém tem que dizê-lo) conquistou, sem proteções ou auxílios, um digníssimo lugar na primeira linha do melhor material que se produz no mundo.⁷⁹ (Idem)

A criação de uma linguagem quadrinística argentina, através da apropriação dos recursos dos gêneros populares e a nacionalização desses recursos, liberta a *historieta* dos clichês e encaminha o leitor para um consumo crítico, reflexivo. Alargar as fronteiras condicionantes da *historieta* como mercadoria descartável e levá-la *más allá* do puro entretenimento – sem que deixe também de sê-lo – é a grande contribuição de Oesterheld para os quadrinhos argentinos. O aporte didático e liberador da arte popular transformada em arte literária, simultaneamente

⁷⁸ La historieta es mala cuando se la hace mal. Negarla en conjunto, condenarla en globo es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar la literatura porque hay libros malos. Hay, y en proporción desgraciadamente muy elevada, muchas historietas malas. Pero ellas no invalidan las historietas buenas. Al contrario, por comparación, sirven para exaltarlas aún más. Creemos estar en la línea de la historieta buena, entendiendo por buena la historieta fuerte, la historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que agarra con recursos simples, de buena ley, la historieta que sorprende al lector porque es nueva, porque es original, porque es moderna, de hoy, de mañana si hace el caso.

⁷⁹ Las presentamos con legítimo orgullo de editores, sabiendo que con **Hora Cero Semanal** hacemos un nuevo aporte de valor al grupo de revistas que, dando la espalda al material importado, más barato pero casi siempre inferior, prefieren abrir sus páginas al material argentino. Ese material que (alguna vez alguien tiene que decirlo), se ha conquistado, sin protecciones ni ayudas, un dignísimo lugar en la primera línea del mejor material que se produce en el mundo.

complexa e acessível, investe o trabalho de Oesterheld de um compromisso ético. E dizer ético é também dizer político.

DEFENDAMOS LA HISTORIETA

La historieta es mala cuando se la hace mal.
Negarla en conjunto, condenarla en globo, es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar la literatura porque hay libros malos.

Hay, y en proporción desgraciadamente muy elevada, muchas historietas malas. Pero ellas no invalidan las historietas buenas. Al contrario, por comparación, sirven para exaltarlas aún más.

Creemos estar en la línea de la historieta buena, entendiendo por buena la historieta fuerte, la historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que agarra con recursos limpios, de buena ley, la historieta que sorprende al lector porque es nueva, porque es original, porque es moderna, de hoy, de mañana si hace al caso.

FRONTERA y **HORA CERO** son prueba de lo que decimos: los lectores saben ya qué distinto es el material que ofrecemos.

Con **HORA CERO SEMANAL** entendimos habernos superado: estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir.

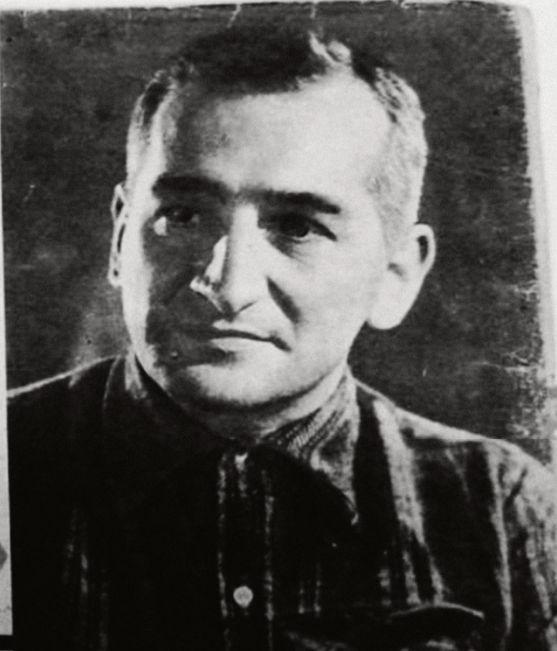

Las presentamos con legítimo orgullo de editores, sabiendo que con **HORA CERO SEMANAL** hacemos un nuevo aporte de valor al grupo de revistas que, dando la espalda al material importado, más barato pero casi siempre inferior, prefieren abrir sus páginas al material argentino. Ese material que (alguna vez alguien tiene que decirlo), se ha conquistado, sin protecciones ni ayudas, un dignísimo lugar en la primera línea del mejor material que se produce en el mundo.

A los lectores, a los editores de la historieta buena, nuestro cordial saludo.

EDITORIAL FRONTERA

HECTOR G. OESTERHELD escribe todos los argumentos de **HORA CERO** y **FRONTERA**, y, ahora, cubriéndolos con las historietas que presenta este **SUPLEMENTO SEMANAL**.

Mucho podríamos decir de sus condiciones de escritor, pero, en este caso, preferimos callar: dejámos que hablen por nosotros *El Indio Salvo, Thunderoga, el Sargento Kirk, Verdugo Ranch, Bull Ranch, el Indio Salvo, Randall, El Estanquero*, y tantos otros...

HORA CERO
Suplemento semanal. Aparece todos los miércoles. Director: Jorge A. Oesterheld. Publicada por Editorial Frontera, 3 de Febrero 1606, Bs. Aires, Argentina.

Distribuidores: Capital y Gran Buenos Aires: Machi y Cia., Carlos Calvo 3428. Interior y exterior: Córdor, Independencia 7144, Buenos Aires.
Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.
Registro de la Propiedad Intelectual Nº 881.914.

COMERCIO ARGENTINO Control nº	FRANQUEO PAGADO
	Cuenta Nº 8831
	INTERES GENERAL
	Comercio Nº 8731

Figura 9 – Contracapa do primeiro número de *Hora Cero Suplemento Semanal*, publicada em 4 de setembro de 1957

Capítulo V

O viajante

El Eternauta apresenta simultaneamente o itinerário de uma derrota e de uma vitória. A derrota do homem enquanto agente histórico, esmagado por uma força superior e irracional, e a vitória da arte sobre as condições adversas de sobrevivência nos planos político e simbólico. Atravessado pela biografia do autor e pelas apropriações políticas, esse itinerário transforma a obra em uma encruzilhada para o analista, que precisa escolher um caminho. Pode-se abordá-la, por exemplo, tendo como ponto de partida, no contexto interno da narrativa, a derrota, o final infeliz da primeira parte da saga, que a torna cíclica e sem redenção de qualquer tipo, o que significa admitir a capitulação de um ideal coletivo no mundo dominado por algo que não pode ser vencido. Também é possível partir da inegável eficiência da construção de uma mensagem que ultrapassa o cinismo e a brutalidade das instâncias de poder hegemônicas, alcançando sensibilidades distantes no tempo e no espaço. Há também o fato de que hoje *El Eternauta* é um patrimônio cultural argentino. O que significa que além de lidar com a complexidade desses atravessamentos, o analista sempre corre o risco de dizer algo que já foi dito, já que “É difícil dizer algo novo sobre um símbolo, um mito. A esta altura, *El eternauta* é isso: un mito. Publicadas en 1957, desde o primeiro número de ‘Hora Cero Semanal’ e durante dois anos, essas 350 páginas horizontais constituíram um ponto de inflexão na *historieta* argentina”⁸⁰ (GOCIOL e ROSENBERG, 2000, p.459).

O que chamo de atravessamentos é a imbricação entre a obra e trajetória do autor. Só quem a leu durante os anos 50 talvez seja capaz de dissociar uma coisa da outra ou mesmo fazer uma interpretação a contrapelo do seu conteúdo político. Há dois movimentos que influem diretamente nesse sentido: a inclusão de um prólogo, na reedição de 1975, e a apropriação do *Eternauta* pelo *kirchnerismo*. Com esta última, *Eternauta* e Néstor Kirchner se fundem e passam a se tornar um dado extratextual que antecede a leitura da série, especialmente depois de 2010, quando a fusão dos traços do líder político e do personagem ilustram o material de

⁸⁰ “Es difícil decir algo nuevo acerca de un símbolo, de un mito. A esta altura, *El eternauta* es eso: un mito. Publicadas en 1957, desde el primer número de ‘Hora Cero Semanal’ y durante dos años, esas 350 páginas apaisadas constituyen un punto de inflexión en la *historieta* argentina”

divulgação de um discurso organizado por grupos da militância juvenil *kirchnerista*. Daí por diante, a série se torna definitivamente comprometida com um ideal não só político, mas partidário, “homenagem legítima para uns, manobra propagandística para outros”⁸¹ (Francescutti, 2015, p.28).

A reeleição da presidente argentina Cristina Kirchner em primeiro turno, em outubro de 2011, foi antecedida por uma polêmica envolvendo uma das muitas histórias em quadrinhos criadas no país. O traje isolante que revela apenas os olhos do personagem *Eternauta* foi usado para vestir uma versão ficcional do ex-presidente Néstor Kirchner, morto um ano antes do pleito que garantiu um segundo mandato à esposa. (...) A primeira mescla do personagem com o corpo de Néstor Kirchner se deu quando ele ainda estava vivo. Sua morte ajudou a popularizar a amálgama, apelidada de *Nestornauta*. Nas eleições presidenciais, alguns dos críticos da então presidente-candidata questionaram o governo sobre a utilização política da famosa figura dos quadrinhos. (RAMOS, 2011, p. 7)



Figuras 10 e 11 – Material de divulgação de evento em apoio à candidatura de Cristina Kirchner à presidência

A referência aqui, quando trato desses atravessamentos – que condicionam a interpretação –, é, evidentemente, o contexto argentino, mas vale lembrar que a primeira e única edição brasileira de *El Eternauta*, em 2011, inclui três textos introdutórios: o prólogo de 1975, um breve relato de Solano López sobre sua parceria com Héctor e o prefácio de Paulo Ramos, citado acima, que contextualiza o circuito de releituras e a biografia do autor. Ou seja, também no Brasil a leitura da versão de 1957-1959 é mediada por dados extratextuais. Não é minha intenção estabelecer juízo de valor com relação a essas mediações, apenas descrevê-las a fim de demonstrar a complexidade desse circuito de interpretações possíveis.

A aventura de Juan Salvo é a de Héctor Oesterheld. O narrador que viaja no tempo e surge em uma noite fria para contar sua história é um mecanismo perceptível também na trajetória do autor. Trata-se de viver para contar, e contar, no caso, também como forma de atuação política.

⁸¹ “homenaje legítimo para unos, maniobra propagandística para otros”

A viagem de Salvo pelo tempo-espaço tem uma única função: narrar. Impossível dizer quantas experiências teve durante sua permanência no *Continuum 4*, o multiverso em que se vê aprisionado na sequência final da história. As narrativas de Oesterheld também viajam pelo espaço-tempo. Quantas dimensões *El Eternauta* ainda irá atravessar nesse contínuo processo de ressignificação? Na construção do personagem Juan Salvo, sua condição de pequeno burguês que as circunstâncias transformam em combatente é menos importante do que sua transformação em narrador. Quando percebe que voltou no tempo, ao momento anterior à invasão, Salvo esquece o que contou, reencontra a família e os amigos e volta à condição inicial. A sugestão é a de que tudo irá acontecer de novo, indefinidamente; a invasão se repetirá e tudo que resta é narrar os acontecimentos a fim de advertir os leitores sobre a catástrofe que se aproxima. Não é mais Juan Salvo que importa, mas aquilo que contou. Servirá para alguma coisa essa advertência? O roteirista-personagem não sabe. Oesterheld também não sabe que uma aventura o espera alguns anos depois. A narrativa se mistura com a errática viagem do militante *montonero*, pai de quatro filhas, convicto de que tem uma missão a cumprir, uma história para viver. Em certa medida, vida e obra passam a ser uma mesma coisa. Se *El Eternauta* é uma história sem fim, Oesterheld desaparecendo nas mãos dos torturadores também. O sacrifício de Héctor ainda ecoa, segue atravessando tempo e espaço, como advertência *para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça*⁸².

5.1 Duas metáforas

A universalidade e a atemporalidade do trabalho de Héctor Oesterheld são constituídas basicamente a partir de duas metáforas recorrentes na sua obra, uma de natureza biológica, outra de caráter humanista (BERONE, 2002). A primeira faz referência ao mundo natural – que Oesterheld, geólogo de formação, conhecia bem –, e se estabelece a partir de um esquema que opõe personagens que, via de regra, assumem os papéis de caçador e presa. Nenhuma das posições é ocupada por seres totalmente bons ou totalmente maus: não há opção moral, trata-se da lei da selva, do limite da barbárie a que chegam os seres coagidos pela necessidade de sobrevivência. Quando o que está em jogo é algo tão primordial, o outro, o diferente, o inimigo

⁸² Slogan utilizado por parentes de desaparecidos e torturados pelos regimes militares nos países latino-americanos. A ideia, bastante clara, é reforçar a memória dos acontecimentos relacionados às ditaduras para que não se inicie novo processo político e social similar. Obras-testemunho como *Brasil: Nunca mais* (1979 -1985) e *Nunca más* (1986) são o suporte e a concretização da ideia transmitida pela expressão.

a combater torna-se mais parecido com seu rival. As posições, a princípio opostas, vão se tornando intercambiáveis, e a disputa é pelo controle e domínio de um espaço vital, como se pode constatar nas narrativas de *Mas allá de Gelo* (2015), nas histórias contadas pelo repórter de guerra Ernie Pike e no próprio *Eternauta* – mais explicitamente na versão de 1969 – quando, por exemplo, um grupo de militares tenta impor ao dos civis suas estratégias de resistência contra o inimigo alienígena que se apresenta quase como um inimigo natural. Contra esse inimigo desconhecido, não se pode prever em que termos se dará o combate, daí a falha nas rígidas estratégias militares.

Na segunda metáfora, a vida alcança maior importância e transcendência na medida em que os personagens são capazes de sacrificá-la em nome de valores como humanidade e a civilização. O comportamento desses personagens torna-se comprometido com um padrão ético, pautado pela ideia de sacrifício⁸³, alicerçado em pressupostos morais que mantém a relação do homem com o outro – seja ele um ser humano ou não – em um nível que poderíamos chamar de civilizado e mesmo ideal: o personagem capaz do sacrifício torna-se um ser humano superior, como os protagonistas trágicos de Sófocles⁸⁴.

As duas metáforas podem ser percebidas em *El Eternauta*. Sasturain (1995), aponta para a “situação Robinson” da primeira parte, quando o grupo inicial, isolado, tem que enfrentar a neve, a loucura de outros sobreviventes em disputa por armas e mantimentos. Em seguida, surgem os *cascarudos*, insetos gigantes, irracionais, aos quais não se pode atribuir intencionalidade. A segunda parte se estabelece a partir do encontro com um personagem, o *Mano* que controla os *cascarudos* e os *hombre-robots*. Capturado, o *Mano* redimensiona os termos da guerra contra os invasores ao falar sobre a superioridade técnica e as intenções dos líderes da invasão, os *Ellos*. O próprio *Mano*, como inimigo a ser combatido, é um ser complexo, emancipado do estado de natureza, um ser racional escravizado. A partir daí, temos

⁸³ Vale observar a presença do ideal de sacrifício na cultura política argentina. Ideal que está, por exemplo, nas estrofes finais do Hino Nacional: “*Coronados de gloria vivámos / o juremos con gloria morir*”. José Pablo Feinmann descreve a maneira como esses versos são comumente entoados: “Además, como para marcar más fieramente la opción, el verso *Coronados de gloria vivamos* se canta con dulce musicalidade, en tanto que o *juremos con gloria morir* se entona con vehemencia, convicción, fúria, es decir, como un *juramento de guerra*” (FEINMANN, 2007, p. 58). O autor aponta também a importância desses versos como enunciado mobilizador dos grupos radicais do peronismo de esquerda: “Se repite tres veces. Tres veces, quienes cantam el Himno, juran morir con gloria. Tres veces lo juravam fieramente los militantes de la izquierda peronista y, cada vez con mayor convicción, *in crescendo*. Así, se adueñaron apasionadamente de esas estrofas. Fueran las estrofas montoneras del Himno Nacional” (Idem, p.58).

⁸⁴ De acordo com a *Poética* de Aristóteles, os personagens trágicos, como Antígona e Édipo, são a representação de seres humanos ideais, ética e fisicamente superiores aos seres humanos normais. Destacam-se ainda esses personagens pela responsabilidade que assumem diante das consequências de seus atos, mesmo que alguns destes atos sejam determinados por forças externas, como os deuses.

a “situação de combate”, ou seja, a aventura passa a ter um caráter ético: o *Mano* define os *Ellos* como o ódio cósmico, entidades pensantes cujo traço característico seria o desejo de destruição e escravização, um inimigo imoral, se pensarmos em convenções humanitárias⁸⁵. Contra esse inimigo, alheio a qualquer regra, vale sacrificar a própria vida em nome da salvação do gênero humano.

Esses dois polos, o biológico ou Robinsoniano, associado à iminência da barbárie, e o humanista ou de combate, em que se desenha a resistência da civilização, dão à obra de Oesterheld um caráter dialético, através do qual se desconstrói uma concepção de mundo dualista. É no cruzamento entre os dois polos que se estabelece, por exemplo, a ideia do herói coletivo, uma das marcas mais importantes que o trabalho de Oesterheld.

O heroísmo coletivo de Oesterheld pode ser entendido de pelo menos duas formas: a primeira, referente e reverente à trajetória do autor, caracterizada pela idealização das possibilidades de organização e ação política direcionada, em que a multidão, a massa, a coletividade tomaria consciência da necessidade de união para transcender a luta de classes e satisfazer suas demandas, garantindo direitos básicos universais; a segunda, menos otimista, corresponderia a um estágio anterior ao da percepção da própria força e das próprias demandas. O heroísmo coletivo, nesse caso, estaria relacionado tão somente ao prazer de estar na multidão, de sair do refúgio domiciliar burguês e mergulhar no processo violento das vivências grupais, concretas, fortes e libertárias. Convém dizer que o processo de descentralização do poder não se concretiza na primeira versão de *El Eternauta*, tampouco na versão de 1969, apresentando-se, como utopia, em *El Eternauta II*, uma narrativa panfletária, ligada à convicção da vitória através da guerrilha. O Juan Salvo da continuação de 1976,

atua agora movido por um fanatismo cego em relação a seu dever militante. Verticalista a ponto de desfazer de um golpe o conceito de herói grupal, posiciona-se como um líder absoluto e impecável, abandonando a dúvida para abraçar um ideal inquestionável. E uma distância afetiva abismal com relação a todos que o acompanham. (...) Na fala mais reproduzida de toda a saga, depois de deixar que seus companheiros abracem um destino pior que a morte, um impassível Eternauta afirma que “era necessário que desaparecessem... (...) Mas seu sacrifício não será em vão... Graças a eles ainda podemos lutar contra o Forte! O que importam umas quantas vidas?” (GARCÍA, 2013, p.6)

⁸⁵ Refiro-me especificamente a uma série de regras estabelecidas durante as Convenções de Genebra, na década de 40, a fim de oferecer um mínimo de proteção aos civis que não participam diretamente dos conflitos armados. O Direito Internacional Humanitário proíbe todos os meios e métodos de combate que “não discriminem entre as pessoas que participam nas hostilidades e as pessoas que, tal como os civis, não participam nelas, causem ferimentos supérfluos ou sofrimentos desnecessários; causem danos graves ou duradouros ao meio ambiente”. Quase todos os países do mundo acatam as regras do Direito Internacional Humanitário, incluindo aqueles que, durante regimes repressivos, quebram essas regras praticando a tortura, o sequestro e o desaparecimento de civis.

Estamos então em pleno domínio da supracitada ética do sacrifício, tão cara aos grupos militantes argentinos das décadas de 1960 e 1970. No lugar do heroísmo coletivo, em *El Eternauta II* o que importa é vencer os *Ellos* e tomar o poder. O pouco valor atribuído às vidas sacrificadas na ficção lembra a *Contraofensiva montonera* de 1979: com a redução no número de militantes – a maioria assassinada, detida ou desaparecida pelas mãos do regime militar –, a direção dos *Montoneros* decide organizar o retorno dos ativistas que estavam fora do país, a fim de dar seguimento às ações do grupo. A decisão foi aprovada por unanimidade durante uma reunião realizada em Gênova, Itália, sob a direção de Roberto Perdía, Miguel Bonasso e Rodolfo Galimberti. Contra todas as evidências, os líderes acreditavam que, naquele momento, haviam condições favoráveis para um ataque definitivo, que levaria à derrota das forças ditatoriais. A *Contraofensiva*, oficialmente batizada de *Campaña de Contraofensiva Estratégica Comandante Carlos Hobert*, teve início em setembro de 1979 e foi comandada à distância. Durou até fevereiro de 1980, tendo como resultado a detenção, a tortura, a morte e a desaparecimento de quase todos os guerrilheiros que dela participaram.

Em *El Eternauta II*, Juan Salvo assume o papel de herói, e mesmo de super-herói⁸⁶ guerrilheiro, nos moldes de Che Guevara. Refiro-me aqui à imagem de Guevara construída pelo próprio Oesterheld, em parceria com Alberto e Enrique Breccia em *Vida del Che* (1968). Publicada apenas três meses depois da morte do guerrilheiro argentino, e em plena ditadura comandada pelo general Juan Carlos Onganía, a biografia em quadrinhos apresenta Che como um herói capaz de enfrentar qualquer obstáculo em nome de um ideal de liberdade e luta contra a miséria dos povos oprimidos. Sobre essa construção idealizada de Che, vale citar um trecho do prólogo à primeira edição, escrito por Eliseo Verón:

Nos meios massivos, Che Guevara transformou-se de imediato em um personagem romântico, em um super-herói: lei inexorável, talvez, da comunicação de massas, produtora, por excelência, da mitologia contemporânea. O projeto de transformar a vida de Che em quadrinhos é, pois, de certa forma, um comentário e um reconhecimento da importância dessa lei em nossa sociedade. (VERÓN In.: OESTERHELD e BRECCIA, 1968)⁸⁷

⁸⁶ De acordo com Laura Fernández, “Lo más cercano a una construcción superpoderosa en las historietas de Oesterheld puede encontrarse en *El Eternauta II*, de 1976: “Juan Salvo/*El Eternauta* se descubre con una fuerza anormal para un humano y con capacidad de ver el futuro, poderes que traen aparejada, según nos sugiere el narrador (Germán), cierta frialdad o distanciamiento” (FERNÁNDEZ, 2012, p.62).

⁸⁷ En los medios masivos, el Che Guevara se trasmutó de inmediato en un personaje romántico, en un super-héroe: ley inexorable, tal vez, de la comunicación de masas, productora por excelencia de la mitología contemporánea. El proyecto de volcar a la tira dibujada la vida del Che es pues, en cierto modo, un comentario y un reconocimiento de la importancia de esa ley en nuestra sociedad.

Diferente na intenção e na realização, *El Eternauta II* perverte o ideal humanista da primeira parte em nome de uma causa pontual, movida por um questionável discurso de natureza messiânica. Se a descentralização do poder e o desejo de uma sociedade igualitária não se cumprem nas duas primeiras versões da primeira parte de *El Eternauta*, isso não significa que o heroísmo coletivo não represente, à sua maneira, o triunfo de formas mais sutis de resistência. Como a do *habilidoso* Favalli, representante da cultura do arame⁸⁸, personagem cujo conhecimento empírico e teórico permite o improvisado, o desenvolvimento de estratégias que irrompem com a urgência; na mesma categoria das formas possíveis de resistência destacam-se as iniciativas de outro personagem, o operário Franco⁸⁹. São manifestações provenientes de uma mentalidade, de uma cultura que luta para sobreviver à opressão e à massificação, em que os esforços e intenções individuais também são válidos. Simbolicamente expressiva, nesse sentido, é a imagem do grupo de sobreviventes se esgueirando através das brechas, por entre a neve que torna homogêneos os caminhos, e, em meio à qual, vão encontrando o mapa de suas relações e de sua familiaridade com o espaço da cidade.

Uma ideia que pode ser associada à narrativa de Oesterheld na primeira parte de *El Eternauta* é a de que o núcleo do poder deve ser retirado das mãos do invasor e descentralizado, subvertido, dividido, apropriado a partir das margens. Retomar uma estrutura de poder preestabelecida não é um dos objetivos da resistência ao inimigo. Até porque, como destaca Lucas Berone (2002), o centro em *El Eternauta*, é o lugar inabitável, onde é impossível assentar-se ou permanecer:

Os personagens não podem se estabelecer em um espaço deformado primeiramente pela invasão alienígena (observemos aqui uma cena essencial: aquela em que os heróis conseguem ver, antes do desastre final, a face desfigurada da *Plaza de Los Dos Congresos*) e, em seguida, destruídos pelo bombardeio nuclear das potências terrestres. O centro é, em *El eternauta*, um espaço perigoso, não é conveniente ficar nele; é preciso escapar, fugir, e, depois de um gigantesco desvio pelo *continuum 4* (o não-lugar para onde o herói é empurrado com derrota),

⁸⁸ “O conceito de cultura do arame vem do emprego desse material como um elemento de mil e uma utilidades, que serve tanto para consertar objetos ou máquinas quanto para a bricolagem de auxílio. Essa cultura se desenvolveu na Argentina em parte devido às grandes distâncias e à impossibilidade de encontrar materiais adequados. (...) A essa cultura pertence o *habilidoso*, homem de muitos ofícios e habilidades” (FORD, 1999, p. 112)

⁸⁹ Franco é um jovem torneiro mecânico que faz parte do grupo de resistência. Trata-se de um personagem secundário que vai, gradativamente, tornando-se protagonista. Sua principal característica é a coragem de se expor ao risco: enquanto a maioria aguarda a deliberação dos líderes do grupo, Franco várias vezes assume a frente por conta própria e faz avançar a luta. O protagonismo de Franco surpreende inclusive seu criador: “La realidad concreta de cada entrega la modificaba constantemente. Aparecieron así situaciones y personajes que ni soñé al principio... como Franco, el tornero, que termina siendo más héroe que ninguno de los que iniciaron la historia” (TRILLO e SACCOMANNO, 1980, p. 145). Trata-se de um representante dos setores populares (não o único, mas o mais expressivo), movido por uma solidariedade mais genérica, social e não familiar ou simplesmente afetiva (SASTURAIN, 1995).

retornar à segurança da periferia: o bairro, a casa, a família, o passado.⁹⁰ (BERONE, 2002, p.236).

O grupo formado pelos sobreviventes representam, à sua maneira, a concretização de um ideal policlassista de organização social. O mesmo defendido no discurso *justicialista*. Sair das margens para reordenar a estrutura de poder usurpada e apropriada pelos invasores: talvez esteja aí o erro estratégico, que leva à derrota e a um desfecho em que o sentido histórico – que aponta para a necessidade de construção de uma consciência coletiva –, é interrompido. O protagonismo do grupo é convertido no automatismo dos *hombres-robot*, e Juan Salvo é condenado a vagar por um espaço transdimensional até encontrar acidentalmente aquilo que busca: o retorno à família, que o motiva até o momento em que surge na frente do roteirista-personagem, nas primeiras cenas da primeira e da segunda versões.

Antes de detalhar o enredo da primeira parte de *El Eternauta*, cabe aqui apontar rapidamente certas diferenças nas condições de publicação da primeira e da segunda versão. A saga de Juan Salvo é atravessada, no intervalo de doze anos que separa essas versões, por mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais. Escrever, desenhar e publicar uma *historieta* com a total liberdade e autonomia criativa que a editora *Frontera* proporcionava ao roteirista e aos artistas que o acompanhavam não é o mesmo que fazer isso em um semanário voltado à divulgação de perfis e acontecimentos relacionados à conjuntura social das classes abastadas. Essa mudança nas condições de produção é de grande importância para a compreensão das diferenças entre uma e outra, e serão detalhadas a seguir.

5.2 A trama e seus arredores

Na Buenos Aires de 1963, um grupo de amigos joga o truco⁹¹. São os vizinhos Juan Salvo, Favalli, Polsky e Lucas, reunidos no sótão de um chalé, no bairro de Vicente López, em uma noite especialmente fria de inverno, “tão fria que toda casa estava hermeticamente fechada tan

⁹⁰ Los personajes no pueden afincarse en un espacio deformado primero por la invasión alienígena (apuntemos aquí una escena esencial: aquélla en la que los héroes alcanzan a ver, antes del desastre final, el rostro desfigurado de la Plaza de los Dos Congresos) y destruído luego por el bombardeo nuclear de las potencias terrestres. El centro es, en *El eternauta*, un espacio peligroso, no es conveniente quedarse en él; hay que escapar, huir, y, tras de un gigantesco rodeo por el *continuum 4* (el no lugar adonde es empujado el héroe con la derrota), volver a la seguridad de la periferia: el barrio, la casa, la familia, el pasado.

⁹¹ “(...) al situar la acción em 1963, cuatro años después de su momento de enunciación, categoriza la trama como ficticia; pero en la sucesión de detalles que remiten a un espacio y una cultura reconocibles, cotidianos, nos abre la ilusión de lo referencial”. (ALABARCES, 2005)

fría que la casa toda estaba herméticamente cerrada”⁹² ⁹³. O professor de física Favalli, depois de uma jogada infeliz, aumenta o volume do rádio. Uma notícia interrompe a música que os jogadores escutam: nos Estados Unidos, um acidente ocorrido durante testes nucleares produz uma “incomputável quantidade de poeira radioativa”⁹⁴. A nuvem tóxica se desloca rapidamente em direção sudoeste, informa o locutor. “O *hobby* deles é um pouco mais perigoso que o nosso”⁹⁵, comenta de maneira espirituosa o aposentado Polsky sobre os testes nucleares.

Sem maior interesse, o grupo volta a jogar. A notícia sobre o mundo exterior desperta em Juan Salvo, o dono da casa, uma sensação de bem estar em seu paraíso suburbano: “Era bom estar ali, com os amigos, naquele sótão. (...) Era doce saber que, no andar de baixo, Elena, minha mulher, provavelmente estaria lendo na cama. Era também doce saber que, no quarto contíguo ao nosso dormia Martita, ‘a herdeira’”⁹⁶. De repente, as luzes da casa se apagam. Na rua, silêncio total. Pela janela, o grupo de amigos vê caírem flocos de uma neve estranha, fosforescente. Entre carros capotados ou abandonados às pressas, jazem no meio da rua corpos de transeuntes apanhados de surpresa.

Os personagens não demoram a perceber que a nevasca é mortal e que só estão vivos porque a casa está hermeticamente fechada. Saber disso não evita o desespero: Polsky quer sair e encontrar a família. Descontrola-se. Ninguém consegue impedi-lo de abrir a porta e correr para fora sem cuidado maior que um casaco protegendo a cabeça. Pela janela, os amigos veem Polsky dar alguns passos e cair morto na calçada. A morte de Polsky é apresentada, tanto na versão de 1957 quanto na de 1969, quase sem recordatórios ou falas, numa sequência de quadros de grande dramaticidade.

É esse o momento em que se instaura a “situação Robinson”, caracterizada pelo isolamento e pela necessidade de autosuficiência (SASTURAIN, 1995). Na primeira reedição de *El Eternauta*, pela editora Record, em 1975, a única alteração significativa é o prefácio

⁹² “tan fría que la casa toda estaba herméticamente cerrada”

⁹³ Todos os trechos da versão de 1957-1959 de *El Eternauta* citadas neste capítulo foram retiradas das edições originais de *Hora Cero Suplemento Semanal* consultadas durante pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional da Argentina, em Buenos Aires e traduzidas por mim.

⁹⁴ “incomputable cantidad de polvo radioactivo”

⁹⁵ “El hobby de ellos es un poco más peligroso que los nuestros”

⁹⁶ “Era bueno estar allí, con los amigos, en aquella buhardilla. (...) Era dulce saber que, un piso más abajo, Elena, mi mujer, estaría leyendo en la cama. Era también dulce saber que, en el cuarto contiguo a nuestro dormitorio dormía Martita, ‘la heredera’”

escrito por Oesterheld, que se torna uma incontornável chave de leitura da obra. É nesse prefácio que o autor afirma o parentesco direto entre a sua obra e a de Defoe:

Sempre me fascinou a ideia de *Robinson Crusoe*. Ganhei o livro quando era muito pequeno, devo ter lido mais de vinte vezes. *El Eternauta*, inicialmente, foi minha versão de Robinson. A solidão do homem, rodeado, preso, não mais somente pelo mar, mas pela morte. A diferença é que não se trata do homem sozinho de Robinson, mas o homem com família, com amigos. Daí a partida de truco, por isso a pequena família que dorme no chalé de Vicente López, alheia à invasão. Essa era a proposta. O resto... o resto cresceu sozinho, como cresce sozinha, acreditamos, a vida, a cada dia.⁹⁷ (OESTERHELD, 1975)

Trata-se da metáfora de natureza biológica, em que a disputa pela sobrevivência se dá com relação à natureza e ao outro. Como Robinson Crusoe, açoitado pela hostilidade da selva e da tribo de canibais, Juan Salvo, sua pequena família e seus amigos precisam enfrentar a neve e outros hipotéticos sobreviventes. É Favalli quem explica a situação: “Logo se estabelecerá a disputa pela comida, por remédios, por tudo... Logo isto se tornará uma selva... todos contra todos...”⁹⁸.



Figura 12 – A morte de Polsky no traço de Solano López

⁹⁷ Siempre me fascinó la idea del Robinson Crusoe. Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. El Eternauta, inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene. Ese fue el planteo. Lo demás... lo demás creció solo, como crece sola, creamos, la vida de cada día.

⁹⁸ Muy pronto se entablará la competencia por la comida, por los remedios, por todo... Muy pronto esto será como la jungla... todos contra todos...”



Figura 13 – A morte de Polsky no traço de Alberto Breccia

O sótão da casa de Salvo não serve apenas para jogar truco: é uma espécie de laboratório que ele, Polsky, Lucas e Favalli utilizam para construir aeromodelos, violinos, e realizar experimentos com eletrônica: “Era providencial que minha casa fosse o centro da paixão ‘hobbística’ dos vizinhos e minha. Naquele sótão-oficina tínhamos, literalmente, todas as ferramentas e o material necessário para fabricar o que quiséssemos”⁹⁹. Com efeito, o equipamento disponível no sótão-oficina permite que Favalli e Lucas façam o rádio funcionar. O aparelho capta um noticiário da BBC de Londres: a nevasca mortal cobre toda a América Latina, as tentativas estadunidenses e europeias de estabelecer contato com o continente não funcionaram; pesquisadores franceses afirmam que a nevasca não tem qualquer relação com os

⁹⁹ “Era una verdadera providencia que mi casa fuera el centro de la pasión ‘hobbística’ de los vecinos y mía. En aquella buhardilla-taller teníamos, verdaderamente cuanta herramienta y material necesarios para fabricar lo que se nos viniera en gana.”

testes nucleares noticiados anteriormente; as transmissões de rádio tornam-se cada vez mais difíceis, até que uma interferência corta esse contato com o mundo exterior.

Não é possível sair, mas também não é possível ficar. Os mantimentos não durarão para sempre e é preciso descobrir o que está acontecendo. É a voz do representante da ciência, o professor Favalli, que assume a responsabilidade de fazer prognósticos e orientar a ação. Sob seu comando, a casa é transformada em *bunker* e são realizados os preparativos para sair. Em primeiro lugar, é necessário encontrar uma forma de, estando fora da casa, evitar qualquer contato entre o corpo e a neve. A solução é fabricar um traje isolante: “A primeira coisa a fazer será um traje hermeticamente fechado. Como um traje de mergulhador, que nos permita sair de casa. (...) Podemos fazê-lo de borracha! Para a cabeça adaptaremos a máscara de pesca submarina de Juan”¹⁰⁰. A produção do traje isolante ilustra bem a cultura do arame e o valor do raciocínio e da capacidade de improvisação.

Em entrevista no final dos anos 1990¹⁰¹, o geógrafo brasileiro Milton Santos afirma que “a experiência da escassez é o caminho da descoberta do que eu valho de verdade”. Nesse sentido, o valor do indivíduo sob o risco de morte iminente é maior na medida em que sabe do que dispõe e, principalmente, do que **não** dispõe para sobreviver. Daí o destaque para Favalli e seu conhecimento empírico e prático na situação Robinson.

Todos colaboram na fabricação do traje. Assim que fica pronto, resta saber quem deverá correr o risco de colocá-lo à prova. É realizado um sorteio e Juan Salvo é o escolhido. Com o traje isolante e uma espingarda no ombro, quem sai do sobrado já não é mais o pacato Juan, é o *Eternauta*, não na condição que assumirá ao final da história, mas na de símbolo¹⁰².

A situação vai sendo desvelada gradativamente: Buenos Aires foi invadida por alienígenas cujo objetivo parece ser simplesmente matar a todos. O que é uma hipótese, entre outras, já que o objetivo dos *Ellos* nunca é totalmente revelado. O grupo formado por Juan, Favalli e Lucas é reforçado por outros personagens, o menino Pablo (substituído, na versão de 1969, pela jovem Susana), o operário Franco e, mais tarde, o jornalista Mosca¹⁰³, mais

¹⁰⁰ “Lo primero será hacer un traje hermético. Un traje como de buzo, que nos permita salir de la casa. (...) Podemos hacerlo de tela engomada! En la cabeza adaptaremos la máscara de Juan para caza submarina”

¹⁰¹ Trata-se da entrevista concedida por Milton Santos ao programa Roda Viva, da TV Cultura, 31 de março de 1997. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34law&t=4131s> (acesso de abril de 2019)

¹⁰² “Salvo com a vestimenta, caminhando em meio à nevada, é a cena emblemática da série, retomada sempre que a história é publicada, inclusive nas capas”. (RAMOS, 2016, p.141)

¹⁰³ “(...) voluntaria o fortuitamente, los seres de Oesterheld recorren todo el espinel sociológico: el pequeño industrial Salvo, el jubilado Polsky, el intelectual Favalli, el empleado Lucas, el obrero Franco, el periodista

empenhado em registrar tudo que está acontecendo do que em lutar contra os invasores. O grupo é convocado, algum tempo depois, por militares que organizam a resistência.

Os chefes militares dão ordens e tomam atitudes arbitrárias, muitas vezes apenas para manter uma posição hierárquica superior em relação aos demais sobreviventes¹⁰⁴. O narrador está mais atento aos atos de bravura e a capacidade de sacrifício dos civis. De acordo com Hugo Montero (2013), autor de uma biografia de Oesterheld, esse interesse do narrador é central para compreender a “potencialidade narrativa” da série.

Daí a potencialidade narrativa de *El Eternauta*, e sua posterior e interminável cadeia de releituras e reinterpretações: no é relevante analisar as perspectivas da iminente chegada de invasores, mas estudar as reações humanas diante de uma situação limite que destroça a rotina e exige de todos um comportamento novo, um desafio inesperado. A invasão não é mais que o catalizador da conduta humana que desnuda suas forças e fraquezas diante dessa luta de vida ou morte pela sobrevivência.¹⁰⁵ (MONTERO, 2013, p.66)

A trama segue, os civis são subordinados aos militares que assumem o comando, e Juan Salvo, militar da reserva, é nomeado tenente e se torna responsável por um dos grupos, uma vanguarda cuja missão é sair à frente do pelotão e explorar o território ocupado. A certa altura, os *cascarudos*, primeiros seres extraterrestres que o grupo enfrenta, encurralam os sobreviventes no estádio do *River Plate*, no bairro de *Nuñez*. A imagem do estádio, no traço de Solano López, impressiona pela fidelidade ao modelo. Na versão com Breccia, que opta por um ângulo mais fechado, a representação estilizada ainda assim permite reconhecer a lateral do estádio. O cenário cotidiano do leitor vai se tornando cada vez mais reconhecível.

A facilidade para matar os *cascarudos* e a presença de uma espécie de transmissor que carregam por trás da cabeça leva Favalli à certeza de que não são estes os seres por trás da invasão. É preciso preparar-se para combates mais difíceis. Vale destacar uma passagem em que o professor faz uma analogia entre aquilo que enfrentam e a luta dos povos originários: “Os

Mosca, el joven Pablo. Todos ellos permiten el reconocimiento y la identificación inmediata: cualquiera es uno de nosotros”. (ALBARCES, 2005)

¹⁰⁴ Na versão de 1969, há inclusive um crime cometido pelo Capitão Piedras, responsável pelo comando militar estratégico da resistência. Ao ser questionado por um tenente, o capitão não hesita em repreender o subordinado: “Valoro mucho su opinión, teniente Alonso. Me parece que todavía no se ha dado cuenta, teniente Alonso, de que estos no son momentos de discutir... ¡Estos son momentos de actuar! ”. Ato contínuo, o capitão puxa o revólver e mata o tenente diante de todos os presentes.

¹⁰⁵ De allí la potencialidad narrativa de *El Eternauta*, y su posterior e interminable cadena de relecturas e reinterpretaciones: no es relevante analizar las perspectivas de una próxima llegada de invasores, sino estudiar las reacciones humanas ante una situación límite que destroza la rutina y que exige de todos un comportamiento nuevo, un desafío inesperado. La invasión no es otra cosa que el catalizador de la conducta humana que desnuda fortalezas y debilidades puestas en esa lucha de vida o muerte por la supervivencia.

índios da América também tiveram êxitos parciais na luta contra os conquistadores espanhóis. Não esqueça que os **cascarudos** não são os verdadeiros inimigos... ainda não enfrentamos nenhum desses inimigos...”¹⁰⁶. Na fala de Favalli, europeu e alienígena, conquistador e invasor, se fundem numa mesma ameaça.

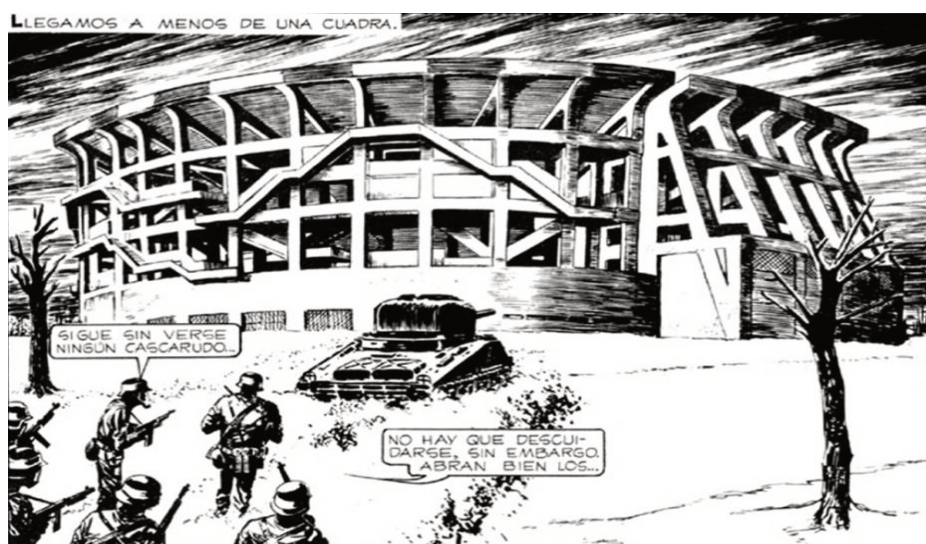


Figura 14 – Estádio do River Plate representado por Solano López, em perspectiva que permite ao leitor reconhecer a imagem externa do cenário



¹⁰⁶ También los índios de América tuvieron éxitos parciales contra los conquistadores españoles. No se olvide que los cascarudos no son los verdaderos enemigos... todavía no hemos podido ocasión de enfrentar a ninguno...”

Figura 15 – Detalhe da página em que Alberto Breccia reproduz a lateral do estádio do River Plate durante a chegada do grupo de Juan Salvo

Seguem as peripécias do enredo com Salvo e Franco descobrindo os emissários mais próximos dos líderes, os *Manos*. São eles que operam a tecnologia que domina os *cascarudos* e os *gurbos*, quadrúpedes gigantes e igualmente irracionais que aparecerão em seguida. Os *Manos* são inteligentes, sensíveis, e tem como ponto fraco a glândula que carregam dentro de si. Se sentem medo, a glândula, implantada pelos *Ellos* excreta um veneno mortal. O primeiro *Mano* aparece na narrativa em maio de 1958, segundo ano da série e da revista *Hora Cero Suplemento Semanal*. A partir dessa aparição, torna-se perceptível a passagem para a segunda metáfora, a situação de combate.

Até surgirem os *Manos*, os sobreviventes enfrentam a nevasca radioativa e insetos gigantes, lutam para manterem-se vivos e contra seres com os quais não se identificam. Os *Manos*, apesar dos numerosos dedos que tem nas mãos e das orelhas pontudas, são parecidos com seres humanos, falam, raciocinam e, o leitor fica sabendo depois, também são vítimas. O primeiro contato não é amistoso. Um *Mano* opera o complexo maquinário instalado em um lugar tão conhecido dos buenaienses quanto o estádio do *River Plate*, a *Glorieta de Belgrano*, um grande pavilhão aberto, construído em 1910 no parque *Barrancas de Belgrano*, um dos antigos limites da cidade com o Rio da Prata. Na Buenos Aires de Oesterheld, a *Glorieta* serve para controlar mentes. No topo de seu telhado está instalada uma antena que transmite as ordens captadas pelo dispositivo implantado atrás da cabeça dos *cascarudos*. Na *Glorieta* ocupada, outros seres também recebem os dispositivos: os *hombres-robot*.

O medo do autômato, do homem-máquina ou da substituição do ser humano por uma cópia de outra natureza, remonta à primeira Revolução Industrial. É claro que o encontramos bem antes, nas lendas germânicas sobre os *Doppelgänger* ou entre os índios peruanos que contam histórias sobre *Chullachaqui*. A novidade sobre o tema nas modernas narrativas de ficção científica é a máquina: o medo, no início do século XX – e talvez ainda o seja neste século – é da reprodução técnica do ser humano, muito presente em filmes como *Vampiros de almas* (*The invasion of the body snatchers*, 1956) e *A estirpe dos amaldiçoados* (*The children of damned*, 1964). Em um ensaio de 1965, intitulado “A imaginação da catástrofe”, Susan Sontag apresenta o tema da seguinte maneira:

Estes invasores alienígenas praticam um crime pior que o assassinato. Não matam simplesmente a pessoa. Eles a aniquilam. (...) o corpo é preservado, mas a pessoa é inteiramente transformada em um autômato escravo ou agente das potências alienígenas. Esta, evidentemente é a fantasia do vampiro sob novas roupagens. A pessoa morre na realidade, mas não sabe disso. É um morto-vivo, uma pessoa que não é uma pessoa. (SONTAG, 1987, p. 257)

Os *hombres-robot* de *El Eternauta* correspondem à descrição de Sontag, especialmente em sua condição de escravos automatizados, altamente eficientes em seu comportamento uniforme. Pode-se dizer que eles são “o verdadeiro modelo do homem tecnocrático, expurgado de emoções, sem volição, tranquilo, obediente a todas as ordens” (Idem, p. 258).

A *Glorieta* é uma linha de montagem de *hombres-robot* onde a principal mão de obra são os próprios prisioneiros transformados em máquinas humanas. O *Mano* que os controla é um escravo como eles, com a diferença de que ele sabe disso. A robotização no *Eternauta* consiste, sobretudo, no apagamento da identidade. A cada dispositivo implantado na nuca de um sobrevivente, desaparece o ser humano e nasce um novo zumbi sob as ordens dos *Ellos*.

O *Mano* é vencido pelo operário Franco, que detona a *Glorieta* com granadas e assume, como em outros momentos da narrativa, o protagonismo das ações. É o homem das grandes iniciativas, que faz com que a história avance. O *Mano* é capturado e nas edições de *Hora Cero Semanal* dos dias 11 e 18 de junho de 1959, nas quais Oesterheld apresenta a história do personagem e, através dele, os *Ellos*. Em seu discurso melodramático, o personagem descreve a beleza dos dois sóis do seu planeta, das montanhas, da natureza, e demonstra admiração pelo engenho humano segurando um bule de café. Enquanto a glândula mortal espalha substâncias venenosas em seu organismo, Salvo e Franco ficam sabendo que os “**Ellos** são o ódio... o ódio cósmico... **Ellos** querem o universo todo para si... **Ellos** nos obrigam a destruir e a matar”¹⁰⁷.



Figura 16 – O monólogo do *Mano* capturado por Juan Salvo e Franco, na versão de 1957-1959, com Solano López.

¹⁰⁷ “Ellos son el odio... el odio cósmico... **Ellos** quieren para sí el universo todo... **Ellos** nos obligan a destruir y a matar.”

De acordo com Pablo Francescutti,

Os inimigos dos humanos também se apresentam como uma organização militar cuja vocação por conquistar, destruir e escravizar remete aos impérios da antiguidade e aos totalitarismos modernos. Nos *Ellos* se concentram tradições de violência matizadas por um sentimento: o ódio. *Ellos* são o ódio cósmico, adverte um Mão, introduzindo um elemento emocional impróprio a uma sociedade extremamente racional e despersonalizada.¹⁰⁸ (FRANCESCUTTI, 2007, p. 18)

Sucessivos ataques, principalmente dos gigantescos *gurbos*, acabam por dizimar o grupo organizado pelos militares. Os sobreviventes são capturados e aumentam o exército de *hombres-robots*. Apenas Salvo, Franco e Favalli escapam e seguem resistindo, esgueirando-se pela cidade, seguindo o trajeto de mísseis vindos do norte que rasgam os céus de Buenos Aires em direção ao quartel-general dos *Ellos*. A descoberta do centro de comando é uma das sequências mais importantes da narrativa. Os *Ellos* escolhem a *Plaza del Congreso*, também conhecida como *Plaza de los dos Congresos* e ali constroem um enorme complexo tecnológico. No meio do imponente quartel-general fica, literalmente, o coração da invasão: “uma espécie de cúpula que se expandia e contraía ritmicamente como um coração. O coração da invasão. Ali dentro estavam os *Ellos*, sem dúvida¹⁰⁹”. É o mais próximo que o grupo e o leitor chegarão da imagem dos *Ellos*. Em torno da cúpula, além de antenas de vários tamanhos, *gurbos*, *cascarudos* e *Manos* estão “embalados em estranhos envoltórios transparentes, e dali iam saindo para formar as unidades de combate”¹¹⁰.

Mísseis teleguiados e bombardeiros seguem realizando o ataque aéreo. Um *Mano*, pilotando um estranho aparelho, neutraliza alguns mísseis e desvia outros. Dois ou três bombardeiros conseguem atingir a cúpula central e os prédios do *Congreso*. Granadas e uma bazuca são usadas pelo grupo de Salvo para reforçar o ataque por terra. No segundo tiro de bazuca, o “coração” começa a encolher. Uma bola gigante, parecida com uma nave, alça voo e desaparece no espaço. Os *hombres-robot* ficam imóveis, as glândulas mortais dos *Manos* são ativadas, *gurbos* e *cascarudos* se dispersam sem o controle dos *Manos*.

¹⁰⁸ Los enemigos de los humanos también se presentan como una organización militar cuya vocación por conquistar, destruir y esclavizar remite a los imperios de la historia antigua y también a los totalitarismos modernos. En los Ellos se concentran tradiciones de violencia matizadas por un sentimiento: el odio. Los Ellos son el odio cósmico, advierte un Mano, introduciendo un elemento emocional impropio de una sociedad extremadamente racional y despersonalizada.

¹⁰⁹ “una especie de cúpula que se expandía y se contraía ritmicamente como un corazón. El corazón de la invasión. Allí dentro estaban los Ellos, sin duda”

¹¹⁰ “embalados en extrañas envolturas transparentes, de allí iban saliendo para formar las unidades de combate”.

A invasão terminou, os *Ellos* desistiram, pensam Juan, Franco e Favalli, que tomam o rumo de volta pra casa. Sua missão está, aparentemente, terminada. No caminho, encontram Pablo e Mosca. Tudo parece voltar à normalidade possível em meio às ruínas. De repente, um míssil sobrevoa o céu e cai em algum ponto da cidade. A explosão nuclear, pensada como um golpe de misericórdia contra os *Ellos*, espalha radiação pelo que ainda resta da Buenos Aires destruída. A neve, que tinha desaparecido, volta a cair.

Os sobreviventes conseguem chegar a tempo ao chalé de Juan Salvo. Encontram Elena e Martita vivas. No sótão, o rádio volta a funcionar e transmite o aviso de um *Comité Unido de Emergencia del Hemisferio Norte*: há zonas livres da nevasca em vários países da América Latina, e os eventuais sobreviventes devem se reunir nessas zonas. Em um caminhão, o grupo sai do chalé vestido com os trajes isolantes e toma o rumo indicado pelo rádio de uma das zonas livres. Nos arredores do lugar já não há neve. Ao desembarcar, Salvo, Franco, Favalli, Elena, Martita, Pablo e Mosca percebem que se trata de uma armadilha.

Hombres-robot disfarçados de soldados capturam e transformam Favalli, Franco, Pablo e Mosca em autômatos. Apenas Salvo e sua pequena família conseguem escapar e se esconder em uma espécie de nave. Dentro dela há um estranho painel de controle que Salvo resolve tentar operar. O protagonista ativa, assim, acidentalmente, uma máquina do tempo que o separa da mulher e da filha: “Os gritos me chegaram como de muito longe... tentei vê-las, mas me foi impossível... apertei outro botão... a voz de Elena foi enfraquecendo... suspiros, chiados estranhos a substituíram...”¹¹¹.

Antigos soldados de infantaria, um dinossauro e um super-foguete desfilam diante de Juan Salvo, que paira entre o passado e o futuro até cair no *Continuum 4*, uma dimensão fora do espaço-tempo. Lá ele encontra um velho *Mano*. É este personagem que conta ao narrador sobre sua nova condição: se quer encontrar a mulher e a filha, terá que busca-las por infinitas dimensões, outros *continuums*. Salvo é agora, definitivamente, o *Eternauta*, um viajante que atravessará dimensões sem descanso.

Nesse momento, o leitor está de volta ao espaço inicial, a casa do roteirista-personagem. O *Eternauta* encerra sua narrativa. Logo fica sabendo que está de volta a Buenos Aires, em 1959, e corre para sua casa. O roteirista o segue e testemunha seu encontro com a mulher, a filha e os amigos, que o esperam para um jogo de truco. Ao encontrá-los, o protagonista esquece

¹¹¹ “Los gritos me llegaron como de muy lejos... traté de verlas, pero me fue imposible... apreté otro botón... la voz de Elena se fue debilitando... suspiros, churridos extraños la reemplazaron...”

tudo que contou e afirma desconhecer o homem a quem narrou sua história. Não é mais o *Eternauta*, voltou a ser o pequeno burguês Juan Salvo. Assim, só o perplexo roteirista-personagem sabe o que acontecerá num futuro muito próximo. É ele quem assume a narrativa no episódio final, publicado na edição do dia 2 de setembro de 1959 de *Hora Cero Suplemento Semanal*:

Isso significa que é verdade! Que o que o eternauta me contou é verdade, e que eu não sonhei. Ele esqueceu tudo ao voltar ao pasado, ao encontrar outra vez com os seus! Isso significa que a nevasca mortal fatal cairá sobre a Terra em 1963... que, dentro de quatro anos, **Ellos** descarregarão sobre nós sua assustadora invasão ... O que fazer? O que fazer para evitar tanto horror? É possível evitá-lo publicando tudo o que o eternauta me disse? Será possível?¹¹²

Voltamos ao início. Sabemos agora o que motiva toda a narração. O roteirista-personagem decidiu lutar contra o inimigo que se aproxima com a arma de que dispõe: sua capacidade de contar histórias, de criar uma *historieta* como um alerta sobre um futuro possível.

5.3 O cenário

El Eternauta não é a única e muito menos a primeira obra de ficção a ter Buenos Aires como cenário. Esteban Echeverría, Domingo Sarmiento, José Hernández, Ricardo Güiraldes, Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Macedonio Fernandez, Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Silvina e Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Martín Kohan, Mariana Enriquez... a lista de escritores argentinos que ambientaram romances, contos, poemas, e que dedicaram ensaios à capital portenha é interminável. Alguns deles, inclusive, foram incorporados ao cenário, tornando-se nomes de ruas e detalhes da paisagem, como painéis e estátuas.

Em *El Eternauta*, a cidade é também um personagem. A narrativa é impensável sem ela. Oesterheld traz Buenos Aires para o mapa da ficção científica e a aventura para o mapa da cidade. O grupo de resistência está sempre em movimento: de *Vicente López* à *Plaza del Congreso*, passando pela *Glorieta* e pelas estações da Linha D do *Subte*, os humanos, os monstros e a geografia da capital portenha estabelecem uma relação dinâmica, simbiótica,

¹¹² ¡Esto significa que es cierto! que lo que me contó el eternauta es cierto, y que yo no lo he soñado. ¡Él se ha olvidado de todo al volver al pasado! ¡Al encontrarse otra vez con los suyos! Esto significa que la nevada mortal caerá sobre la Tierra en 1963... que, dentro de cuatro años, los **Ellos** descargarán sobre nosotros su espantosa invasión... ¿Qué hacer? ¿Qué hacer para evitar tanto horror? ¿Será posible evitarlo publicando todo lo que el eternauta me contó? ¿Será posible?

pautada pelo traço realista de Solano López, desenhista cujo estímulo/exigência é fundamental para a criação do roteiro.

Há 60 anos [hoje, 62], Oesterheld propôs a Solano López fazer uma tira semanal e lhe perguntou o que gostaria que fosse. Solano López lhe disse que queria fazer uma história em quadrinhos de ficção científica. “Mas não me escreva uma em que andem correndo com pistolas e lança-raios, escreva-me uma de ficção científica realista”, pediu Solano. “A ideia era que o leitor se identificasse com a história”, explicou o desenhista em artigo que escreveu recordando esse processo inicial.¹¹³ (BARROS, 2017)

Um bom exemplo dessa ficção de província com traços universais é a batalha da *Plaza del Congreso*, espaço urbano a que Solano dá atenção especial, como pode ser visto na Figura 18.

A mítica batalha da *Plaza de los Dos Congresos*, onde Salvo e sua milícia enfrentam “Los Ellos”, talvez seja uma das cenas mais lembradas. O lugar onde os invasores montaram o quartel general da invasão teve uma peculiaridade: foi o único cenário da história para o qual Solano López teve que recorrer a uma referência externa para desenhar. Havia desenhado todos os outros de memória, porque conhecia os lugares. Não que não conhecesse essa praça, mas para a locação da batalha final usou uma foto panorâmica para não perder nenhum detalhe.¹¹⁴ (Idem)

Aquilo que no final dos anos 1950 parecia ser apenas resultado do engenho ficcional de Oesterheld, criador de uma supostamente metafórica¹¹⁵ disputa entre os seres humanos e o ódio cósmico, toma outra dimensão no *remake* de *El Eternauta* de 1969: na segunda versão, ainda que a aparência e a dimensão do grande inimigo permaneçam desconhecidas, há uma referência direta ao imperialismo das grandes potências, que negociam sua própria salvação oferecendo aos *Ellos* a América Latina.

¹¹³ Hace 60 años, Oesterheld le propuso a Solano López hacer una tira semanal y le preguntó qué tenía ganas de hacer. Solano López le dijo que quería hacer una historieta de ciencia ficción. “Pero no me escribas una en la que anden a las corridas con pistolas y lanzarrayos, haceme una de ciencia ficción realista”, le pidió. “La idea era que el lector se identificara con la historia”, explicó el dibujante en un artículo que él mismo escribió recordando ese proceso inicial.

¹¹⁴ La mítica batalla de la Plaza de los Dos Congresos, donde Salvo y su milicia se enfrentaron con “Los Ellos”, quizás sea una de las escenas más recordadas. El lugar donde los invasores montaron su cuartel general de invasión tuvo una particularidad: fue el único escenario de la historieta para la que Solano López necesitó buscar una referencia para dibujar. Todas las demás las había hecho con lo que tenía en su memoria, porque conocía los lugares. No es que no conociera esa plaza, pero para la locación de la batalla final usó una foto panorámica para poder dibujar todos los detalles de la plaza.

¹¹⁵ Há leituras que propõem a ideia de que Oesterheld seria visionário a ponto de, na versão de 1957, estar já prevendo o que poderia acontecer 20 anos depois, durante a ditadura militar de Videla. O fato de Oesterheld ter se tornado *montonero* colabora para a construção desse tipo de leitura, relativamente comum nas análises dos anos 1980, época de distensão e queda do regime.

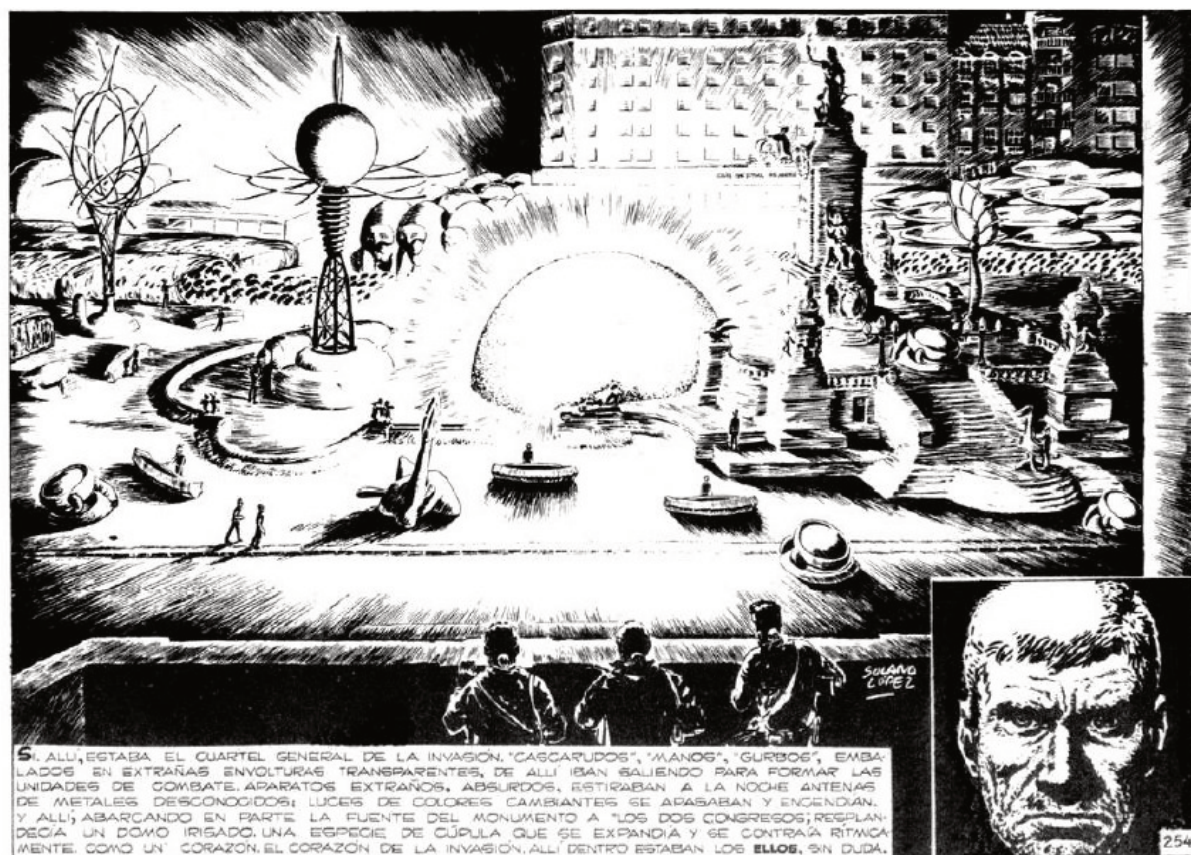


Figura 18 – A imagem do quartel-general dos Ellos, na Plaza del Congreso ocupa uma página inteira da edição de 7 de janeiro de 1959 de *Hora Cero Suplemento Semanal*, sendo uma das ilustrações em que Solano López faz questão de colocar seu nome

A escolha de Buenos Aires como a primeira cidade a ser atacada e para se tornar a sede dos invasores é, como já ficou dito anteriormente, um dos elementos mais fortes de verossimilhança na obra de Oesterheld, produzida, como também já ficou dito, para um público que vive nessa mesma cidade. Verossimilhança de um mundo ficcional que lembra o conceito de metatopia ou metacronia. Segundo Eco (1991), nessa categoria típica da narrativa fantástica, “O mundo possível representa uma fase futura do mundo real presente: e, por diverso que seja estruturalmente do mundo real, o mundo possível é possível (e verossímil) precisamente porque as transformações que sofre não fazem mais que completar as tendências do mundo real” (ECO, 1991, p.25).

A capital é o cenário de um mundo possível e chama a atenção do leitor que, acostumado a acompanhar histórias de grandes cataclismos em países distantes, de repente encontra a rua onde fica sua casa devastada por gigantescos quadrúpedes alienígenas. É o fascínio da catástrofe, o despertar de um dos prazeres mais básicos que um tema clássico da ficção

científica, a destruição da cidade, proporciona, que na série de Oesterheld se torna o perigo que pode dobrar a esquina a qualquer momento, invadir o cotidiano e cancelar os “deveres normais”.

O fascínio desta catástrofe generalizada transformada em fantasia está em nos eximir de deveres normais. O trunfo dos filmes sobre o fim do mundo (...) é a grande cena em que Nova Iorque, Londres ou Tóquio aparecem totalmente desertas, toda a sua população aniquilada (...) o filme inteiro pode tratar da imaginária ocupação da metrópole deserta para começar tudo de novo, Robinson Crusoe em escala mundial. (SONTAG, 1987, p. 249-250)

A invasão em *El Eternauta* envolve toda a América Latina e, assim sendo, a capital argentina representa o centro do continente. Para além do fascínio e da verossimilhança buscadas por Oesterheld, a invasão de Buenos Aires é a introdução de um novo cenário, uma mudança que reconfigura e aproxima os leitores de uma percepção inédita de seu papel também como agentes: se tipos como Juan Salvo e seus amigos, cidadãos comuns, *de barrio*, podem se tornar o herói coletivo que protagoniza a aventura, ela se torna palpável também aos leitores.

Autor, leitores e personagens estão, assim, compartilhando um mesmo olhar e os mesmos valores, num mesmo espaço e com as mesmas condições de percepção dos desdobramentos da ação narrada.

Esse modelo – próprio, alternativo ao ianque – é resultado, como o outro, do rico conjunto de obras produzidas pelo autor e reconhecido por leitores coerentes. Há um ‘modo’ Oesterheld que já está então no ar que a aventura argentina respira. E não se trata do imperativo voluntarista de FAZER UMA HISTÓRIA EM QUADRINHOS NACIONAL, mas a consequência, o ponto de chegada de um proceso interno, estrutural, que altera o sentido mesmo de cada elemento: a circunstância argentina se converte em materia AVENTURÁVEL porque há outros valores em jogo, o herói é outro, o Inimigo – esse motor imóvel, aristotélico – não é mais um estereótipo.¹¹⁶ (SASTURAIN, 1995, p. 123)

Busco em Sasturain, uma vez mais, a ideia de uma Buenos Aires que não apenas recebe a aventura como um hóspede, mas que a torna uma **circunstância**, condicionada a um tempo, a um lugar e a um modo de vida, ligada organicamente ao cenário inédito de uma capital latino-americana. Não se trata, a meu ver, apenas da emancipação da ficção científica argentina de um modelo, mas a expansão dos domínios da aventura por cenários nunca antes visitados.

5.3.1 Buenos Aires, cidade palimpsesto

¹¹⁶ Ese modelo – propio, alternativo del yanqui – es resultado, como el otro, de un caudal de obra acumulada por el autor y reconocido por lectores consecuentes. Hay una manera Oesterheld que ya está por entonces en el aire que respira la aventura argentina. Y no se trata del imperativo voluntarista de HACER UN HISTORIETA NACIONAL sino la consecuencia, el punto de llegada de un proceso interno, estructural, que remueve el sentido mismo de cada elemento: la circunstancia argentina se convierte en materia AVENTURABLE porque hay otros valores en juego, el héroe es otro, el Enemigo – ese motor inmóvil, aristotélico – no es más un estereotipo.

Em 1940, o poeta e ensaísta Ezequiel Martínez Estrada afirmava que Buenos Aires é uma cidade composta pelas cidades que lhe serviram de berço. A primeira é a fundada por Don Pedro de Mendoza em 1536 – e destruída 5 anos depois, em 1541, pelos índios da região, que também matam todos os habitantes do povoado. É a cidade do aborígine, que “se pode sentir dentro da outra em que respiramos com ufania: está no que é propenso a ser destruído, no aleatório”¹¹⁷, uma cidade “instável e atroz”¹¹⁸ que “repousa muda e quieta dentro o debaixo das outras”¹¹⁹; a segunda, fundada por Don Juan de Garay em 1580, é marcada pela ousada valentia dos desbravadores, é a cidade “da aventura, da conquista pela raça (...). A cidade imperativa, avassaladora, a que nos têm aprisionados por correntes invisíveis, por deveres antigos, pelos direitos de todo conquistador sobre os colonizadores”¹²⁰. Garay estabelece o marco fundador onde atualmente fica a *Plaza de Mayo*, centro dos grandes acontecimentos políticos e sociais ligados à capital, local de manifestações, de interação e embate entre os representantes do poder e o povo. A terceira Buenos Aires é a da independência conquistada em 1810, a capital emancipada “que coincide com algumas formas vivas do interior (...) que vem crescendo em cima do edifício de um só andar: a cidade de todos e de ninguém”¹²¹ (ESTRADA, 1983, p.17/18/19). Esta terceira cidade é a camada visível do palimpsesto urbano, a industriosa Buenos Aires moderna, construída pela mão do *criollo* e do imigrante, provinciana e cosmopolita, exportadora de matéria-prima, importadora e fagocitadora de culturas e tendências forâneas.

A Buenos Aires do início do século XX é, segundo Beatriz Sarlo (2005), uma capital caracterizada pela cultura da mescla, onde se misturam “modernidade europeia e diferença rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador, crioulismo e vanguarda” (SARLO, 2005, p. 201). Também é uma cidade em que a industrialização e a organização social, que passa a incluir filhos e netos de imigrantes, legitimada sua condição de cidadãos argentinos, produz mudanças significativas tanto na periferia quanto no centro.

¹¹⁷ “se la siente dentro de la otra en que respiramos con ufanía: está en lo propenso a ser destruido, en lo aleatorio”

¹¹⁸ “inestable y atroz”

¹¹⁹ “reposa muda y quieta dentro o debajo de las otras”.

¹²⁰ “de la aventura, de la conquista por la raza (...). La ciudad imperativa, avasalladora, la que nos tiene atados con cadenas invisibles, por deberes antiguos, por los derechos de todo conquistador sobre los colonizadores”

¹²¹ “que coincide con algunas formas vivas del interior (...) que viene creciendo por encima de la planta edilicia de un piso: la ciudad de todos y de nadie”

Às três capitais argentinas pode-se agregar, desde 1957, a Buenos Aires devastada criada por Oesterheld, uma cidade que, coincidente com a matriz, a cidade primeira de que fala Martínez Estrada, pode ser demolida em cinco semanas, “porque está submetida às contingências cartaginesas da luta pela vida social”¹²² (ESTRADA, 1983, p. 20).

A Buenos Aires de *El Eternauta* pode ser uma síntese dialética que integra as cidades sobrepostas, retomando a primeira quando irrompe a selvageria entre os que sobrevivem à invasão, que logo se dão conta da necessidade de reconquistar o território. Necessidade que desestrutura a hierarquia social, amalgamando classes que se tornam um grupo homogêneo, uniformizado pelos trajes que protegem da nevada mortal. Os sobreviventes caminham pelas ruas de uma Buenos Aires pouco familiar, mas que aos poucos vai sinalizando uma (re)existência possível por entre as camadas do palimpsesto.

“Me parece que não há nenhuma possibilidade de que exista um lugar na Terra que não seja um palimpsesto. Esse geógrafo de vocês, Milton Santos, que para mim é um gênio...”¹²³¹²⁴, responde Lucrecia Martel quando comento que uma das ideias que me parecem fecundas para pensar na capital argentina é essa, a de palimpsesto. Estamos em sua casa, em *Villa Crespo*, numa terça feira nublada de dezembro, quando ela menciona Milton Santos. Fico surpreso, e digo que concordamos com relação à genialidade do pensador brasileiro. “É um gênio. Se é um gênio para nós dois, é um gênio (risos). Bom, ele explica isso muito bem”¹²⁵, completa a diretora de *Zama* (2017).

Lucrecia trabalhou entre 2008 e 2009 em uma adaptação de *El Eternauta* para o cinema que não se concretizou. É saber algo a respeito desse processo que me levou a entrevistá-la. No roteiro elaborado por ela, o roteiro de Oesterheld é radicalmente alterado, mas um elemento é mantido: a relação direta entre a cidade alterada pela invasão e um grupo de protagonistas que transita e se torna parte do cenário devastado.

A ideia de Milton Santos a que Lucrecia provavelmente se refere é a de que toda a paisagem urbana é um mosaico que “Pode conter formas viúvas e formas virgens. As primeiras estão à espera de uma revitalização, reutilização, que pode até acontecer; as segundas são as redes criadas para novas funções, para receber inovações” (SANTOS, 2012, p.25). Na Buenos

¹²² “porque está dentro de las contingencias cartaginesas de la lucha por la vida social”

¹²³ “No hay ninguna posibilidad que exista un lugar en la Tierra que no sea un palimpsesto, me parece a mí. Ese geógrafo de ustedes, Milton Santos, que para mí es un genio...”

¹²⁴ As notas 124, 126, 127, 128, 129 e 130 são trechos de entrevista concedida em dezembro de 2018. (Anexo II)

¹²⁵ Es un genio. Si lo es para nosotros dos, es un génio (risos). Bueno, él explica eso muy bien”

Aires do *Eternauta* de Lucrecia, a disputa entre invasores e habitantes do mosaico urbano é pelo domínio dessas formas. A Guerra Fria, mote de boa parte das produções de ficção científica entre as décadas de 1950 e 1980 do século passado transforma-se, na versão dela, em uma disputa de outra ordem. A ameaça imperialista é substituída pela urgência da preservação dos recursos naturais, os invasores não são alienígenas e a invasão é espaço-temporal:

esses personagens que vinham de fora éramos nós mesmos, vindos em um futuro em que havia triunfado o *Greenpeace*. Era como se todos tivéssemos nos tornado muito ecológicos. Essa gente tinha que destruir esse desastre de cidade, e os que aderiam à causa, aderiam, os que não, não. Como civilização éramos, digamos, uma praga para eles, que eram todos ‘verdes’.¹²⁶

O roteiro de Lucrecia complexifica e aproxima temas clássicos da ficção científica de questões contemporâneas. O deslocamento no tempo e no espaço, a destruição da cidade, a extinção/transformação de seres humanos em autômatos encontra-se com o problema da coexistência entre um sistema extrativista e consumista e a preservação de outras espécies.

o que me parecia interessantíssimo era que vinha essa gente, que éramos nós mesmos, com essa ideia que é agora aspiracional, da cidade verde, da cidade onde estão todos os animais, todas as espécies, e tudo é controlado, para que seja possível conviver. E aí pode estar o dinossauro, e o rato geneticamente modificado, e todos podem conviver, porque tudo está planejado para isso. Nesse mundo nós, pessoas do século XX, XXI, não podemos existir, porque estamos acostumados a destruir, a conviver de outra maneira, então esse mundo controlado e bonito, onde tudo é orgânico, seria o inferno para nós. Isso me parecia divertido. Tudo o que viria era muito melhor, somente nós éramos desnecessários.¹²⁷

A desconstrução do enredo original de *El Eternauta* na versão de Lucrecia Martel também evita o maniqueísmo da disputa entre bem e mal e estabelece o protagonismo feminino, colocando mulheres no centro das ações: “no roteiro eram muito importantes as mulheres. No havia nenhum homem responsável por Marta ou por Elenita [a filha e a esposa de Juan Salvo].

¹²⁶ esos personajes que venían de afuera éramos nosotros mismos en un futuro en que se hubiera triunfado Greenpeace. Cómo si todos nos hubiésemos vuelto muy ecológicos. Esa gente venía, y ese desastre de ciudad la tenían que destruir, y el que sumaba se sumaba y el que no, no, pero digamos, como civilización, éramos una plaga para ellos, que eran todos verdes.

¹²⁷ lo que a mí me parecía reinteresante era que venía una gente, que éramos nosotros mismos, con esa idea que ahora es aspiracional, de la ciudad verde, de la ciudad donde están todos los animales revenidos, todas las especies, y está todo controlado para que se pueda conviver. Y puede estar el dinosaurio, y la rata geneticamente modificada, y todos pueden conviver porque está todo controlado para eso. Y en ese mundo no podemos existir nosotros, las personas del siglo XX, XXI, porque estamos acostumbrados a destruir, a conviver de otra manera, entonces ese mundo controlado y hermoso, donde todo era orgánico, era el infierno para nosotros. Eso era lo que me parecía divertido. Todo lo que se venía a instalar era mucho mejor, solamente que nosotros no éramos necesarios.

Elas eram muito importantes na versão que eu estava fazendo. Elas lideravam um grupo [de resistência] ”¹²⁸.

Não há polos positivos e negativos no *Eternauta* de Lucrecia, mas uma luta entre dois sistemas. A resistência dos habitantes da Buenos Aires do século XXI contra a extinção se torna tão legítima quanto a missão daqueles que querem evitar o fim catastrófico da vida no planeta – ou, pelo menos, na capital argentina. Essa disputa entre portenhos do futuro e do presente pelo território é atravessada também por questões de classe.

E a minha intenção no roteiro era ir por esse camino, mais complexo: os inimigos éramos nós mesmos, e o que propunham os que vinham do futuro parecia melhor, mas nos destruía. A ideia de resistir... O que é a resistência? O que é a sobrevivência? Quem são os cidadãos? Nas circunstâncias da invasão que eu propunha no roteiro era possível perceber que nem todo mundo era cidadão, que havia muita gente dos subúrbios que usufruía da cidade como se fosse sua pela primeira vez, porque a cidade havia deixado de funcionar para os ricos, e muita gente pobre podia, então, desfrutar um pouco de uma cidade até então inacessível.¹²⁹

Ideia central em *El Eternauta* e em outras obras de Oesterheld, o deslocamento no tempo sempre altera a percepção dos personagens com relação ao espaço. A proposição do roteiro de Lucrecia pode ser associada a um fato histórico: a invasão do centro de Buenos Aires, em 1945, pela população dos subúrbios e das províncias do interior do país, um verdadeiro choque para os habitantes da aristocrática Buenos Aires. A circulação de *cabecitas*¹³⁰ pela *Plaza de Mayo* e por outros espaços públicos – até então considerados exclusivos das classes abastadas da capital – legitimada pelas políticas populistas de Perón, teria consequências trágicas e, algum tempo depois, inspirariam Oesterheld na construção do roteiro de *El Eternauta*.

¹²⁸ “incluso en el guión eran muy importantes las mujeres. No hay ningún hombre responsable por Marta o Elenita. Ellas eran muy importantes en la versión que yo estaba haciendo. Ellas lideraban otro grupo”

¹²⁹ Y mi intención en el guión era ir por ese camino, de que sea más complejo: los enemigos éramos nosotros mismos, y eso que proponían los que venían del futuro parecía mejor, pero nos destruía. Toda la idea de resistir... ¿Qué es la resistencia? ¿Qué es la supervivencia? ¿Quiénes son los ciudadanos? En las circunstancias de esa invasión que yo había propuesto en el guión, te dabas cuenta que el ciudadano no era cualquiera, que había mucha gente del conurbano que por primera vez estaba usando la ciudad como propia, porque la ciudad había dejado de funcionar para los ricos, entonces ahora mucha gente pobre estaba disfrutando un poco de una ciudad que era inaccesible.

¹³⁰ O termo *cabecita negra*, de origem incerta e caráter pejorativo, refere-se ao aspecto racial e social da população de origem humilde, principalmente do interior da Argentina. Durante a primeira fase do movimento peronista, entre 1946 e 1955, o termo é utilizado de forma discriminatória pela elite local, de suposta ascendência europeia. Como resposta, referentes importantes do movimento, como Evita Perón, o utilizam com sentido positivo: “‘Cabecitas negras’ les decía con desprecio la gente ‘decente’ a todas esas presencias inesperadas. ‘Mis cabecitas negras’ replicaba Evita, transformando el agravio en un desafío a esa sociedad que se creía europea. Los argentinos morenos existían: allí estaban, reclamando un lugar en la política y en el espacio público, negándose a seguir siendo invisibles”.(ADAMOVSKY, 2003, p. 247)

5.4 A primeira versão (1957 – 1959)

Uma das páginas mais terríveis da história argentina recente foi escrita no dia 16 de junho de 1955. Com a intenção de assassinar o então presidente Juan Domingo Perón, militares das forças armadas, marinha e aeronáutica, juntamente com civis que se opunham ao governo, preparam um golpe de estado que receberia o nome de *Revolución Libertadora*. O ato extremo que marca a iminência do golpe é o bombardeio da *Plaza de Mayo*, da *Casa Rosada* e da sede da *Confederación General del Trabajo* (CGT).

Perón desafiava a oligarquia argentina desde a década de 1940, quando presidia a Secretaria do Trabalho. Durante sua gestão, desenvolveu um programa de fortalecimento dos sindicatos, criando, estimulando e sancionando leis que beneficiaram principalmente a classe operária, os trabalhadores do campo e aqueles que migravam do interior do país em busca de melhores condições de subsistência, os *cabecitas*. A elite conservadora, composta por setores da economia, da política e das forças armadas, entram em estado de alerta, assim como a embaixada dos Estados Unidos, país que investia pesadamente na indústria e no comércio argentinos, recebendo em troca o apoio do governo durante a Segunda Guerra Mundial e uma série de benefícios como a isenção de impostos e a importação massiva de produtos manufaturados. O discurso populista e as iniciativas referentes ao programa sindical e nacionalista de Perón alcançam os setores até então menos favorecidos, uma massa que invadiria o aristocrático centro de Buenos Aires em 17 de outubro de 1945 para exigir a libertação do general¹³¹. Detido algumas semanas antes, o vice-presidente, secretário de Guerra e secretario de Trabalho e Provimientos – cargos que Perón acumulava durante o governo de Edelmiro Farrel –, obteve permissão para fazer um discurso cujo objetivo era dispersar a multidão. Segundo alguns cálculos, 300 mil pessoas ouviram o discurso de Perón. A ideia de dispersão não vingou, e, diante da aclamação popular, os opositores seriam obrigados a libertar o general, que, um ano depois, em 1946, seria eleito presidente.

Entre 1946, e 1955, período em que governou o país, Perón enfrentaria várias tentativas de golpe e assassinato, sendo o bombardeio de 1955 a mais violenta delas. Poucos dias antes, durante uma procissão de *Corpus Christi*, uma bandeira argentina havia sido queimada em praça pública por opositores do regime. Como resposta, foram organizadas manifestações de

¹³¹ Momento fundacional do peronismo, que ficou conhecido como *Día de la Lealtad*.

desagravo e apoio ao governo que reuniram um grande número de civis na *Plaza de Mayo* e adjacências no dia 16 de junho.

Durante as manifestações, trinta aviões da marinha e da força aérea bombardearam e metralharam a multidão, matando 308 pessoas e ferindo um indeterminado número de vítimas. O bombardeio de 1955 foi o maior massacre de civis até então registrado na história argentina.

As imagens do bombardeio, das vítimas e das ruínas da *Plaza de Mayo* e da sede do governo certamente nunca mais saíram da memória física de quem as testemunhou. Tornaram-se evidências de algo até então, e ainda hoje, difícil de imaginar. Para Martín Oesterheld, essas imagens e esse acontecimento seriam uma das maiores fontes de inspiração para a catástrofe narrada na primeira versão de *El Eternauta*: “Para mim é mais fácil pensar *El Eternauta* como um relato que tem a ver com esse bombardeio no centro de Buenos Aires, que foi apagado da história, como se nada tivesse acontecido. Há algo aí que está como que latente, como ideia concreta”¹³².

É muito improvável que, mesmo não sendo peronista, Oesterheld ignorasse o enfrentamento que os *gorilas*¹³³ propunham ao governo estabelecido, muito menos a postura elitista de alguns intelectuais importantes de sua época, como Jorge Luis Borges. Héctor costumava visitar Borges na Biblioteca Nacional e, segundo Elsa Oesterheld, contava para o então diretor da Biblioteca sobre a ideia de *El Eternauta*:

Héctor visitava Borges, que era director da Biblioteca Nacional. Héctor era fanático por Borges, que era, por sua vez, encantado por ficção científica. Não sei se ele leu *El Eternauta*, mas Héctor lhe contava a história e que seria um romance de ficção científica. Borges ficava encantado com o fato de que aquela história de ficção científica sucedesse em Buenos Aires.¹³⁴ (BELTRAMI e NICOLINI, 2016, p. 17)

A história que Héctor contava a Borges tem inegável semelhança com o roteiro deste e de Bioy Casares para *La invasión* (Hugo Santiago Muchnick, 1968), em que a cidade de Aquilea, uma Buenos Aires com outro desenho topográfico, é invadida por seres idênticos a seres humanos, mas com certos traços distintivos.

¹³² “Para mí es más fácil pensar *El Eternauta* como un relato que tiene que ver con ese bombardeo en el centro de Buenos Aires, que fue silenciado en la historia, como se no hubiera pasado nada. Hay algo ahí que está como latente, como idea concreta” – Trecho de entrevista concedida em dezembro de 2018 (Anexo III)

¹³³ Para uma definição bastante satisfatória do termo, comumente empregado como referência aos militares e civis antiperonistas, tomo a liberdade de indicar o verbete “Gorila (denominación política)” da Wikipedia.

¹³⁴ Héctor lo visitaba a Borges en la Biblioteca Nacional, cuando era él era director. Héctor era fanático de él y a Borges le encantaba la ciencia ficción. No sé si habrá leído *El Eternauta* pero Héctor le contaba la historia y le decía que iba a ser una novela de ciencia ficción, ya a Borges le encantaba que la ciencia ficción sucediera en Buenos Aires.

Alguns são *gauchos* a cavalos, e neles se podia reconhecer um “outro” rural. Há, porém, um desembarque que pode remeter aos *marines* estadunidenses, e dois elementos que representam os invasores de forma desconcertante: os pequenos aviões que invadiam o espaço aéreo não eram aviões de combate, e, sobretudo os numerosos automóveis que se reúnem silenciosamente em diversos lugares, com os faróis acesos. São presenças tão inexplicáveis como ameaçadoras. Tudo isso nos convida a fazer diversas conjecturas sobre de que invasão se trata, em vez de confirmar o lugar comum literário.¹³⁵ (GAMBA, 2014)

O grupo que defende Aquilea não provém das classes médias ou populares, pelo contrário, é mais fácil identifica-las com os invasores. O grupo de defensores é secreto, clandestino e funciona como “un grupo parapolicial” (Idem). Daí a possibilidade de inferir algo acerca do teor ideológico do roteiro. A história se passa em 1957, ano de lançamento de *El Eternauta*, e inverte a lógica social invasores-resistência da série de Oesterheld. Como em “La fiesta del monstruo” (1947), dos mesmos autores do roteiro, trata-se de “uma concepção da política de massas apresentada como farsa e dissimulação, na qual nada é legítimo, tudo é fictício. A massa, sujeito social que ameaça a fértil solidão do indivíduo, é grotesca e sinistra”¹³⁶ (VIGHETTO, 2002, p. 157). A farsa, de acordo com Borges e Bioy Casares, é orquestrada, no conto, pelo monstro, Perón, a fim de atrair os ‘bárbaros’ que acorrem à *Plaza de Mayo* para defende-lo.

A complexidade do quadro político da segunda metade dos anos 1950 e da cambiante posição da classe intelectual diante do peronismo torna leviana e temerária qualquer atribuição de sentido militante a *El Eternauta*. De qualquer maneira, é inegável que a série é carregada de um aporte que se pode identificar como contrário ao de “La fiesta del monstruo” e de *La invasión*. Nesse sentido, mais produtivo que determinar as opiniões de Oesterheld e Solano López é tentar perceber as marcas do efeito de latência que resultam na composição narrativa da *historieta*.

O conceito de latência é anterior à proposição de Hans Gumbrecht (2014), mas é a abordagem não conceitual, concentrada num momento histórico específico, que me interessa aproximar com *El Eternauta*, ou seja, o que me parece adequado como elemento interpretativo não é o conceito, mas o efeito de latência. De acordo com Mello (2014),

¹³⁵ Algunos son gauchos a caballo, y en ellos podría reconocerse a un “otro” rural. Pero hay un desembarco que podría hacer pensar en marines estadounidenses, y dos imágenes que representan a los que invaden de forma desconcertante: las avionetas de la invasión aérea, que no son aviones de combate, y sobre todo los numerosos automóviles que se reúnen silenciosamente en diversos lugares, con los faros encendidos. Son una presencia tan inexplicable como amenazante. Todo eso invita a hacer diversas conjeturas acerca de qué tipo de invasión se trata, en vez de confirmar lo consabido que se desprende del lugar común literario.

¹³⁶ “una concepción de la política de masas entrevista como farsa y mascarada, en la cual nada es legítimo y todo es ficticio. La masa, sujeto social amenazante de la soledad fecunda del individuo, es grotesca y siniestra”

O conteúdo dessa forma não pode, todavia, dizia-nos o professor [Gumbrecht], ser apreendido conceitualmente. Dizer que alguma coisa está latente, prosseguia ele, não é o mesmo que dizer que essa coisa está reprimida, oculta ou que foi esquecida. Latência não se refere a um sentido velado, inconsciente, reprimido ou sublimado; não corresponde nem ao trauma nem ao tabu da teoria psicanalítica freudiana. Não se pode, por conseguinte, desvelar, liberar, trazer à consciência ou mesmo interpretar aquilo que está latente. (MELLO, 2014, p.330)

É esse deslocamento do sentido do conceito para algo mais sutil e, ao mesmo tempo, mais concreto, uma percepção não reprimida nem traumática, mas simplesmente não enunciada de maneira racional, que pode ser associado com as relações entre o roteiro de Oesterheld e certos fatos da história argentina. Trata-se de uma leitura cujo objetivo é propor, não desvelar um significado subjacente. E tal leitura, mais subjetiva, diz respeito também à relação entre *El Eternauta* e o leitor contemporâneo de Oesterheld. Essas duas relações, do roteirista com seu contexto histórico e do leitor com esse mesmo contexto, mediado pela historieta, me parecem mais sensoriais e temporais que propriamente conscientes. O que atrairia leitor e autor seria a *Stimmung* – outro conceito utilizado por Gumbrecht – que ecoaria na mente e no corpo de ambos, a presença do som e do tremor das bombas na *Plaza de Mayo*. A *Stimmung*, esse som e esse tremor, presentificam-se no futuro próximo em que ocorre a invasão narrada por Juan Salvo.

Um dos diferenciais de Oesterheld como roteirista é sua enorme capacidade de transpor para a narrativa em quadrinhos as tensões de um determinado momento histórico. Certamente não lhe passaria despercebida a sensação de que algo havia mudado na percepção e expressão humanas depois de 1945. Com o fim da Segunda Guerra, de acordo com Gumbrecht (2014), “a população mundial parecia afastar-se rapidamente daquilo que fora a mais devastadora experiência da história”, entretanto, “Algo como um nervosismo violento irrita os mundos de latência pós-Guerra” (GUMBRECHT, 2014, p.247). Algo mais inconcebível que o bombardeio da *Plaza de Mayo* havia acontecido apenas dez anos antes, e alteraria para sempre o imaginário mundial.

Desde 6 de agosto de 1945, desde a primeira detonação de uma bomba nuclear sobre uma cidade, essa imaginação se tornara uma possibilidade técnica concreta e sempre disponível, a qual nós nunca seremos capazes de esquecer. Nós sabemos – mais a partir de seus rostos perpetuados em um punhado de fotografias, do que por meio de suas palavras – que aqueles homens e mulheres que estavam presentes e que sobreviveram ao momento de Hiroshima acreditavam que aquele era o começo do fim do mundo – e nunca haverá futuro o bastante para provar que eles estavam errados. (GUMBRECHT, 2010, p.312)

O tema do fim do mundo faz parte de um conjunto de conteúdos que interessam ao leitor de quadrinhos dos anos 1950. O fim do mundo como corolário da guerra. Oesterheld criou

narrativas ambientadas na Primeira e na Segunda Guerra, cuja história conhecia em detalhes. É muito provável que, por sua sensibilidade e disposição em trabalhar à margem do maniqueísmo característico da Guerra Fria, tenha registrado a *Stimmung* correspondente ao mal estar do pós-guerra, esse “sentimento crescente de impaciência e de frustração com a escassez de soluções à vista” (Idem, p.249) que caracteriza o acirramento da polarização entre socialismo e capitalismo, Estados Unidos e União Soviética. A irrupção do que se apresentava como latência em 1957, com o golpe de estado bem sucedido de Lonardi e Aramburu¹³⁷, é umas das leituras possíveis dessa invasão de uma cidade latino-americana por uma força externa e incorpórea disposta a destruir e eliminar o que apareça em seu caminho. Os efeitos da irrupção recaem na vida familiar, no universo do cidadão comum. Uma das motivações para a criação de *El Eternauta* pode estar na latência de destruição percebida nas ações que estremeciam a sociedade argentina daquele momento e a aproximação de uma catástrofe política e social iminentes. Perceber, no entanto, não é o mesmo que decodificar, por isso insisto no efeito de latência como indicativo de uma leitura possível. Não se trata de afirmar que Oesterheld tinha plena consciência da relação entre o que criava ficcionalmente e a *Stimmung*, mas de algo que mobilizava sua imaginação criadora sem dizer o nome.

Nas palavras de Solano López, ainda que *El Eternauta* mantenha um diálogo com o contexto da segunda metade dos anos 1950,

Foi, além de uma história de ficção científica, uma espécie de exercício de antecipação sobre a entrega que o país viveria décadas depois. Acho que foi um ato quase inconsciente, tanto da parte de Héctor Oesterheld quanto da minha, no contexto dos anos 50, é claro. Héctor era um anti-peronista furioso, um liberal, com idéias esquerdistas, socialistas – como eu também poderia ter sido, sem ser afiliado a nenhum partido – onde mais ou menos todos os intelectuais estão situados, com uma visão popular e de justiça social, e de compreensão dos fenômenos históricos que obedecem às pressões dos países mais ricos.¹³⁸ (LÓPEZ, 2001)

¹³⁷ No dia 16 de setembro de 1955, a conspiração encabeçada pelo general Eduardo Lonardi alcança seu intento de derrubar o governo constitucional de Perón. Dois meses depois, Lonardi é substituído como presidente ‘de fato’, através de um golpe interno, por outro general, Pedro Eugenio Aramburu, que endurece as medidas contra o peronismo, intervindo nos sindicatos, perseguindo trabalhadores e tornando corriqueira a prática de fuzilar opositores de maneira pública ou clandestina. Aramburu também estabelece a delirante proibição de palavras ou imagens ligadas ao peronismo. Com relação a essa última, os infratores seriam condenados à pena de prisão de trinta dias a seis anos e multa, além da inabilitação para o serviço público durante o dobro do tempo de prisão.

¹³⁸ fue, además de una historia de ciencia-ficción, una especie de ejercicio de anticipación de la entrega que el país iba a vivir décadas después. Creo que fue un acto casi inconsciente, tanto de parte de Héctor Oesterheld como de parte mía, en el contexto de los años 50, claro. Héctor era un antiperonista furioso, un liberal, con ideas socialistas, de izquierda – como también podía serlo yo, sin estar afiliados a ningún partido –, donde más o menos todo intelectual se sitúa, con una visión popular y de justicia social, y de comprensión de los fenómenos históricos que obedecen a las presiones de los países más ricos.

O anti-peronismo furioso a que se refere Solano é categoricamente negado por Martín Oesterheld. Segundo ele, seu avô “Não era peronista, nem anti-peronista, de nenhuma maneira. Se fosse anti-peronista, nunca teria escrito *El Eternauta*. (...) não via Perón como o demônio, como alguns outros autores. O que acontece é que, depois de certo tempo, as coisas vão tendo outras leituras”¹³⁹. Fernanda Nicolini indica que o suposto antiperonismo de Oesterheld nos anos 1950 pode ter sido apenas uma questão de falta de entendimento com relação ao que alguns anos mais tarde o peronismo viria a significar. De acordo com ela,

Héctor pertencia a uma classe acadêmica, universitária, que havia estudado nos anos 40, quando o peronismo estava nascendo. Essa classe universitária e ilustrada está, de fato, muito distante do peronismo. Nenhum intelectual dessa época se identifica com o peronismo. Viam Perón como indivíduo, e não o que significava o peronismo, ainda assim, não era anti-peronistas. Nos anos 70, depois de tudo que se passou, era possível um entendimento melhor.¹⁴⁰

A invasão narrada em *El Eternauta* pode funcionar como uma espécie de fábula premonitória involuntária do regime militar argentino da década de 1970, mas sua mais provável referência concreta e imediata é a *Revolución Libertadora* e o bombardeio da *Plaza*. Nada seria como antes na Argentina depois desses eventos, por maiores que fossem os esforços da junta militar que assumiu o lugar de Perón no sentido de apagá-los e de encenar uma atmosfera de normalidade política e social. O massacre de 1955 seguiria como latência até que o assassinato de Aramburu, ato inaugural da guerrilha *montonera* desse vazão a um difuso desejo popular de vingança. A partir desse ato estava aberta a temporada de novas atrocidades, cometidas de maneira mais criteriosa e sistemática.

As semelhanças entre as imagens do bombardeio e as ilustrações da Buenos Aires devastada de Solano e de Breccia não são evidências de uma relação direta entre o bombardeio e *El Eternauta*. O que aproxima as duas catástrofes é, além da proximidade no tempo, as ideias de invasão e conspiração. Durante a década de 1950, como vários outros artistas e homens cultos de classe média e média alta, Héctor não aderiu às ideias populistas de Perón. Tampouco, porém, demonstrou rechaço ao movimento popular que essas ideias desencadearam, como

¹³⁹ “No era peronista, pero no era antiperonista, para nada. Si lo fuera nunca habría escrito *El Eternauta*. (...) no veía a Perón como el demonio, como algunos otros autores. Lo que pasa es que después las cosas van teniendo otras lecturas” – Trecho de entrevista concedida em dezembro de 2018. (Anexo III)

¹⁴⁰ Héctor pertenecía a una clase intelectual académica universitaria que había estudiado en los 40, cuando recién nacía el peronismo. Esa clase universitaria e ilustrada tiene mucha distancia con el peronismo de hecho. Ningún intelectual de esa época se identifica con el peronismo. Veían Perón como individuo y no lo que el peronismo significaba, sin embargo no eran antiperonistas. Pero a los 70 todo ya había pasado y se entendía mejor. – Trecho de entrevista em janeiro de 2019 (Anexo IV)

Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Bioy Casares e Julio Cortázar¹⁴¹. Segundo Juan Sasturain, “Nenhum deles era peronista. Peronista peronista não havia nenhum. Héctor nunca foi peronista. Simpatizava com o socialismo, como a imensa maioria dos setores de classe média argentinos, mas não haviam peronistas”¹⁴².

A proverbial simpatia pelo socialismo é perceptível na versão de 1969 e em obras posteriores, mas o que se vê claramente na primeira versão é a consciência da necessidade de autonomia dos países latino-americanos. No contexto da narrativa, depois de ser entregue aos invasores alienígenas pelos países do norte, o continente deve dar conta sozinho da invasão. A solução não virá de fora. Pelo contrário: uma sequência em que a atitude dos países hegemônicos com relação aos sobreviventes é, no mínimo, ambígua, é aquela em que Buenos Aires é atingida por um míssil nuclear. A arma letal é lançada contra os *Ellos*, mas as consequências da explosão não atingem apenas o inimigo.



Figuras 20 e 21 – explosão de um míssil intercontinental que completa a destruição de Buenos Aires.

A necessidade de autonomia, de buscar soluções no próprio território e nos termos da própria cultura também se apresenta na desconstrução de estereótipos e, assim, da dependência de modelos estrangeiros. Mesmo não sendo um libelo nacionalista, há em *El Eternauta* uma

¹⁴¹ As gerações anteriores a de Oesterheld demonstraram com clareza seu antiperonismo, especialmente com relação à invasão do espaço urbano pelos *cabecitas*. É possível perceber essa posição em contos como “Sábado de gloria” (1956) de Estrada, e “La fiesta del monstruo”, de Borges e Bioy Casares. Cortázar também compartilha dessa posição, de forma menos explícita, em narrativas como “Casa tomada” (1946) e, principalmente, “Las puertas del cielo” (1951).

¹⁴² “Peronista no era ninguno. Peronista peronista no era ninguno. Héctor nunca fue peronista. Simpatizaba con el socialismo, como la inmensa mayoría de los sectores medios argentinos, pero peronista no había” – Trecho de entrevista concedida em novembro de 2018 (Anexo I)

forte tendência localista, um movimento no sentido da independência, da apropriação e da inovação desses modelos. A aventura, parece afirmar Oesterheld, também pode mudar de endereço e acontecer no sul do mundo.

A verdadeira novidade é a mudança de domicílio da aventura. É ter a capacidade de imaginar, em um contexto onde habitualmente não se pode imaginar nada. Nem a vitória nem o fracasso. Esse lugar onde as coisas não acontecem, um cotidiano onde não há possibilidade de aventura. A aventura é algo que manejam outros, em outro contexto. Para viver uma aventura é preciso ir embora. Nesse caso, não, com a invasão, a aventura vem te buscar. E o herói surge aquí mesmo, não tem porque vir de outro lugar.¹⁴³

Parte da desconstrução de estereótipos também está no jogo formal estabelecido pelo autor e editor com relação à expectativa dos leitores. Na capa da primeira edição de *Hora Cero Suplemento Semanal*, um soldado com traços orientais, de baioneta em punho, é representado em plena ação. No canto inferior esquerdo, um quadro indica o autor dos roteiros e os desenhistas. A cena da capa, desenhada por Hugo Pratt, indica o conteúdo da nova publicação da *Editora Frontera*: histórias de aventura e de guerra. Aparentemente, nenhuma novidade com relação a outras revistas do gênero. O leitor ainda não sabe o que encontrará no interior da revista, e sua expectativa provavelmente não é muito grande. No entanto, assim que se depara com o episódio de *El Eternauta* publicado nessa edição inaugural, o que encontra não é ação, mas dois personagens em diálogo, um pacato escritor de *historietas* e um estranho que se materializa diante dele. Nada mais. A ação se desenvolverá gradualmente, a tensão aumentará a cada episódio, na mesma proporção em que será estabelecida uma até então inédita cumplicidade com o leitor. Na edição de 11 de setembro, mais uma vez o contraste. Na capa, um porta-aviões é atacado por um avião representado em primeiro plano, explosões agitam o mar ao redor, o observador é colocado no meio da ação. Quando chega às páginas do segundo episódio de *El Eternauta*, o que encontra é um grupo de homens jogando truco. Este segundo episódio termina com uma nevasca, fenômeno absolutamente incomum em Buenos Aires. Nos seguintes, semana a semana, o leitor verá o continente, o país, a cidade em que vive transformada em domicílio da aventura. A inédita mudança de domicílio para a América do Sul vai além da desconstrução de um modelo ou de um estereótipo, o leitor está diante da desconstrução de um paradigma.

¹⁴³ Lo auténticamente novedoso es el cambio de domicilio de la aventura. Es tener la capacidad de imaginar, en un contexto donde habitualmente no se puede imaginar nada. Ni la victoria ni el fracaso. Ese lugar donde las cosas no suceden, no hay posibilidad de aventura en lo cotidiano. La aventura es una cosa que manejan otros, en otro contexto. Para tener aventura tienes que irse. En ese caso, con la invasión, la aventura te viene a buscar. Y el héroe surge desde acá, no tiene porque venir desde otro lado. – Idem, nota anterior

Sabemos que a aventura aparentemente tem um domicílio próprio, habitado por heróis voadores, detetives particulares, matadores velozes de disparos certos. Um espaço onde são verossímeis, podem voar, disparar, investigar sem que o leitor/espectador fique escandalizado. É habitualmente um lugar onde se fala inglês e que fica distante ou – pelo menos – não é aqui, o lugar ou a circunstância de leitura e consumo da mensagem. Aí está a chave: a aventura tem um domicílio NATURAL que é, na verdade, convencional, produto da pressão ideológica do imperialismo cultural. A aventura não vive nos EUA, mas nesse lugar retórico e arbitrário que faz dos EUA e de seu MUNDO – transformado no universo inteiro, como cenário – o âmbito estabelecido e AVENTURÁVEL por excelência.¹⁴⁴ (SASTURAIN, 1995, p. 121)

Essa mudança não é apenas questão de colocar elementos locais em um cenário já conhecido. A trama vai estabelecendo, durante os três anos em que se publica *El Eternauta*, uma relação intrínseca com o espaço urbano de Buenos Aires. Não se trata de “mover a ação para o SÓLO PÁTRIO, intercalar a palavra *canejo* nos parlamentos ou fazer com que a sombra do obelisco apareça regularmente contra o horizonte”¹⁴⁵ (Idem, p.122), mas apresentar de forma realista as possíveis condições de enfrentamento do inimigo, ou seja, a precariedade das armas, a fabricação artesanal de trajes isolantes contra a nevasca radioativa, a mentalidade dos personagens. Há limitações, por parte desses personagens, no entendimento da crise que subverte seu universo de referências – a casa, as atividades cotidianas, as relações familiares e de amizade – obrigando-os a repensar e improvisar recursos para sobreviver especificamente na metrópole invadida. Daí o estabelecimento da cumplicidade com o leitor, que encontra os próprios traços, a própria cultura, as próprias limitações em uma aventura imaginada na qual pode se sentir incluído.

A primeira versão de *El Eternauta* é hoje parte do cânone literário argentino e também um produto popular, criado por um roteirista que se dizia “mais satisfeito escrevendo para uma massa de leitores de quadrinhos que escrevendo romances para uma seleta minoria”¹⁴⁶ (SACCOMANNO e TRILLO, 1980, p. 114) e que alcançou um público amplo e heterogêneo.

¹⁴⁴ La aventura, sabemos y hemos visto, tiene un aparente domicilio propio donde habitan los héroes voladores, los detectives privados, los matadores veloces de disparo certero. Un espacio donde son verosímiles, pueden volar, disparar, investigar sin escándalo del lector/espectador. Es habitualmente un sitio donde se habla inglés y queda lejos o – por lo menos – no es aquí, el lugar o la circunstancia de lectura y consumo del mensaje. Ahí está la clave: la aventura tiene un domicilio NATURAL que es, en realidad, convencional, producto de la presión ideológica del imperialismo cultural. La Aventura no vive en EE.UU, sino en ese lugar retórico y arbitrario que hace de EE.UU, y su MUNDO – trasladado al universo entero como escenario – el ámbito cómodo y AVENTURABLE por excelencia.

¹⁴⁵ “trasladar la acción al SUELO PATRIO, intercalar la palabra *canejo* en los parlamentos o hacer aparecer regularmente la sombra del obelisco contra el horizonte”

¹⁴⁶ “más satisfecho escribiendo para una masa de lectores de historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoria”

Na versão publicada entre 1957 e 1959, assim como em várias outras histórias escritas pelo autor, há uma opção pelos recursos narrativos de efeito imediato, diretamente ligados aos gêneros com que Oesterheld trabalhou – ficção científica, faroeste, histórias de guerra, etc – e, através deles, o desenvolvimento de um aporte ideológico, um conjunto de ideias que o público teria capacidade de entender sem que fosse necessário explicitá-lo. O roteirista parecia ter plena consciência de que os meios de circulação massiva – e não o cânone literário e artístico – proporcionariam a melhor maneira de estabelecer um espaço de produção de sentido capaz de atender, em parte, as necessidades informacionais e comunicacionais das classes populares, sem que para isso fosse necessária uma normatização ou uma legislação sobre o consumo de suas criações. Ao optar pela narrativa quadrinística, por sua difusão entre um número maior de leitores, Oesterheld também opta por ampliar os “espaços de especialidade” que, segundo Braga (2006), a cultura escrita pressupõe e que continua sendo considerado um atributo de certos meios elitizados. Também seu cuidado na elaboração e reelaboração de um discurso voltado à coletividade torna perceptível um profundo entendimento sobre a relação estabelecida com os sujeitos comunicantes e o compromisso com a conscientização acerca da necessidade de ação social.

Nos personagens principais de *El Eternauta*, como já ficou dito, se encontra a teatralização da aliança dos atores sociais provenientes de diferentes classes, premidos pela necessidade de sobrevivência, de resistir e fazer frente ao ataque dos invasores, o que os torna um grupo coeso e atuante. Esses atores, cuidadosamente caracterizados como representação do público leitor – e do próprio autor, que faz questão de incluir-se, literalmente, na cena –, que circulam por ruas cujos nomes são os mesmos daquelas que esse público conhece, desenhadas à sua imagem e semelhança – na primeira versão –, dão conta da percepção do autor de que o meio escolhido para fazer circular sua mensagem, o gênero híbrido¹⁴⁷ dos quadrinhos, é parte do contexto dos campos de interação social, que neles se insere e modifica. Campos onde as mídias são atravessadas e concorrem em constantes “disputas de sentido entre diferentes campos e seus atores sociais” (FAUSTO NETO, p.6). Dessas constantes disputas, pelo engajamento e (re)incidência da mensagem que enfatiza a necessidade da união das classes com o objetivo comum de dar combate a formas de exploração, é possível inferir que o esforço de Oesterheld por fazer circular massivamente sua produção artística converge para o desejo de

¹⁴⁷ “(...) há gêneros constitucionalmente híbridos, por exemplo, o grafite e os quadrinhos. (...). Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva.” (CANCLINI, 2013, p. 336)

“momento de contato” em que o processo de “retomadas sucessivas e de re-objetivações” (BRAGA, 2006) influem no modo de ser e de agir da sociedade argentina de sua época.

5.4.1 A segunda versão (1969)

Há uma série de eventos históricos simultâneos à publicação da segunda versão de *El Eternauta* que servem de referência para uma compreensão mais profunda das diferenças entre esta e a versão anterior. Trata-se de um momento de grandes transformações sociais, culturais, políticas e econômicas. O mapa das relações internacionais passa por uma reconfiguração da divisão estabelecida depois da Segunda Guerra. Os dois grandes blocos em expansão, capitaneados pela União Soviética e pelos Estados Unidos, disputam territórios palmo a palmo. Nos países da América Latina, predominantemente dominados pelo imperialismo norte-americano, sucessivos golpes, apoiados logística e financeiramente por Washington, estabelecem uma rede de governos militares comprometidos em barrar qualquer possibilidade de avanço de ideias entendidas como subversivas – ou seja, as que não correspondem aos interesses do capitalismo estrangeiro. A brutalidade dos governos ditatoriais é proporcional ao sucesso da Revolução Cubana e do Maio de 68, que inspiram o debate político nos meios estudantis, artísticos e intelectuais. Entre as classes operárias e camponesas, emergem demandas como a reconquista de direitos trabalhistas sufocados junto com a atuação dos sindicatos.

Na Argentina, o ano de 1969 é marcado por confrontos entre sociedade civil e governo ditatorial. O mais célebre desses confrontos, o *Cordobazo*¹⁴⁸, irrompe coincidentemente no mesmo dia em que a nova versão de *El Eternauta* é apresentada aos leitores de *Gente*. As manifestações em Córdoba superam a violência do *Rosariazo*¹⁴⁹ e evidenciam a insatisfação

¹⁴⁸ O *Cordobazo* foi uma insurreição operária e estudantil ocorrida na cidade de Córdoba, na Argentina, nos dias 29 e 30 de maio de 1969, em oposição ao regime ditatorial encabeçado por Juan Carlos Onganía. A truculência dos policiais militares encarregados de dispersar a multidão vinda de todos os lados da cidade transformou a série de manifestações em uma batalha campal que se espalhou pelas ruas da cidade. Foi o maior confronto entre civis e militares durante a chamada *Revolución argentina*.

¹⁴⁹ A indignação contra o assassinato do estudante Juan José Cabral, na cidade de Corrientes, durante uma manifestação, é um dos estopins do *Rosariazo*, série de ações – protestos, greves, eventos culturais – contra o governo Onganía, na cidade de Rosário. O *Rosariazo* durou três meses, de maio a setembro, e faz parte do conjunto das manifestações que ocorriam simultaneamente nas cidades de Tucumán, Corrientes e Córdoba, sendo essa última a que se destacaria principalmente pela violência da reação policial e militar. O *Rosariazo* acarretaria, entre outras coisas, na declaração, por parte do governo, de um estado de emergência em todo o país.

popular nas províncias com relação ao governo do general Onganía¹⁵⁰. Em Buenos Aires, no dia 30 de junho, é assassinado o sindicalista Augusto Vandor, considerado traidor da esquerda peronista. A autoria é assumida, em 1971, por uma organização chamada *Ejército Nacional Revolucionario*, mas suspeita-se do envolvimento de dois outros grupos revolucionários: *Descamisados* e *Montoneros*. No Brasil, o grande acontecimento dessa natureza é o sequestro do embaixador Charles Elbrick pelos militantes do MR-8 (ação mais bem sucedida da guerrilha nacional).

Nos Estados Unidos, centro do imperialismo ocidental, toma posse o presidente Richard Nixon. Em meio a grandes manifestações contra a Guerra do Vietnã, Nixon recrudescer o processo de infiltração política nos países da América Latina, intensificando o embargo a Cuba e colaborando diretamente com o golpe de estado que derrubaria o presidente Salvador Allende, no Chile, e entregaria o país nas mãos do ditador Augusto Pinochet. No campo da cultura, a efervescência de 1969 pode ser avaliada a partir da realização do Festival de Woodstock, celebração da música popular e da contracultura estadunidense, com tremendo impacto comportamental na juventude latino-americana. Estreiam filmes emblemáticos, assumidamente comprometidos com o pensamento político crítico, como *Queimada*, do italiano Gillo Pontecorvo – importante tratado sobre as estratégias de dominação imperialista no continente africano – e *Z*, de Costa- Gavras, que denuncia o envolvimento de militares gregos com o governo norte-americano na mesma década.

É esse o momento em que, encomendada pelos editores da revista *Gente* e prevista para durar um ano, é publicada a segunda versão da história de Juan Salvo e do grupo de sobreviventes da invasão dos *Ellos*. Esta segunda versão do *Eternauta* é uma releitura do enredo da primeira. As principais diferenças são o tom assumidamente militante e uma mudança radical na representação gráfica de cenários e personagens. O traço realista de Solano López é substituído pelo experimentalismo de Alberto Breccia, que seria a principal causa, segundo os editores, para o abreviamento da série¹⁵¹.

¹⁵⁰ Depois do golpe que derrubou o presidente constitucional Arturo Illia, a Argentina seria governada, de 1966 a 1970, pelo general Juan Carlos Onganía. Recebida com certa simpatia pela burguesia e pelo operariado, a ditadura de Onganía logo se mostraria mais violenta que as anteriores: o presidente ‘de fato’ ordena a dissolução do congresso e dos partidos políticos, o fechamento de universidades e a perseguição de professores e estudantes contrários ao regime. A oposição cresce na mesma proporção do autoritarismo do governo, e, além das manifestações de rua, começam a atuar grupos que logo assumiriam a vanguarda da guerrilha, como PRT-ERP (*Partido Revolucionario de los Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo*) e *Montoneros*.

¹⁵¹ Em editorial publicado no número 216 de *Gente*, de 18 de outubro de 1969, o então diretor da revista, Carlos Fontanarrosa se dirige aos leitores, desculpando-se pelo equívoco que se mostrou a publicação de *El Eternauta*. No editorial, Fontanarrosa atribui a Breccia a responsabilidade pelo descompasso com os leitores da revista: “Que me disculpe Breccia, un gran dibujante y diría artista, pero nosotros en nuestra misión de lograr comunicación no

El Eternauta com Breccia é, desde o início, uma obra cujo destino seria romper com padrões estabelecidos e ampliar o diálogo da *historieta* argentina com o momento histórico de sua produção. Pode-se dizer que, à época, trata-se da “história em quadrinhos mais comprometida com a realidade argentina e latino-americana”¹⁵² (TRILLO e SACCOMANNO, 1982, p. 11). Ainda que demore certo tempo até que sejam percebidos e apontados pelos leitores, os dois elementos – compromisso político e experimentação gráfica –, já estão presentes em maio de 1969, quando são publicadas as primeiras páginas que a *historieta* ocuparia em *Gente* até setembro daquele ano.

No interior do mesmo número 201 de *Gente*, que se vendia a 100 pesos na Argentina e a 65 guaranis no Paraguai, apareceu este *Eternauta*, o segundo, o que do velho roteiro de Oesterheld só mantinha o fio condutor, o esqueleto argumentativo, o que saltava sobre o velho, cândido e encantador desenho de Solano López (desenhista da primeira versão, em 1957) e crescia, com Breccia, até alcançar uma dimensão adulta e tingida de sabedoria.¹⁵³ (TRILLO, 1982, p. 6)

Dimensão adulta e aposta na experimentação – uma *cita* com um possível futuro das histórias em quadrinhos locais – que, todavia, só seria reconhecida fora da Argentina, dois anos depois¹⁵⁴. As grandes qualidades da versão de 1969 são também, por assim dizer, o motivo de seu fracasso. Na medida em que era publicada, a série e a revista demonstram ser incompatíveis: Breccia não abre mão do radicalismo nem Oesterheld do tom de denúncia contra as grandes potências. As mesmas que poderiam estar sendo exaltadas em outras páginas da conservadora revista *Gente*. Para dar uma ideia das alterações no roteiro, vale observar o que era sugerido no

debíamos habernos entregado a la forma estética de su dibujo, que por momentos la hizo ininteligible. (...) la forma, el adorno, el medio, se convirtió en fin y quedó a mitad de camino de nuestra intención” (VAZQUEZ, 2010, p. 147).

¹⁵² “historieta más comprometida con la realidad argentina y latinoamericana”

¹⁵³ En el interior de ese mismo número 201 de *Gente*, que se vendía a 100 pesos en la Argentina y a 65 guaranies en el Paraguay, apareció este *Eternauta*, el segundo, el que del viejo guión de Oesterheld sólo tomaba el hilo conductor, el esqueleto argumental, el que saltaba sobre el viejo, candoroso y encantador dibujo de Solano López (dibujante de la primera versión, en 1957) y se agigantaba, con Breccia, hacía una dimensión adulta y teñida de sabiduría.

¹⁵⁴ O *Eternauta* de 1969 fez um inesperado sucesso na Itália, despertando também o interesse pela versão de 1957, o que abriria as portas do mercado europeu para Solano López e para Alberto Breccia. Segundo Irma Dariozzi de Breccia, segunda esposa de Alberto: “En 1970 cuando el dejó de enseñar en la Escuela Panamericana, prácticamente quedo sin trabajo. Esa situación era muy compleja, había muerto su mujer y no había forma de cambiar el rumbo, hasta que vino Coletta Raboni y lo llamó diciéndole que venía de Italia y que querían representarlo para vender allá todo su material, casi se muere de la sorpresa. A partir de ahí cambio todo, pudo pintar y arreglar la casa, hubo un cambio muy grande para ambos” (OCHOA, 2015)

texto de 1957 e que se torna explícito no de 1969, como, por exemplo, a mudança do texto na cena em que os personagens são informados da invasão pelo rádio, ainda no início da narrativa. Na primeira versão, os personagens acompanham notícias sobre o isolamento da América Latina causado pela invasão alienígena. No sétimo quadrinho, de cima para baixo lê-se o seguinte: “outra informação de Washington: até agora fracassaram todos os intentos de estabelecer comunicação com a vasta zona da América do Sul afetada pelo incompreensível fenômeno”¹⁵⁵.



Figura 22 – os personagens ouvem notícias sobre a invasão pelo rádio na versão de 1957 – 1959.

Na versão de 69, os personagens não acompanham apenas notícias sobre a invasão e isolamento da América Latina. Além da ação dos alienígenas, o locutor aponta a responsabilidade das grandes potências, como se pode observar nos trechos com letras em negrito que correspondem à transmissão radiofônica: “Comandante provisório... Nevasca mortal... vasta zona latino-americana... ataque alienígena implacável... grandes potências traição inconcebível. América do Sul entregue ao invasor para serem salvas... lutaremos assim

¹⁵⁵ “otra información de Washington: han fracasado hasta ahora todos los intentos de establecer comunicación con la vasta zona de sudamérica afectada por el incompreensible fenómeno”

mesmo... não importa quão sozinhos estejamos e quão terrível foi o golpe inicial, sobreviventes na emergência... sacrifício”^{156 157}.



Figura 23 – os personagens ouvem notícias sobre a invasão pelo rádio na versão de 1969.

De acordo com Laura Vazquez, “a virtude do remake é de ser um texto político que não renuncia à experimentação formal” (VAZQUEZ, 2010,p.147). A inflexibilidade de Breccia

¹⁵⁶ Comandante en Jefe Provisional... Nevada mortifera... vasta zona latino-americana... despiadado ataque extraterrestre... traición inconcebible grandes potencias. Sudamerica entregada al invasor para salvarse... lucharemos igual... por más solos que estemos y por terrible que haya sido el golpe inicial, sobrevivientes en la emergencia... sacrificio.

¹⁵⁷ Todas as citações da versão de 1969 aqui utilizadas são excertos das edições originais da revista *Gente* consultadas durante pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional da Argentina, em Buenos Aires, e traduzidas por mim.

custa mais caro que a politização do roteiro, voluntária ou involuntariamente ausente na explicação que o editor de *Gente* escreve para o número 216 da revista, onde aparece o episódio final de *El Eternauta*.

Mas, que elemento legitima o cancelamento da história? O elemento formal, como era de esperar. Os desenhos de Breccia, argumenta, são sortilegios ininteligíveis, quase vãos. Não há qualquer referencia ao argumento, ao fundo corresponde à forma. Porquê? Por que a arte, para este senhor que dirige uma revista de míope historiografia, é a história das formas e não as formas que a historia outorgou a seu significado. Agarrar-se à rupturas formais de Breccia lhe permite não analisar o discurso da história tramada por Oesterheld, o que, evidentemente, o obrigaria a reconhecê-la como hostil a seus leitores, à gente, a toda a gente.¹⁵⁸ (TRILLO, 1982, p. 11)

A partir do número 214, Oesterheld acelera o roteiro, condensando em apenas três episódios aquilo que na primeira versão ocupava mais da metade da história. Surgem grandes blocos de texto, personagens desaparecem, passagens importantes da primeira versão são apenas mencionadas. A chegada e os acontecimentos que se passam no cenário da *Plaza del Congreso*, por exemplo, onde o grupo de resistência encontra o quartel general dos *Ellos*, se desdobra, na versão de 1957-1959, em vários episódios que, na versão de 1969, são apresentados somente de forma verbal, a fim de caberem em apenas um quadro.



Figura 24 – a sequência da *Plaza del Congreso*, na versão de 1969.

¹⁵⁸ Pero, ¿desde dónde se legitima el cese de la historieta? Desde la forma, como era de esperar. Los dibujos de Breccia, arguye, son ininteligibles, casi vanos sortilegios. No hay una sola referencia al argumento, al fondo que se corresponde con esas formas. ¿Por qué? Porque el arte, para este señor que dirige una revista de míope historiografía, es la historia de las formas y no las formas que la historia otorgó a su sentido. Agarrarse de las rupturas formales de Breccia le evita analizar el discurso de la historia que trama Oesterheld, lo cual, evidentemente, lo obligaría a reconocerse como antipático para sus lectores, gente, toda la gente.

Diante da decisão dos editores da revista de cancelar a série, ao invés de indispor-se com Breccia, Oesterheld propõe finalizá-la em três episódios. Na sua concepção, muito pior que abreviar a história seria interrompê-la bruscamente, sem final.

(...) propus a eles – também diziam que a história era muito cara para eles – abreviar o final. Creio que fariam falta mais quinze páginas. “Paguem a Breccia o que combinaram com ele e não me paguem um centavo, faço o que falta do roteiro e aí termina *El Eternauta*”. E assim foi feito.¹⁵⁹ (SACCOMANNO e TRILLO, 1980, p.111)

O *Eternauta* de Oesterheld e Breccia não é apenas contemporâneo à efervescência de sua época, é uma obra em profunda sintonia com os questionamentos e a apologia à resistência que caracterizam a produção artística daquele momento. O primeiro passo nesse alinhamento havia sido dado um ano antes com *La vida del Che*. A biografia de Che é o ponto de inflexão na trajetória de Oesterheld, a partir do qual seu trabalho assume um caminho determinado no espectro político e ideológico. O roteirista complexifica o aporte didático e pedagógico das *historietas* dos anos 1950 – voltado à construção de uma ética humanista junto a um público predominantemente infanto-juvenil –, tornando-se radicalmente crítico e comprometido com os ideais anti-imperialistas e multiclassistas dos diferentes grupos que viriam a compor os quadros da militância *montonera*. Nesse sentido, segundo o pesquisador Alan Jones,

Montoneros trouxe, ao mesmo tempo, uma expressão populista de socialismo para facções tão diferentes quanto o catolicismo radical, o nacionalismo e o peronismo. Foi assim que, dentro do grupo, conviveram juntos civis de diferentes denominações políticas: militantes católicos, nacionalistas populares, nacionalistas autoritários mas populistas, militantes da esquerda tradicional e peronistas combativos. Em relação ao objetivo a alcançar, havia diferentes pontos de vista: alguns pensavam que era uma variante nacional do socialismo, outros que era uma forma socialista da revolução nacional. Mas, para além das diferenças, todos concordaram que o inimigo comum da Argentina era o imperialismo, e que o modo de enfrentá-lo era manter uma aliança popular, mas "multiclassista".¹⁶⁰ (JONES, 2012, p. 78)

A segunda versão de *El Eternauta* é uma obra de transição. Ainda que seja inegável o tom de denúncia, não está cristalizada a adesão ao peronismo ou à doutrina *montonera*, que se tornaria explícita em obras posteriores como

¹⁵⁹ (...) les propuse – también decían que la historieta les resultaba cara – abreviar el final. Creo que harían falta quince páginas más. “Páguenle a Breccia lo que con él han pactado y a mí no me paguen un centavo y les hago lo que falta del guión y ahí se termina *El Eternauta*”. Y así se hizo.

¹⁶⁰ Montoneros dotó, al mismo tiempo, de una expresión populista del socialismo a facciones tan distintas como el catolicismo radical, el nacionalismo y el peronismo. Es así como, hacia el interior de la agrupación, convivieron civiles de diversas denominaciones políticas: católicos militantes, nacionalistas populares, nacionalistas autoritarios pero populistas, militantes de izquierda tradicional y peronistas combativos. En relación al objetivo perseguido había diversos puntos de vista: algunos pensaban que se trataba de una variante nacional del socialismo, otros que se trataba de una forma socialista de la revolución nacional. Pero, más allá de esto, todos estaban de acuerdo en que el enemigo común de la Argentina era el imperialismo y que la forma de enfrentarlo era manteniendo una alianza popular pero ‘multiclasista’.

Latinoamerica y el imperialismo. 450 años de guerra (1973 – 1974), na continuação da saga de Juan Salvo em *El Eternauta II* (1976 – 1978) e em *La Guerra de los Antartes*¹⁶¹.

Ninguém sabia qual seria o resultado do conjunto de acontecimentos daquele momento histórico convulsionado, no que dariam os movimentos de uma geração sob o encanto do sucesso da revolução cubana, que pensa seriamente na possibilidade de mudar o mundo e, no caso argentino, também na concretização de uma vingança coletiva. Nesse contexto, o desenho de Breccia se alinha a uma concepção de futuro muito mais profunda do que se poderia esperar de uma *historieta*. Segundo Sasturian, a Buenos Aires do *Eternauta* de 1969 não é mais o domicílio da aventura da versão de 1957-1959, o que se deve principalmente, segundo ele, ao desenho de Breccia, “porque Breccia não desenha aventura, Breccia desenha catástrofe, desenha tragedia, desenha o terror. (...) Breccia desenha sempre a partir das sensações. Então *El Eternauta* de 69 acabou reduzido às sensações de terror”¹⁶². E o terror se instauraria, logo em seguida, no cotidiano argentino, com a eclosão da guerrilha e o endurecimento da reação dos militares. Um tempo sombrio, de atos extremados, que mobilizaria a juventude e dizimaria famílias como a dos Oesterheld.

¹⁶¹ *La Guerra de Los Antartes*, que também trata de uma invasão alienígena em Buenos Aires, aparece em 1970, na revista *2001: periodismo de anticipación*, e ressurge, em nova versão, entre 1973 e 1974, no diário *Noticias*, que seria fechado nesse mesmo ano através de decreto assinado pela então presidente Isabelita Perón. A *historieta*, que Oesterheld deixa inconclusa, seria finalizada na década seguinte, por diversos roteiristas, e publicada na Itália pela editora Eura.

¹⁶² “porque Breccia no dibuja aventura, Breccia dibuja catástrofe, dibuja tragedia, dibuja el terror. (...) Breccia dibuja siempre a partir de las sensaciones. Entonces *El Eternauta* de 69 ha quedado reducido a las sensaciones de terror” – Trecho de entrevista concedida em novembro de 2018 (Anexo I)

Capítulo VI

Cruzamentos biográficos

No dia 29 de maio de 1970, menos de um ano depois de publicado o capítulo final de *El Eternauta* na revista *Gente*, o núcleo do que viria a ser a dirigência *montonera* sequestra o general Aramburu e o transforma em bode expiatório, atribuindo-lhe responsabilidade por três crimes que exigiam vingança: o bombardeio de 1955, os fuzilamentos de 1956¹⁶³ e o sequestro do cadáver de Eva Perón¹⁶⁴. De acordo com Sarlo (2005), o julgamento sumário de Aramburu pelos sequestradores tem características específicas, tanto do ponto de vista simbólico quanto no das ações praticadas. Através dos guerrilheiros, de acordo com os próprios, falaria a voz do povo, estabelecendo uma “justiça que não se atém aos procedimentos formais dos tribunais porque é exercida em nome de uma soberania que tem papel de instituir todo e qualquer princípio de justiça” (SARLO, 2005, p.148). O discurso *montonero* carrega esse elemento de representatividade popular que legitima qualquer ação que corresponda, no entendimento da dirigência, a demandas do povo argentino. É preciso não só mencionar, mas entender a lógica dessa ideia de justiça para compreender o julgamento de Aramburu e o que sucede em seguida.

Desde a Revolução Cubana, pelo menos, essa ideia de uma justiça substancial popular em oposição à formalidade procedimentalista se impusera como legítima. Também seria possível pensar na justiça aplicada em condições de guerra, em que os tribunais militares se regem por procedimentos sumários. As duas ideias de “julgamento” estão presentes no relato dos fatos que se seguem ao sequestro. Ambas se apoiam na ideia de que “o povo sabia”, ou seja, que a culpabilidade de Aramburu tinha ficado estabelecida antes do julgamento e, conseqüentemente, não necessitava de nenhuma prova. (Idem, p.148)

¹⁶³ Aramburu assinou vários decretos, em 1956, ordenando o fuzilamento de militares sublevados durante o golpe de 1955, e de civis supostamente ligados ao peronismo. Dentre essas ações, se tornariam emblemáticos os fuzilamentos de civis na província de Lanús e José León Suárez. Estes últimos são o tema central do mais famoso texto jornalístico de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, publicado em 1957.

¹⁶⁴ Evita faleceu no dia 26 de junho de 1952, vítima de um câncer no útero, aos 33 anos. Milhares de pessoas participaram do velório da figura feminina mais importante do país. Depois de embalsamado, o corpo de Evita ficou disponível à visitação pública na sede da Confederação Geral do Trabalho (CGT) até o dia 23 de novembro de 1955, quando foi sequestrado por um comando militar. Os militares temiam que o corpo se tornasse uma espécie de bandeira simbólica da resistência peronista. O cadáver seria trasladado clandestinamente, durante os sucessivos governos militares, para lugares secretos, sendo levado inclusive para a Europa, de onde retornaria somente em 1976, quando foi entregue à família e enterrado no Cemitério da Recoleta, em Buenos Aires. A sinistra história da obsessão dos militares pelo corpo de Evita inspirou, dentre outras obras, o romance *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez, e o conto “Esa mujer” (1965), de Rodolfo Walsh, eleito em 1999 o melhor conto argentino do século XX em uma votação organizada pela editora Alfaguara.

O general Aramburu foi condenado e executado pelos dirigentes *montoneros* com quatro tiros disparados por Fernando Abal Medina, na tarde do dia 1º de junho de 1970. Com esse ato inaugural, a organização tornaria públicas suas intenções, sua disposição para o enfrentamento dos poderes estabelecidos – ainda que Aramburu tivesse deixado o poder há mais de dez anos.

Condizente com o discurso legitimador da ação, Miguel Bonasso, também militante na organização, descreveria da seguinte maneira a reação dos setores peronistas da sociedade civil:

O país “real” não tem jornais nem tribunais. Mas se expressa nas favelas, nos bairros onde militamos. Nesses lugares ninguém derramou lágrimas pelo general bovino que supostamente se arrependia de haver fuzilado... Em homenagem ao excelentíssimo, entornou vinho *garnacha* nos brindes dissimulados, nas cozinhas em cujas geladeiras enferrujadas estão grudadas as decalcomanias de El Pocho montado no Manchado [Perón montado em seu cavalo] e de Santa Evita com a estola de vison. (BONASSO *apud* SARLO, 2005, p.156)

Os confrontos entre os agentes da ditadura e os guerrilheiros argentinos seria, nos anos seguintes, principalmente depois do general Rafael Videla assumir o poder, em 1976, uma guerra que “deixava de oferecer a estrutura de vida em que faria alguma diferença cada ato de bravura ou cada lance individual de gênio” (GUMBRECHT, 2014, p.35). O que contaria nessa guerra seria a superioridade quantitativa e, mais especificamente, o número de pessoas dispostas a morrer ou desaparecer em nome de uma causa. Por essa razão, o gênio estratégico de um militante como Rodolfo Walsh¹⁶⁵, capaz de apontar com precisão os equívocos *montoneros*, foi praticamente ignorado pelos líderes da organização, incapazes de admitir o distanciamento gradual entre as ações de guerrilha e a representatividade popular, que julgavam clara e assentada. Qual seria a medida de correspondência entre o desejo de vingança coletivo e o assassinato de Aramburu? Em que momento essa correspondência levaria não só Rodolfo Walsh, mas Héctor Oesterheld, a aderirem à causa de um exército motivado mais pelas próprias convicções que por uma vontade popular concreta?

Depois de transformar o “Monumental de Nuñez”¹⁶⁶ em quartel general, os sobreviventes que formam o grupo de resistência contra a invasão alienígena veem surgir, acima de suas cabeças, uma espécie de nuvem esférica. Em seguida, passam a sofrer alucinações: alguns se imaginam perseguidos por *cascarudos* ou pelos próprios companheiros, Juan Salvo vê a filha e

¹⁶⁵ O escritor e jornalista Rodolfo Walsh, que nos anos 1970 se tornaria militante, como Oesterheld, foi o principal dirigente dos veículos de imprensa ligados aos *montoneros*. Também foi um dos intelectuais que com maior clareza criticou, internamente, a estratégia de guerrilha da organização. Seus informes detalhados, questionavam o comando estratégico a partir de dados concretos, exaustivamente analisados e, que são, efetivamente explicam as razões que levaram ao fim da organização, no início dos anos 1980.

¹⁶⁶ Apelido do *Estadio Monumental Antonio Vespucio Liberti*, o estádio do *River Plate*.

a esposa pedindo ajuda do lado de fora do estádio, Favalli reage a um ataque imaginário de Salvo. Envolvidos pelo delírio, os sobreviventes começam a lutar uns contra os outros. Salvo percebe que a nuvem esférica esconde um dispositivo que manipula mentes e causa as alucinações. É para o centro da nuvem que ele aponta um canhão da artilharia antiaérea trazida pelos militares e atira. Derrubado o estranho aparato, cessam os delírios e o grupo se vê cercado de companheiros mortos e feridos. A neve radioativa deixa de cair, o sol aparece. A sensação é de pesar, mas também de alívio:

O pesadelo havia acabado. Sim, eu estava certo, naquela nuvem esférica estava a origem das alucinações. Mas... o pesadelo havia mesmo acabado? A realidade, a dura realidade, não era pior que um pesadelo? Ainda estávamos ali, no estádio. Cercados por um oceano de morte. E quase a metade dos nossos mortos, mortos entre si.¹⁶⁷

Nesse ponto, voltamos ao presente da narração. O *Eternauta* faz uma pausa. O roteirista que o escuta descreve o momento: “O eternauta fez uma longa pausa em sua história. Entrecerrou os olhos por algum tempo. Comecei a acreditar que ele estava dormindo. Mas não. Estava estava bem acordado... [o eternauta volta a narrar] ‘De repente, quis pensar que todo o horror terminaria ali. Algo me dizia, porém, que não devia me enganar...’”¹⁶⁸. Uma batalha havia sido vencida, mas a guerra estava longe de terminar.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, destruídos os impérios liderados pelos três tiranos do Eixo, outra disputa pela dominação mundial começa a emergir, mais impessoal, furtiva e sub-reptícia. No lugar dos ataques diretos, a infiltração cultural, alicerçada na dependência econômica, seria a principal arma utilizada pelos blocos capitalista e socialista para expandir seus domínios. As soberanias nacionais logo seriam submetidas à imposição de um desses dois sistemas. Cuba, China, Coreia do Norte, Polônia, Iugoslávia e Vietnã são cooptados pela União Soviética. O continente latino-americano seguiria sob o jugo dos Estados Unidos, e os focos de resistência ao imperialismo capitalista só começam a se organizar e a atuar efetivamente quando esse processo de dominação se traduz em golpes militares e no estabelecimento de regimes de exceção. A percepção de Sartre sobre as consequências do fortalecimento das duas grandes potências e a continuidade, com outra configuração, do

¹⁶⁷ Se había acabado la pesadilla. Sí, yo había acertado al pensar que en aquella nube de forma esférica estaba el origen de las alucinaciones. Pero... ¿se había acabado en verdad la pesadilla? La realidad, la cruda realidad ¿no era peor que una pesadilla? Seguíamos allí, en el estadio. Rodeados por un océano de muerte. Y casi la mitad de los nuestros, muertos entre sí.

¹⁶⁸ “El eternauta hizo una larga pausa en su relato. Entrecerró los ojos durante un rato. Y llegué a creer que dormía. Pero no. Estaba bien despierto... ‘De pronto quise pensar que todo el horror pasado concluiría allí. Pero algo me decía que no debía engañarme...’”

processo colonialista, se mostraria cada vez mais acertada. Escreve o filósofo francês em um ensaio publicado na revista *Les Temps Modernes* em outubro de 1945:

Talvez durante muito tempo pensamos que a Segunda Guerra Mundial havia sido menos estúpida [que a Primeira Guerra]. Não nos parecia estúpido lutar contra o imperialismo alemão nem resistir ao exército de ocupação. Só hoje começamos a compreender que Mussolini, Hitler e Hiroito eram tiranos em miniatura. Os estados que pilharam e se lançaram e fizeram sangrar as democracias eram, de longe, os países mais fracos. Esses tiranos estão mortos, enterrados, e os seus principados feudais – a Alemanha, a Itália e o Japão – foram arrasados. O mundo ficou mais simples: emergem dois gigantes, mas não se veem um ao outro com bons olhos. Ainda terá de passar algum tempo até que esta guerra revele o seu verdadeiro rosto.¹⁶⁹

O ataque pela via da dominação mental ao quartel-general da resistência em *El Eternauta*, e a percepção de Juan Salvo de que não seria o último, permite uma analogia não apenas com a Guerra Fria, mas a com a própria guerrilha. A manipulação dos inimigos sem rosto, os *Ellos*, no estádio do *River Plate*, tem como finalidade dividir o grupo de resistência e leva-lo a um conflito interno. O grupo, nesse momento da história, é composto por civis e militares, sendo coordenado de maneira autoritária pelos últimos. Há vários momentos em que Juan Salvo desconfia da eficácia das ordens do comando militar e das intenções por trás da atribuição de funções hierárquicas e responsabilidades. Por ser reservista, Salvo recebe o posto de tenente e a missão de comandar um grupo de civis cuja função é explorar o território ocupado pelo inimigo. São batedores, e se sabem *carne de cañon*:

Meus milicianos me seguiram sem muita ordem. Mas com decisão exemplar: nada foi deixado para trás. E todos estavam plenamente conscientes de que nos usavam como força de choque, como a mais barata carne para canhão: os milicianos eram homens sem treinamento militar e, portanto, era preferível que eles morressem no lugar dos soldados treinados...¹⁷⁰

A bravura dos integrantes da milícia comandada por Salvo supera seu despreparo. Supera também a dos soldados bem treinados quando estes assumem a frente de batalha. O herói coletivo, que opera através da improvisação e se adapta às condições peculiares de cada enfrentamento demonstra ser mais eficiente que os que obedecem às ordens militares. O inimigo vem de outro planeta, não segue regras pré-estabelecidas, o que torna obsoleto o pensamento

¹⁶⁹ *Apud* GUMBRECHT, 2014, p. 53.

¹⁷⁰ Mis milicianos me siguieron sin mucho orden. Pero con decisión ejemplar: ninguno se quedó atrás. Y eso que todos se daban perfecta cuenta de que nos usaban como fuerza de choque, como la más barata carne de cañon: los milicianos eran hombres sin instrucción militar y por lo tanto era preferible que murieran ellos y no los soldados expertos...

estratégico baseado em conflitos do passado, entre seres humanos. Sem adaptação e improvisação, as possibilidades de sobrevivência são extremamente reduzidas.

Uma analogia também não sobrevive sem adaptações. Penso que, especialmente na versão de 1969 e com base na adesão de Oesterheld à guerrilha, é viável estender a relação entre civis, militares e um inimigo invisível às estratégias e à disputa de forças no contexto da luta contra um estado ditatorial financiado por um inimigo oculto. A correspondência não é direta, evidentemente, mas, de maneira bastante simplificada, é possível comparar *Manos, cascarudos, gurbos e hombres-robot* aos agentes da *Triple A* e aos militares subordinados às ordens de Washington. Além de financiar, o governo estadunidense também proporcionou o treinamento desses agentes. Do outro lado estão Juan Salvo e o grupo de sobreviventes, com os quais, seguindo a analogia, posso comparar os *Montoneros*. Essa última comparação é a que necessita mais esclarecimentos para ser compreendida.

O envio de civis despreparados para o confronto direto foi uma constante nas ações da guerrilha *montonera*. Tão despreparados quanto aguerridos, como os milicianos de Juan Salvo. A causa justa pressuposta no enfrentamento das forças militares e a ética do sacrifício assumida pela militância permitiram que a *Conducción Nacional Montonera* coordenasse missões suicidas, sendo a contraofensiva de 1979, já mencionada, a mais cruel delas. Militantes como Oesterheld e Walsh, que integram *Montoneros* com certa idade e experiência, são uma minoria. O que os leva a aceitar ordens e participar de uma guerra com poucas chances de vitória? Poderia a convicção servir como justificativa, em termos gerais, para a superação da avaliação crítica e o sacrifício da própria vida? Perceberia também Oesterheld a dimensão desse sacrifício e a catástrofe cada vez mais próxima?

A necessidade de organizar-se como resistência é inversamente proporcional à popularidade e aceitação de um governo. Essa afirmação, banal em quase todos os sentidos, resulta mais complexa do que parece no contexto político argentino dos 30 anos que sucederam o exílio de Perón, em 1955. O assassinato de Aramburu, em 1971, seria efetivamente comemorado por velhos peronistas, mas isso não era prova cabal de que a organização comandada por Mario Firmenich contaria sempre com o apoio popular. E foi a própria maneira de organizar-se, emulando uma estrutura militar convencional, em que as ordens devem ser acatadas sem discussão, que sufocaria o trabalho de base e afastaria os *Montoneros* daquilo que deveria ser seu sustentáculo principal.

6.1 A aventura de Héctor

Elsa Oesterheld morreu, em 2015, dizendo não entender o que levou o marido, com mais de 50 anos, a entrar para a luta armada. Perguntava publicamente aquilo que só Héctor teria condições de responder: porque se tornou *montonero*. Para ela, o natural seria que como pai, por sua proximidade com as filhas, tentasse convencê-las a abandonar a guerrilha.

E fiquei muito irritada com ele, falei: "você, nessa altura da vida, não se dar conta do que está acontecendo...". Isso me horrorizou, porque estava em jogo a vida das minhas filhas. Não podia suportar Héctor admitisse essa situação. E aí veio nossa catástrofe. Ele devia ter percebido. Era a vida de suas filhas. Por isso disse a ele "você toma a decisão que quiser, mas salve as meninas".¹⁷¹

Uma resposta possível é a de que Héctor Oesterheld se torna militante por razões éticas. Diante das ideias que sempre defendeu, expressas em sua obra, a adesão à luta contra um regime ditatorial seria uma questão de coerência, um compromisso incontornável. Outra resposta possível é a de Sasturain: Héctor foi afetado pela “locura revolucionária” que acometia universitários e “pensantes”:

Quem poderia explicar [a Elsa] como a insanidade revolucionária havia se instalado em sua família? Filhas de 16 a 22 anos, 23 anos, quatro, que se envolveram com a militância. Uma geração inteira fez isso. Todo mundo militava. Em maior ou menor grau, mas todos os estudantes universitários, todos os pensadores... é tão difícil reconstruir o espírito, a lógica de uma época... o que aconteceu em 68... a revolução estava aí.¹⁷²

Depois do assassinato de Aramburu, *Montoneros* se torna um referente que absorve outras organizações do peronismo revolucionário, como ERP (Ejército Revolucionario Peronista), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) e *Descamisados*. Uma característica comum a todas essas organizações era a mobilização da juventude, uma herança do primeiro peronismo. Segundo Mariano Pacheco (2016), no dia 17 de outubro de

¹⁷¹ Y yo me enojé mucho con él, le dije: “vos, a esta altura de la vida, no darte cuenta de lo que está pasando...”. A mí eso me horrorizó, porque estaba la vida de mis hijas. No podía soportar que Héctor admitiera esa situación. Y ahí fue la catástrofe nuestra. Él tenía que darse cuenta. Era la vida de sus hijas. Por eso yo le dije “vos tomá la decisión que quieras, pero salvá a las chicas”. – “Elsa Sánchez, viuda de Oesterheld: ‘Héctor tenía que haberse dado cuenta de lo que iba a pasar’”. In.: Clarín, 20 de abril de 2007. Disponível em https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/elsa-sanchez-viuda-oesterheld-hector-haberse-dado-cuenta-iba-pasar_0_S10LEZkAFI.html

¹⁷² Quién podría explicarle [a Elsa] cómo se instalaba la locura revolucionaria en su familia? Hijas de 16 a 22, 23 años, cuatro, que se metieron en la militancia. Toda una generación hizo eso. Todo el mundo militaba. En mayor o menor grado, pero todos los universitarios, todos los pensantes... es tan difícil reconstruir el espíritu, la lógica de una época... lo que pasó en 68... la revolución estaba ahí. – Trecho de entrevista concedida em novembro de 2018 (Anexo I)

1945, cerca de 60% da multidão na *Plaza de Mayo* era composta de jovens. Arturo Jauretche, em 1973, em entrevista à revista *Cuestionário*, reforça a ideia de uma revolução de jovens, e sugere que os velhos peronistas deixem de se lamentar e acompanhem esse grupo.

E não se assustem os velhos peronistas. Se não querem se tornar 'viúvos tristes', têm que acelerar o passo para seguir os que estão à frente. Não se lamentem, também, por que os recém-chegados ocupam as primeiras posições; é sempre assim: ganha-se com os novos, não com os antigos. Os precursores devem sentir o orgulho de perdurar como bases, fundamentos. Se não for assim, permanecerão como testemunhas raivosas de algo que eles querem mas não podem ser. Se tornarão sepulcros caiados.¹⁷³ (PACHECO, 2016, p.52)

Héctor Oesterheld escrevia para jovens e vivia cercado deles. Jovens eram suas filhas, os amigos, as amigas e os namorados de suas filhas. Eram jovens, em sua maioria, que frequentavam o chalé da família, no bairro de Beccar, onde se jogava *Go*, ouvia Beatles e Juan Manuel Serrat e se discutiam abertamente temas como o socialismo, a revolução cubana, o maio de 68 francês, o socialismo, assuntos proibidos em ambientes familiares conservadores. Héctor, ao invés de assumir uma postura professoral diante dos jovens frequentadores da casa, tentava entendê-los e aprender com eles. “Não posso deixar de fazer parte da luta em que está envolvida toda a juventude, inclusive minhas filhas, e que, além disso, é por uma causa na qual sempre acreditei: um país melhor, com mais justiça social”¹⁷⁴ (TCHERKASKI, 2008, p. 140), teria dito a Elsa, durante uma discussão, em 1973.

Por problemas financeiros, que levariam à falência a *Editorial Frontera*, em 1961, Estela, Diana, Beatriz e Marina Oesterheld tiveram que sair dos liceus particulares onde estudavam. Na escola pública, tiveram contato direto com crianças e adolescentes das classes populares, meio onde o peronismo seguia como norte ideológico.

Outro detalhe que permitiu às meninas conhecer um mundo de injustiças foi a mudança da escola: do privado Olivos de Northland, as quatro tiveram que migrar para a estatal Nacional San Isidro, pelas dificuldades econômicas que depois levariam ao fechamento da editora *Frontera*. Longe dos privilégios, foram atravessadas por outra realidade. “É aí que elas começam a se reconhecer como argentinas... Naquela época estava em andamento uma tremenda mudança social – descreve Elsa –, e elas se adaptaram maravilhosamente bem. Pensei que iriam sofrer, mas não, foi o contrário. Elas se encontraram, finalmente, sendo iguais às outras. Encontraram algo muito mais vital e se empolgaram com isso”¹⁷⁵ (MONTERO, 2013, p.126)

¹⁷³ Y no se asusten los viejos peronistas. Si no quieren quedarse en ‘viudos tristes’ tienen que acelerar el paso para seguir a los de adelante. No se lamenten, tampoco, de que los recién venidos ocupen los primeros puestos de la fila; porque siempre es así: se gana con los nuevos, no con los antiguos. Los precursores deben sentir el orgullo de perdurar como cimientos. Si no, quedan como testigos airados de algo que quieren pero no puede ser. Se convierten en sepulcros blanqueados.

¹⁷⁴ “Yo no puedo excluirme de la lucha en la que está involucrada toda la juventud, incluidas mis hijas, que además es por una causa en la que siempre creí: un país mejor, con más justicia social”

¹⁷⁵ Otro detalle que les abrió una ventana a un mundo de injusticias a las chicas fue el cambio de del colegio: del exclusivo Northland’s de Olivos, las cuatro tuvieron que emigrar al estatal Nacional San Isidro, por las premuras económicas que llegar después a la clausura de Frontera. Allí, lejos de los privilegios, otra realidad las atravesó.

As filhas de Elsa e Héctor iam aos poucos compreendendo o que significavam as ideias justicialistas para essa população de netos, filhos e parentes daqueles que acorreram à *Plaza de Mayo* em 1945, e logo estariam fazendo trabalho de base junto às *villas* e províncias de Buenos Aires. Diana iria mais longe, atuando, na década de 1970, em Tucumán, segundo maior centro da militância *montonera*.

O roteiro de *Vida del Che*, publicado em 1968, já sinalizava o fascínio de Héctor por “essa estreita unidade dialética entre o indivíduo e a massa, em que ambos se interrelacionam”¹⁷⁶ (GUEVARA, 1978, p.8), e pelo *hombre nuevo*, movido pelo amor ao povo, apaixonado pela liberdade, carregado de “una gran dosis de humanidad, una gran dosis de sentido de la justicia y de la verdad” (Idem, p.22). Héctor não estava sozinho nesse fascínio.

Las cuatro [filhas de Héctor e Elsa] estaban un poco enamoradas del Che, incluso Marina que a sus 11 años se sintió desolada con la noticia de su muerte. Diana directamente estaba obsesionada con su figura y se sentía orgullosa por compartir los mismos gustos literarios (...). Ahora creía que esta historietta había llegado para calmar el dolor de su muerte. Compenetrada en el texto, analizaba junto a su padre el uso de la tercera persona al inicio y la primera después, como recursos creativos que permitían introducir al lector en la piel de Guevara, yendo de la razón al sentimiento, del dicho a la acción en pos del bienestar general y el Hombre Nuevo. Ideas que apenas unos años después abrazarían con fuerza. (NICOLINI e BELTRAMI, 2016, p. 48)

Para Elsa, Héctor estava mais interessado por Che Guevara como personagem do que por suas ideias. *Vida del Che* seria a primeira de uma série que incluía versões em quadrinhos das vidas de Sandino, Tupac Amaru, Pancho Villa e de outras figuras do panteão libertário latino-americano. A ideia havia sido encaminhada à prestigiosa Editora *Ediko S.C.*, que publicava autores como Germán Rozenmacher, Rodolfo Walsh, Quino e Manuel Puig. *Vida del Che* chegou às bancas em janeiro de 1969. A primeira tiragem estava praticamente esgotada em março do mesmo ano. O prólogo, que Eliseo Verón assina apenas com suas iniciais, tornava explícito o teor ideológico não apenas do enredo, mas do próprio formato:

Ao encontrar os signos da história em quadrinhos, a imagem de Che é incorporada à linguagem que mais contribuiu para povoar o panteão das figuras mitológicas da sociedade de massas. Não se pode esquecer, porém, que a noção de mito não tem, na moderna ciência da comunicação, um sentido pejorativo. É, simplesmente, sinônimo de ideologia. E a ideologia, longe de haver desaparecido, como pretendem alguns, não é outra coisa que o

“Ahí es donde empiezan a reconocerse realmente como chicas del país... En ese tiempo se estaba produciendo un cambio social tremendo – describe Elsa –. Y se adaptaron maravillosamente bien. Yo pensé que iban a sufrir pero para nada, al contrario. Se encontraron, por fin, siendo una más. Encontraron algo mucho más vital y se entusiasmaron con eso.

¹⁷⁶ “esa estrecha unidad dialéctica existente entre el individuo y la masa, donde ambos se interrelacionan”

sistema de significações que nutre os procesos de ação e orienta o mundo de hoje para os movimentos sociais.^{177 178}

Alguns dias depois do lançamento, o diário *La Nación* publicaria um editorial intitulado “Confusión”, advertindo para a “confusão mental” que a obra ocasionava no público leitor, e suas intenções, de acordo com o editor, de cooptação ideológica. Conta-se que pelo mesmo motivo Héctor teria recebido ligações da *Secretaria de Inteligencia del Estado* (SIDE), órgão oficial do governo, a fim de prestar esclarecimentos, e que, por ficarem admirados com a qualidade do enredo da *historieta*, representantes da Embaixada dos Estados Unidos o convidaram para escrever uma série sobre personagens norte-americanos, começando por John Kennedy. Outra história relacionada à publicação é a de que agentes do governo Onganía teriam fechado a editora e apreendido todos os exemplares da obra. Seja qual for o motivo, assim como a segunda versão de *El Eternauta, Vida del Che* sairia de circulação no mesmo ano de seu lançamento.

Héctor não voltaria atrás na decisão de transformar seu trabalho em uma *práxis* militante. Como afirma Martín Oesterheld, “Era outro homem naquele momento: un homem mais valente, mais humano, que ultrapassa a comodidade de sua classe e se aproxima mais dos jovens, estudantes, das pessoas simples, do bairro”¹⁷⁹. Em 1970, Héctor cria a revista *Epopéyas Argentinas*, que duraria apenas dois números. A ideia era produzir uma série de releituras de episódios históricos. A única concluída foi *La batalla de Chacabuco*, desenhada por J. M. Gatti, Juan A. Castro e Desimone. O revisionismo histórico seria uma constante no trabalho de Héctor depois de *Vida del Che*. O que não se repetiria seria a excelência gráfica de Alberto e Enrique Breccia, que o acompanharam na biografia do guerrilheiro argentino. Optava por trabalhar com artistas cujo desenho proporcionasse uma ancoragem segura aos leitores mais convencionais. O objetivo era didático, mais do que artístico. A apresentação de *Latinoamerica y el*

¹⁷⁷ Al encontrar los signos de la historieta, la imagen del Che se incorpora al lenguaje que más ha contribuido a poblar el panteón de las figuras mitológicas de la sociedad de masas. Pero no hay que olvidar que la noción de mito no tiene, en la moderna ciencia de la comunicación, un sentido despectivo. Es, simplemente, sinónimo de ideología. Y la ideología, lejos de haber desaparecido como lo han pretendido algunos, no es otra cosa que el sistema de significaciones que nutre los procesos de acción y orienta el mundo de hoy a los movimientos sociales.

¹⁷⁸ O prólogo de Verón consta da edição original, de 1968, mas não aparece nas edições posteriores de *Vida del Che*. Na versão brasileira, por exemplo, intitulada *Che - os últimos dias de um herói* e publicada pela editora Conrad em 2008, o prólogo é assinado por Ernesto Sábato, e o posfácio pelo editor Rogério de Campos.

¹⁷⁹ “Era otro hombre en ese segundo momento: un hombre más valiente, más humano en el sentido de que ultrapasa la comodidad de su clase y se acerca más a los jóvenes, estudiantes, a la gente del barrio” – Trecho de entrevista concedida em dezembro de 2018. (Anexo III)

imperialismo. 450 años de guerra, ilustrada por Leopoldo Durañona e publicada durante os anos de 1973 e 1974 na revista *El Descamisado*, deixa clara a ideia de esclarecer o leitor, mostrando a “verdadera historia” dos episódios apresentados. Além da pretensão de verdade, fica clara a proposição de um inimigo, o imperialismo, a ser combatido.

O que é imperialismo...? Como nos tiraram as riquezas, nos destinaram à miséria, orquestraram golpes, derrubaram governos populares, enviaram suas tropas assassinas para aniquilar as rebeliões dos povos? Vamos contar a história do imperialismo para que cada uma dessas perguntas e muitas outras tenham sua resposta. Nas páginas de EL DESCAMISADO, será apresentada **nossa verdadeira história. Qual é a realidade do nosso presente.** Por que a história do imperialismo é a história do continente americano – a Pátria Grande – e a história de nossa pátria.¹⁸⁰ (OESTERHELD e DURAHÑONA, 2004, p.7 – grifo meu)

Em 1974, Héctor Oesterheld assume o cargo de diretor de imprensa dos *Montoneros*. Nessa época, cria sua última grande série de ficção científica, *La guerra de los Antartes*, para o respeitado diário *Noticias*, onde trabalharam jornalistas como Juan Gelman, Rodolfo Walsh, Horacio Verbistky e Franciso Urondo. *Noticias* é fechado no mesmo ano, e a série fica incompleta.

Depois do rompimento com Perón¹⁸¹, em 1974, *Montoneros* logo entraria para a clandestinidade. A esquerda peronista havia lutado em nome de um Perón idealizado, despersonalizado, que pouco tinha a ver com figura real, o que se tornaria cada vez mais evidente depois de seu retorno. O general morreria em julho de 1974, sendo substituído por uma figurativa Isabelita Perón, apeada do poder dois anos depois, durante o *Proceso de Reorganización Nacional*, um novo golpe militar, que levaria o general Rafael Videla à presidência.

Em 1975, há dois episódios marcantes na trajetória de Héctor Oesterheld. O primeiro é a reedição da primeira versão de *El Eternauta*, em volume único, pela Editora Record. A *historieta* do final dos anos 1950 carregava agora um novo significado, um sentido político atribuído pelo autor no prefácio que, a partir daí, seria incorporado em todas as reedições

¹⁸⁰ ¿Qué es el imperialismo...? ¿Cómo nos quitaron las riquezas, nos destinaron a la miseria, orquestraron golpes, bajaron gobiernos populares, mandaron sus tropas asesinas para aniquilar las rebeliones de los pueblos? Vamos a contar la historia del imperialismo para que cada una de estas preguntas y muchas más tengan su respuesta. Desde las páginas de EL DESCAMISADO saldrá entonces **nuestra verdadera historia. Cuál es la realidad de nuestro presente.** Porque la historia del imperialismo es la historia del continente americano – la Patria Grande – y la historia de nuestra patria,

¹⁸¹ O ex-presidente argentino retornara ao país em 1972, depois de 18 anos de exílio. Perón assumiria a presidência em 1973, no lugar de Héctor Cámpora. O general que retorna é logo cooptado pelos setores conservadores, e desautoriza a militância de organizações de esquerda, como *Montoneros*. O rompimento oficial acontece no discurso do 1º de maio de 1974, quando Perón, entre outras ofensas, chama os militantes de “imberbes y estúpidos”.

posteriores, na Argentina e em outros países. É este o prefácio em que Oesterheld apresenta a sua versão do *Hombre Nuevo* de Guevara, o *Héroe Colectivo*: “O verdadeiro herói de *El Eternauta* é um Herói Coletivo, um grupo humano. Reflete assim, ainda que sem intenção prévia, meu sentimento íntimo: o único herói válido é o herói ‘em grupo’, nunca o herói individual, o herói solitário”.¹⁸² (OESTERHELD, 1975, p.2). Imbuído da necessidade de transformar sua visibilidade como ficcionista em afirmação de um compromisso político, Héctor nunca mais deixaria de afirmar esse compromisso. Nesse mesmo ano, deixaria o chalé de Beccar.

A certa altura, ele me disse que tomaría seu rumbo, que iria trabalhar em outro lugar e que iria embora de casa por razões de segurança. Disse-lhe que fizesse o que lhe parecesse melhor. (...) Isto aconteceu em 1975, mais ou menos. Héctor me disse que queria transformar sua vida através de algo que nunca havia feito e que agora podia fazer. Não sei para onde foi, andava por Belgrano, certa vez me disseram que estava pelo Tigre. Muita gente que viajava no trem o tinham visto.¹⁸³ (NICOLINI e BELTRAMI, 2016, p.225)

Há uns dois anos, quando li pela primeira vez essa pequena narração de Elsa sobre a decisão de Héctor, fiquei pensando, como agora, sobre o que seria exatamente esse “algo” que ele nunca havia feito e que agora podia fazer. Talvez não quisesse – ou não pudesse – ficar alheio à luta do jovem herói coletivo contra o invasor que ocupara o centro do poder, ou simplesmente decidira fazer da própria vida uma aventura, como tantas que havia criado.

De 1976 em diante, a biografia de Oesterheld se mistura a das filhas e a de outros militantes. Até onde se sabe, nunca participou de atentados ou matou alguém. Sua atuação, além de roteirista dos quadrinhos publicados nos veículos de imprensa da organização, era de vigilância. Acompanhava outros *montoneros* como retaguarda nos encontros clandestinos. Como outros militantes, mudava frequentemente de endereço e de aparência. Usava óculos escuros e às vezes deixava crescer a barba. Ainda assim, era reconhecido por amigos que o viam perambulando, sempre apressado, pelas ruas de Buenos Aires e dos subúrbios. Até o dia 27 de abril de 1977, quando é capturado por agentes do governo.

6.2 Catástrofe

¹⁸² “El Héroe verdadero de *El Eternauta* es un Héroe Colectivo, un grupo humano. Refleja así, aun sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe ‘en grupo’, nunca el héroe individual, el héroe solo”

¹⁸³ Él en un momento me dijo que iba a tomar sus rumbos, que se iba a trabajar a otro lado y que se iba a ir de casa por razones de seguridad. Le dije que hiciera lo que le pareciera. (...) Esto fue en el año 1975 más o menos. Me dijo que quería realizar su vida a través de algo que nunca había hecho y que ahora podía hacer. No sé a dónde fue, andaba por Belgrano, otra vez me dijeron que estaba por el Tigre. Mucha gente que viajaba en la línea de tren lo había visto.

Os amigos do bairro podem desaparecer.
 Os cantores do rádio podem desaparecer.
 Os que estão nos jornais podem desaparecer.
 A pessoa que você ama pode desaparecer.
 Os que estão no ar podem desaparecer no ar.
 Os que estão na rua podem desaparecer na rua.
 Mas os dinossauros vão desaparecer.

(*Os dinossauros* – Charly Garcia)¹⁸⁴

Às vezes parece que só através da ficção é possível contemplar a totalidade e nos aproximar dos fatos. Quando a realidade extrapola nossa capacidade de compreensão, a fábula nos proporciona o distanciamento necessário para enxergar objetivamente os acontecimentos. Pouco mais de cinquenta anos nos separam do momento em que os tanques invadiram as ruas e o terrorismo de estado se tornou uma prática cotidiana na América Latina. Sessenta e três anos decorreram desde que uma *historieta* de ficção científica advertia os leitores sobre o que lhes poderia reservar um futuro próximo.

Os fatos ligados à mais recente ditadura militar argentina (1976 – 1983) parecem ser uma fonte inesgotável de temas para a produção cinematográfica, como prova o recém lançado *Rojo* (2018), de Benjamín Naishat. O filme faz parte de uma linhagem específica em que podemos incluir *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985) e *Sur* (Fernando ‘Pino’ Solanas, 1988). Os três filmes têm em comum a opção pela elipse, que convida o espectador a preencher o que não é dito nem mostrado. Escolha paradoxal em se tratando de uma arte feita de som, luz e, principalmente, imagem. Em *Rojo*, um único fato é apresentado de maneira integral, e não se trata do mais importante. O restante do filme está nas entrelinhas e privilegia o dado cronológico, o tempo da narrativa – 1975 a 1977 –, como principal elemento interpretativo.

O que se imagina não pode servir como prova dos fatos, e mesmo que estes se tornem palavra, jamais voltam a habitar o presente. Não se pode dizer o mesmo sobre a experiência subjetiva dos seres humanos. Em certos casos, o tempo perde a duração. Experiências extremas são capazes de nos aprisionar em uma dimensão sem passado nem futuro, como a das pessoas que, depois da Primeira Guerra Mundial, “voltavam mudas do campo de batalha” (BENJAMIN, 1983, p.57).

¹⁸⁴ Los amigos del barrio pueden desaparecer / Los cantores de radio pueden desaparecer / Los que están en los diarios pueden desaparecer / La persona que amas puede desaparecer / Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire / Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle / Pero los dinosaurios van a desaparecer. (*Los dinosaurios* – Charly Garcia)

O Espacio Memoria y Derechos Humanos, ex Escuela de Mecânica da Armada (ESMA), museu instalado num complexo militar que durante a década de 1970 havia se tornado um centro clandestino de detenção e tortura, proporciona ao visitante conhecer os prédios e as salas destinadas ao isolamento, ao trabalho forçado, ao castigo físico e ao parto dos filhos e filhas de prisioneiras capturadas grávidas. Filhos e filhas que eram doados para famílias ligadas ao alto comando do governo militar, e cuja localização é a grande demanda de movimentos como o das *Madres da Plaza de Mayo* e *H.I.J.O.S*¹⁸⁵ No *Espacio Memoria y Derechos Humanos* não estão expostos instrumentos de tortura. O visitante é convidado a transitar por espaços hoje vazios, ler os textos explicativos afixados em cada um deles e ouvir descrições de ex-prisioneiros em seus depoimentos à justiça. Há ainda um prédio transformado em centro cultural que homenageia o escritor Haroldo Conti¹⁸⁶ e abriga exposições relacionadas de alguma maneira com o museu. Ao final da visita, são apresentados os nomes e os rostos dos responsáveis pela azeitada máquina repressiva, começando pelo então presidente Jorge Rafael Videla, autor da conhecida definição das vítimas não localizadas do terrorismo de estado: “Digo-lhe que o desaparecido, enquanto permaneça como tal, é uma incógnita. (...) enquanto estiver desaparecido, não pode ter um tratamento especial, porque não têm existência. Não está morto nem vivo... está desaparecido”¹⁸⁷.

Os militares responsáveis pelos assassinatos, tortura e desaparecimentos conseguiram, antes do fim do regime, destruir praticamente todas as evidências de seu procedimento arbitrário, cruel e sistemático. Dentre os poucos registros disponíveis estão as fotos roubadas por um dos prisioneiros, Víctor Bastera, mantido em cativeiro e submetido a trabalhos forçados de 1979 a 1984.

Só conheço um registro visual desse tipo na Argentina: as fotografias mantidas por Víctor Bastera, um sobrevivente da Escola de Mecânica da Armada (ESMA), dependente da Marinha. Preso em 1979, este trabalhador gráfico foi obrigado a executar tarefas no

¹⁸⁵ **H.I.J.O.S**, acrônimo com as iniciais de **Hijos e Hijas** por la **I**dentidad y la **J**usticia contra el **O**lvido y el **S**ilencio) é uma organização não-governamental de direitos humanos que funciona em várias cidades da Argentina, e cujos objetivos são a reconstrução fiel da história da mais recente ditadura militar, o apoio aos parentes de vítimas e a localização de crianças desaparecidas durante o regime, bem como a condenação dos responsáveis pelo terrorismo de estado, tortura e desaparecimento de prisioneiros.

¹⁸⁶ O Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti foi inaugurado em 2008, e ocupa um dos prédios que funcionou como centro de tortura. Além de uma exposição permanente sobre a obra do escritor, professor e roteirista Haroldo Conti (sequestrado em 1976 e desaparecido desde então), funcionam no centro uma sala de cinema e vários espaços para a realização de atividades ligadas à cultura e à história argentina.

¹⁸⁷ “Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita. (...) mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo... está desaparecido”. Videla faz essa infame declaração em uma coletiva de imprensa, na *Casa Rosada*, no dia 14 de dezembro de 1979.

laboratório fotográfico que existia lá. Depois de certo tempo, obtive autorizações para sair e visitar sua casa. Pouco a pouco, foi tirando cópias do material fotográfico com o qual tinha contato. O corpus dessas fotos é composto principalmente por retratos de repressores e de detidos.¹⁸⁸ (RAGGIO, 2017, p. 47)

As fotos mantidas por Bastera são imagens cuja finalidade era a falsificação de documentos, passaportes e licenças para porte de armas. São basicamente rostos – um ou dois com ferimentos evidentes – registros que comprovam a existência das pessoas retratadas. A maioria delas continua desaparecida.

Outro espaço dedicado à manutenção da memória das vítimas da ditadura argentina é o *Parque de la Memoria*. Localizado às margens do Rio da Prata, na zona norte de Buenos Aires, o parque é um grande monumento à ausência. O impressionante muro onde estão registrados os nomes das 30.000 vítimas, organizados alfabeticamente e pelo ano de desaparecimento, leva a pensar em uma grande montanha de corpos finalmente encontrados. Corpos que não estão, mas que de alguma maneira se presentificam. Ali, no grupo de desaparecidos no ano de 1977, se encontra uma infinidade de nomes, dentre eles, os de Estela, Marina e Héctor Oesterheld.

A condição de “grávida”¹⁸⁹ de Marina ao ser capturada é o detalhe mais doloroso. É também notável a distância etária entre Héctor e os demais desaparecidos. O mais próximo da faixa etária do roteirista é Oscar Oshiro, vinte anos mais novo, um dos 17 descendentes de japoneses desaparecidos durante o regime.

¹⁸⁸ Solo conozco un registro visual de este tipo en la Argentina: las fotografías conservadas por Víctor Bastera, sobreviviente de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), dependiente de la Marina. Detenido en 1979, este obrero gráfico fue obligado a realizar tareas en el laboratorio fotográfico que funcionaba allí. Al tiempo, obtuvo permisos de salida en los que podía visitar su domicilio particular. Poco a poco, fue sacando fuera de lugar copias del material fotográfico con el que estaba en contacto. El corpus de fotos está compuesto en su mayoría por retratos de represores y de detenidos.

¹⁸⁹ “Embarazada”



Figura 25 – Detalhe do monumento em homenagem aos 30.000 desaparecidos durante o regime militar argentino, no *Parque de la Memoria*.

Em setembro de 2012, o filósofo Juan Pablo Feinmann declarou, em um debate com o sociólogo Horacio González, que Elsa, a viúva de Héctor Germán Oesterheld, “o caso mais trágico da ditadura, porque perdeu quatro filhas, um genro, o marido, um neto”¹⁹⁰. Com efeito, o regime militar foi especialmente cruel com a família Oesterheld. Dois detalhes sórdidos: a fim de quebrar a resistência de Héctor e fazê-lo denunciar outros militantes, os torturadores teriam mostrado a ele fotos de Estela, Diana, Beatriz e Marina e afirmado que também estavam detidas, que não havia mais ninguém a proteger; em outra ocasião, permitem que o neto, Martín, então com três anos, visite o avô no centro clandestino em que estava preso. É a última visita ao avô e a primeira lembrança do neto: “eu fui a última pessoa que o viu vivo, de toda minha família, e é minha primeira lembrança. A primeira coisa de que me recordo na vida é de estar com meu avô”¹⁹¹.

São mais ou menos onze horas da manhã do dia 7 de janeiro de 2019. Num café no bairro de *Nuñez*, depois de esvaziar um copo d’água, Fernanda Nicolini comenta que “as quatro

¹⁹⁰ “es el caso más trágico de la dictadura, porque perdió cuatro hijas, un yerno, un marido, un nieto”. In.: *Tiempo Argentino*, 2 de setiembre de 2012. Disponível em <http://proyectario.blogspot.com/2012/09/argentina-feinmann-y-gonzalez-borges-el.html>

¹⁹¹ “yo fuí la última persona que lo vío vivo, de toda mi familia, y es mi primer recuerdo. Primera cosa que me acuerdo de mi vida es de estar con mi abuelo”. – Trecho de entrevista concedida em dezembro de 2018. (Anexo III).

mulheres, as filhas de Oesterheld, sempre eram descritas como belíssimas. E como pode a ditadura ter matado quatro mulheres lindas. Uma coisa que queremos desmitificar: a militância. Eram lindas e militantes”¹⁹². Nunca havia me ocorrido que beleza e militância pudessem ser excludentes. O comentário de Fernanda se refere a testemunhos que ouviu durante as entrevistas para *Los Oesterheld* (2017), escrito a quatro mãos com Alicia Beltrami. Logo me ocorrem duas passagens, uma da versão 1957, outra da versão de 1969 de *El Eternauta*.

A certa altura da narrativa de Juan Salvo, o grupo que o leitor acompanha desde o início da história descobre que os militares sobreviventes formaram tropas de resistência. Todos os homens são convocados e incorporados a essas tropas. As mulheres são excluídas da participação no confronto, o que torna a maneira como a condição feminina é apresentada em *El Eternauta*, do ponto de vista contemporâneo, terrivelmente anacrônica (MARTEL, 2018). Das três figuras femininas com alguma expressão, Elena, esposa de Salvo, e Martita, sua filha, são colocadas na condição passiva de vítimas. Servem como motivação para que ele viaje pelo espaço-tempo, mas nunca ultrapassam uma função figurativa. A terceira personagem feminina segue furtivamente Salvo, Favalli e Franco pelas ruas da cidade. A expressão de espanto de Juan Salvo pela presença de uma mulher no espaço da ação é o que melhor ilustra o papel destinado a elas na narrativa. Franco descobre em seguida que se tratar de uma *mujer-robot*, controlada por um *Mano*, e serve como isca para captura-los. A mulher no espaço da ação não é confiável, parece ser a mensagem nas entrelinhas.

Pablo, o menino resgatado do porão de uma loja por Juan Salvo, na versão dos anos 1950, é substituído por Susana na versão de 1969. Susana estava presa num porão porque o tio, dono da ferragem onde Salvo a encontra não queria deixá-la sair para dançar. Resgatada e incorporada ao grupo, logo a jovem figura feminina desperta reações. Favalli e Lucas ficam hipnotizados pela sensualidade, Elena demonstra ciúmes. A beleza e a sensualidade se tornam uma ameaça. Susana é um problema a ser resolvido para que a ação prossiga. A luta contra o invasor, na versão de 1969, apresenta esse elemento contextual, a mulher ampliando seus espaços de atuação. A proximidade com as filhas levaria Héctor, cedo ou tarde, a essa questão. A identificação com uma causa política comum talvez fosse também uma maneira de lidar com esse estranhamento. Ainda na versão de 1969, convocado pelos militares, o grupo inicial encontra outros sobreviventes. Susana, sem pedir permissão a ninguém, se une ao grande grupo.

¹⁹² “las cuatro mujeres, las hijas de Oesterheld, siempre las describían de una belleza, hermosísimas. Y como puede ser que la dictadura haya matado a cuatro bellezas. Una cosa que queremos desmitificar: la militancia. Eran lindas y militantes”. Trecho de entrevista concedida em janeiro de 2019. (Anexo VI)

Vale reproduzir o comentário do surpreendido Juan Salvo: “Susana... não sei se é linda ou feia, só sei que é uma mulher. Olhos úmidos, pele que arde debaixo do traje tosco. (...) Me obrigo a olhar para os outros milicianos. Há de tudo entre eles, homens de negócios, operários, funcionários...”¹⁹³. Somente a percepção da diversidade do grupo traz Salvo de volta ao contexto de mobilização. Naquele 1969 de tantas mudanças, Héctor Oesterheld parece esforçar-se para superar a anacrônica ideia de que a mulher é realmente um corpo estranho à luta, e aceitar que ela pode ser “linda, e militante”.



Figura 26 – Juan Salvo descobre que há uma sobrevivente incógnita seguindo seu pequeno grupo

As quatro irmãs Oesterheld trabalham junto aos *villeros*. Além de auxiliar e tentar ser parte daquele mundo de gente humilde, vão tentando mostrar o caminho da revolução e aprender, na prática, o que na teoria ainda suscitava discussões entre a militância. Para as quatro filhas de Elsa e Héctor, aparentemente estava claro que aquela vivência igualitária poderia ser um fim em si mesma, não apenas um meio de chegar à mudança social. Pareciam compreender perfeitamente certas proposições revolucionárias. “A estrada é longa e cheia de dificuldades. Às vezes, por sair da rota, é preciso voltar; outras, por caminhar depressa demais, nos separamos das massas; às vezes, ao fazê-lo lentamente, sentimos a respiração dos que pisam em nossos

¹⁹³ “Susana... no sé si linda o fea, solo sé que mujer. Ojos húmedos, piel diciendo ardores bajo el traje tosco. (...) Me obligo a mirar a los otros milicianos. Hay de todo, hombres de negocios, obreros, empleados...”

calcanhares”¹⁹⁴, escreve Che, para, em seguida, reforçar a importância da relação dialética entre indivíduo e coletividade: “sabemos que é preciso nos nutrirmos da massa e que esta só poderá avançar mais rapidamente se a encorajarmos com nosso exemplo”¹⁹⁵ (GUEVARA, 2011, p.10). As quatro enfrentavam um problema além do enfrentamento ao regime, o preconceito masculino.

Beatriz esforçava-se para ser respeitada em *La Sauce*, onde escolhera fazer seu primeiro trabalho de base junto ao companheiro, Miguel Fernández Long. Segundo ele, “Sua perspectiva de gênero era conhecida, e todos nos cuidábamos com relação ao machismo emergente, particularmente quando ela estava por perto. Era a voz das mulheres, muitas vezes relegadas a um segundo plano nas reuniões”¹⁹⁶ (MONTERO, 2013, p.161). Em 1975, Beatriz se separa de Miguel, que acreditava ser o momento de abandonar os *villeros* e partir para a ação armada. Eram as ordens da *Conducción montonera*.

Diferente de Beatriz, Diana se afastaria dos *villeros*, e de Buenos Aires. Ela e Raúl Araldi, pais de Fernando, nascido em 1975, foram transferidos, por ordem da dirigência, para Tucumán, onde também participariam da luta armada. Diana estava grávida quando foi capturada, no dia 7 de agosto de 1976, na cidade de San Miguel de Tucumán. Fernando seria encontrado pelos avós paternos no centro de acolhimento a que havia sido encaminhado pouco antes do sequestro da mãe.

Marina, a mais jovem das irmãs, militou primeiramente junto à *Unión de Estudiantes Secundarios* (UES). Como *montonera*, sua atuação era principalmente na *Secretaría de Prensa, Agitación y Propaganda*. Em 27 de novembro de 1977, os agentes do governo que a sequestraram San Isidro, província de Buenos Aires, simularam um enfrentamento com ela e seu marido, Alberto Seindlis. Assim como Diana, Marina estava grávida.

Estela, a mais velha, participava inicialmente das atividades do “Ateneo 20 de Junio”, ligado à *Juventud Peronista*. Junto aos *Montoneros*, trabalhava principalmente na organização de moradores de bairros pobres através do *Movimiento de Inquilinos Peronistas* (MIP), função que abandonaria para pegar em armas. Participou de atentados e desapropriações, junto a seu companheiro, Raul Mórtola, o *Vasco*, inclusive depois do nascimento do filho, Martín. Foi

¹⁹⁴ “El camino es largo y lleno de dificultades. A veces, por extraviar la ruta, hay que retroceder; otras, por caminar demasiado aprisa, nos separamos de las masas; en ocasiones por hacerlo lentamente, sentimos el aliento cercano de los que nos pisan los talones”

¹⁹⁵ “sabemos que tenemos que nutrirnos de la masa y que ésta solo podrá avanzar más rápido si la alentamos con nuestro ejemplo”

¹⁹⁶ “Su perspectiva de género era proverbial y todos nos cuidábamos del machismo emergente, particularmente cuando ella andaba cerca. Era la voz de las mujeres muchas veces dejabas en segundo plano en las reuniones”

assassinada, junto com Raúl, no dia 14 de dezembro de 1977, em uma emboscada. O grupo de sequestradores, antes de entregá-lo a avó, Elsa, levou Martín, nesse mesmo dia, ao centro de torturas conhecido como *El Vesubio* para encontrar o avô.

Das quatro filhas, Beatriz era a mais próxima a Elsa. Nunca deixou de encontrá-la e reafirmar a vontade de abandonar a militância e voltar ao curso de medicina que havia iniciado algum tempo antes de entrar para a organização. Mesmo sabendo que a mãe estava sendo vigiada por agentes da Triple A, Beatriz foi encontrá-la no bar do Jóquei Clube de Martínez. No encontro, disse a Elsa que em breve deixaria definitivamente a organização e voltaria à faculdade, não para ter um consultório, mas para ir à selva e levar ajuda aos que realmente necessitavam. Elsa estava feliz quando se despediram. Aquele encontro, no dia 19 de junho de 1976, reacendera a esperança de que pelo menos uma de suas filhas deixaria de correr riscos.

O esquadrão que capturou Beatriz, aliás, María (seu nome de guerra), numa parada de ônibus, a levaria a cada uma das *villas* em que ela atuava, para que entregasse algum companheiro ou apontasse alguma casa onde estaria escondido algum *montonero*. María não denunciou ninguém. Encontraram seu corpo num descampado, no bairro de *Virreyes*, um mês depois. Foi a única que Elsa conseguiu enterrar. Beatriz, Diana, Marina e Estela tinham, respectivamente, 19, 23, 20 e 25 anos quando foram sequestradas.

Capítulo VII

Continuum

Por esse grande personagem tão pouco aproveitado que é a morte.¹⁹⁷

Éramos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração, uma débil força messiânica, a qual o passado tem direito de encaminhar seus desejos.

(Tese II - Walter Benjamin)

Em *A câmara clara*, Barthes afirma que “A história é histérica: ela só se constitui se a olharmos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela” (BARTHES, 2012, p. 63). É uma condição imposta a quem habita o presente: um olhar claro e preciso e o estabelecimento de nexos, de relações entre os fatos sem fazer parte deles, ou distanciando-se o máximo possível. A mirada historicista tradicional estabelece esses nexos a partir de uma ideia de linearidade, ligada à crença positivista no ‘progresso’ como fim último de todos os percalços da humanidade; a ideia de fim da história, “o máximo de consciência possível de uma burguesia internacional que vê finalmente o tempo transformado na repetição automática e infinita de seu domínio” (SANTOS, 2010, p. 51) dispensa os nexos causais, transformando-os em repetição, “o que permite ao presente alastrar ao passado e ao futuro, canibalizando-os” (Idem, p. 51).

Do ponto de vista da pós-história (FLUSSER, 2011), o presente, além de contínuo, se torna instrumental: destino, causalidade e transcendência dão lugar à programática, ou seja, à lógica do aparelho, do funcionamento mecânico das relações sociais, ritos e tentativas de evasão esvaziadas de sentido. A programática ocuparia a lacuna deixada pela religião e, posteriormente, da perda da fé na ciência assim que fica demonstrada a dificuldade em se estabelecer como regra a apreensão dos fenômenos pela via racional. A lógica do aparelho é a lógica do capital, do mercado, assim como o funcionamento das redes de comunicação. A tecnologia da informação, submetida à lógica do aparelho, não coloca em circulação uma concepção humanitária e democrática das necessidades de distintos grupos sociais. Pode-se

¹⁹⁷ “Por ese gran personaje que nadie aprovecha de todo que es la muerte”. Héctor Oesterheld, em entrevista a Carlos Trillo e Guillermo Saccomanno realizada em 1975.

compreender tal problema na prática analisando o comportamento dos consumidores de informação e usuários da tecnologia nos países do Sul. Incapazes de formular discursivamente as demandas mais básicas, nossa competência digital é técnica e pouco produtiva em seu conteúdo. Com exceção da minoria formada pelos que conseguem alcançar uma formação mais sólida, não há inclusão e, conseqüentemente, possibilidade de implodir a linearidade da concepção tradicional: a história do progresso, a história da economia, a história de um determinado viés político imposto pelos vencedores. Nossas estratégias de sociabilidade não correspondem totalmente à lógica dos dispositivos, que subvertemos com frequência em nossos hábitos comunicacionais, mas nunca chegamos a dominar esses dispositivos a ponto de subverter, conscientemente, as lógicas de consumo e a vigiada circulação discursiva. Vivemos em um presente de contínuas trocas e compartilhamento compulsivo de informação, sem disponibilidade para saber como chegamos a isso e qual a natureza de nossa relação com essa circulação. A prioridade daquilo que conseguimos colher de imediato, inviabiliza um olhar para o passado de subordinação e para as possibilidades de transformação desse passado.

A constante repetição do presente reconfigura a experiência sempre a partir de movimentos orientados retoricamente para um futuro que recebe nomes como progresso e evolução. De qualquer forma, o passado é subsumido ou alterado de acordo com uma hipervalorização do presente. Tal é o procedimento que leva o historicismo tradicional a retroalimentar a tese burguesa. Diante dessa lógica, aos vencidos, àqueles a quem se impõe a categoria de subdesenvolvidos, cabe aceitar esse presente contínuo que encaminha a uma perspectiva negativa de futuro, um porvir de benefícios do progresso que não nos contempla. Sendo assim, excluídos do progresso, reféns do presente, “não podemos voltar a pensar a transformação social e a emancipação sem reinventarmos o passado” (SANTOS, 2010, p. 53). Recapacitar, ressignificar esse passado é uma necessidade. Não se trata de revisionismo, mas de resgatar alguma noção de identidade particular e coletiva.

Reduzidos à sua força de trabalho, os vencidos se tornam o alvo primordial da retórica dos discursos populistas, em cujo cerne encontra-se a ideia de mudança dos sistemas social, político e econômico, e a conseqüente inclusão da massa dos explorados em alguma esfera de poder, seja através do consumo (poder aquisitivo) ou da garantia de direitos (poder legal). Essa inclusão contemplaria o fim da luta de classes, do capitalismo – de acordo com os discursos populistas de esquerda – ou, pelo menos, do imperialismo e do colonialismo exercido pelos países hegemônicos.

O discurso populista talvez seja o único capaz de alcançar o entendimento da grande massa e mobilizá-la para a mudança de sua própria condição, o que não se dá ou se dará sem

violência, pois os vencedores, os que ocupam o poder e a ideia de estado não deixarão de reagir diante daqueles que “não se conformam em aceitar que o fim da história é, sim, para eles: o fim da história, da dignidade social, do trabalho e, com frequência dramática, da vida”¹⁹⁸ (FEINMANN, 2006, p.8). O discurso populista insufla o movimento, os vencidos se mobilizam e é novamente “a hora de exhibir novamente as armas, de mostrar os dentes, de bater onde dói, de silenciar por meio dessa velha aliada do Poder: a violência”¹⁹⁹ (Idem, p.8). A violência do estado está sempre à mão, em alerta, ao contrário da disposição popular para a luta, para a ação direta. A articulação dessa disposição depende, principalmente, de uma centralização das demandas.

Para Ernesto Laclau (2004), o conceito de populismo contempla tantas variáveis de conteúdo discursivo que é praticamente impossível alcançar qualquer rigor conceitual a respeito. Em sua análise da construção desse tipo de discurso e de sua difícil categorização, escreve Laclau que uma possível saída regeneradora para o presente, através da articulação do discurso populista, seria a busca por um significante vazio, que engloba todos os elementos de um conjunto significativo. No conjunto de elementos que interessa a Laclau, esse significante subverte a estrutura do signo e a amplia no sentido de incorporar em si todo um sistema de reivindicações sociais e políticas. Sob o significante vazio se agrupam as diferenças entre demandas específicas. Ele sintetiza tais demandas a partir de um objetivo comum a todas elas: neutralizar o inimigo. Se esse inimigo é concreto, e a luta contra ele é similar em todas as frentes, apagam-se os diferentes níveis e formas de enfrentamento, agrupando as linhas de força que unem os grupos de resistência a fim de dar maior força aos termos dessa luta, dessa atitude de oposição.

Em um clima de extrema repressão, qualquer mobilização para alcançar um objetivo parcial será percebida não apenas em relação à reivindicação ou objetivo específico dessas lutas, mas também como um ato de oposição ao sistema. Este último fato é o que estabelece a ligação entre uma variedade de lutas e mobilizações concretas ou parciais – todas elas são vistas como relacionadas entre si, não porque seus objetivos *concretos* estão intrinsecamente ligados, mas porque são vistas como equivalentes em seu confronto com o regime repressivo. O que estabelece sua unidade não é, portanto, algo positivo que compartilham, mas algo negativo: sua oposição a um inimigo comum.²⁰⁰ (LACLAU, 1996, p.75)

¹⁹⁸ “no se resignan a aceptar que el fin de la historia es, sí, para ellos: el fin de la historia, de la dignidad social, del trabajo y, con dramática frecuencia, de la vida.”

¹⁹⁹ “la hora de volver a exhibir las armas, de mostrar los dientes, de golpear donde duele, de silenciar por medio de esa vieja aliada del Poder: la violencia.”

²⁰⁰ En un clima de extrema represión, toda movilización por un objetivo parcial será percibida no sólo en relación con la reivindicación u objetivo concreto de esas luchas, sino también como acto de oposición respecto al sistema. Este último hecho es el que establece el lazo entre una variedad de luchas y movilizaciones concretas o parciales – todas ellas son vistas como relacionadas entre sí, no porque sus objetivos concretos estén intrínsecamente ligados,

Quanto mais abrangente for o sistema repressor, seja operando através da economia, do campo político ou do terrorismo de estado, mais estendida será a cadeia de equivalências, ou seja, de pontos em comum entre os grupos de resistência a esse sistema e a contundência de suas ações. Em um momento de extrema necessidade de união em torno de objetivos comuns, torna-se relativamente fácil ao indivíduo ou grupo capaz de promover essa aproximação dos próprios desejos não só com os dos outros grupos, mas com os de toda uma nação. Tornam-se então desnecessárias manifestações explícitas que confirmem o poder de representar, de encarnar aquilo que ‘o puro ser da comunidade’ almeja.

(...) quanto mais estendida for a cadeia de equivalências, menor será a capacidade de cada luta concreta de permanecer fechada em sua identidade diferencial – isto é, em uma diferença própria que a separe de todas as outras identidades diferenciais. Ao contrário, como a relação de equivalência mostra que essas identidades diferenciais são apenas corpos que encarnam, sem distinção possível, algo igualmente presente em todas elas, quanto mais estendida for a cadeia de equivalências, menos concreto será esse "algo igualmente presente". Em seu limite extremo, esse "algo" será o puro ser da comunidade, independentemente de qualquer manifestação concreta.²⁰¹ (LACLAU, 1996, p.79)

Durante os regimes repressivos que assolaram a América Latina durante as décadas de 1960 e 1970, estendendo-se ainda pelos primeiros anos da década de 1980, o significativo vazio era relativamente fácil de ser preenchido. Em meio aos grupos que usufruem do conforto de sua condição de vencedores nos campos econômico e social, surgem jovens capazes de compreender o regime de exceção e armar-se para lutar contra ele. Inspirados pela Revolução Cubana, pelas ideias da Teologia da Libertação e pelos acontecimentos do Maio de 68, nesse momento de entusiasmo combativo, praticamente toda uma geração sentiu o sopro da mudança e a urgência revolucionária que fulgurava no presente.

Na Argentina, os *Montoneros* foram a mais forte organização de resistência ao regime militar. Com um discurso ligado ao peronismo de esquerda, jovens líderes como Fernando Abal Medina, Carlos Gustavo Ramus, José Sabino Navarro, Emilio Maza e, principalmente, Mario

sino porque todas ellas son vistas como equivalentes en su confrontación con el régimen represivo. Lo que establece su unidad no es, por consiguiente, algo positivo que ellas compartan, sino algo negativo: su oposición a un enemigo común.

²⁰¹ (...) cuanto más extendida sea la cadena de equivalencias, menor será la capacidad de cada lucha concreta de permanecer encerrada en su identidad diferencial – es decir, en una diferencia propia que la separe de todas las otras identidades diferenciales. Al contrario, como la relación equivalencial muestra que esas identidades diferenciales son tan sólo cuerpos que encarnan sin distinción posible algo igualmente presente en todos ellos, cuanto más extendida sea la cadena de equivalencias, menos concreto este ‘algo igualmente presente’ será. En su límite extremo ese ‘algo’ será el puro ser de la comunidad, al margen de toda manifestación concreta.

Firmenich, assumiram o compromisso *guerrillero*, preenchendo o significante vazio das diferentes demandas revolucionárias. O nome da organização faz menção direta ao desejo de estabelecer uma continuidade histórica com os caudilhos do interior argentino do século XIX e com as *montoneras*²⁰² originais, adotando uma linha política nacionalista e anti-imperialista, que teria iniciado com os feitos de San Martín e com as guerras da independência, e ‘inevitavelmente’ alcançaria seu ápice (e a vitória) com Juan Domingo Perón. Os *montoneros* seriam, então, os representantes da luta pelo ‘lado certo’ da história; ainda que hoje a causa pareça um tanto utópica e a relação de resgate e ressignificação do passado bastante frágil, com essas diretrizes, como já ficou dito, a organização alcançou a unificação dos grupos de enfrentamento ao violento totalitarismo das ditaduras instauradas na Argentina a partir da segunda metade dos anos 1950.

A exacerbada noção de representatividade e o poder de mobilização alcançado pelos *montoneros* levou a um equívoco fatal. A direção, a certa altura, está tão convencida desse poder que confunde a luta militante com o desejo do povo argentino, não demonstra capacidade para colocar em perspectiva essa função messiânica e analisar elementos concretos para coordenar as ações ou recuar quando necessário. Segundo Hugo Montero e Ignacio Portela, houve um momento em que “Montoneros já estava preso em uma dinâmica interna dominada pelo verticalismo absoluto na tomada de decisões, pela cegueira ao analisar a realidade e por uma tendência constante de redobrar a aposta sem prestar atenção nos dolorosos custos humanos gerados por esta disposição de pasar por cima de qualquer dúvida”²⁰³ (MONTERO e PORTELA, 2010, p. 117). Dentre esses custos humanos contabiliza-se a morte de Héctor Oesterheld e de suas filhas.

Se os *montoneros* foram, em termos gerais, uma organização que incorporou vários outros grupos de resistência que tinham demandas parecidas, através do radicalismo de suas posições e ações de confronto direto às ações da Junta Militar, analisar as instâncias hierárquicas de estruturação do lado contrário, o da Junta, é um pouco mais complexo. Sob o nome de *Proceso de Reorganización Nacional*, o tenente-general Jorge Videla, representando o Exército, o almirante Emilio Eduardo Massera, pela Marinha e o brigadeiro general Orlando Ramón

²⁰² As *montoneras* eram tropas armadas irregulares, geralmente constituídas por homens do campo de uma mesma localidade, que lutavam em nome de uma determinada causa ou apoiando algum caudilho. Na Argentina, as *montoneras* estiveram constantemente presentes durante as guerras civis do século XIX, entrando em confronto, à princípio, contra as milícias apoiadas pelo poder dos governos provinciais.

²⁰³ “Montoneros ya estaba encerrado en una dinámica interna dominada por el absoluto verticalismo en la toma de decisiones, la ceguera a la hora de analizar políticamente la realidad y una tendencia constante a redoblar la apuesta sin reparar en los dolorosos costos humanos que generaba esa disposición de, ante la más mínima cavilación, fugar hacia adelante”

Agosti, pela Força Aérea, formaram a Junta Militar que organizaria a perseguição e eliminação dos elementos contrários ao poder instituído através do golpe de estado de 24 de março de 1976, aquele que derrubou a frágil liderança da então presidente María Estela Martínez, a Isabelita Perón.

Um dos elementos que complexifica a análise estrutural da Junta é a adesão do governo ditatorial à Operação Condor²⁰⁴ e, como consequência, sua subordinação ao sistema de incorporação capitaneado pela Agência Central de Inteligência norte-americana, a CIA. A força da Operação estava no acordo de colaboração estabelecido entre os governos militares do Brasil, da Argentina, do Chile, da Bolívia, do Paraguai e do Uruguai, e sua função era eliminar organizações revolucionárias armadas como *Tupamaros* no Uruguai, *Montoneros* na Argentina, *MIR* no Chile, *ALN* no Brasil, além de lideranças políticas civis e militares que fossem consideradas contrárias a esses regimes de exceção que se queriam permanentes.

Os equívocos da organização no encaminhamento das ações exigidas dos militantes – exigências criminosas, de acordo com Juan Sasturain²⁰⁵ – e a ilimitada crueldade com que os militantes capturados eram tratados em centros clandestinos de tortura, terminam por destruir qualquer possibilidade de vitória. Somente em 1983, depois de investir em uma guerra sem chances de vitória²⁰⁶ e sem qualquer condição de governar, a Junta Militar abandonaria o comando do país.

A batalha eternamente repetida do grupo de sobreviventes em *El Eternauta* é a batalha perdida contra um elemento em perpétua transformação e atualização – e, por isso, sempre o mesmo: o ódio cósmico. Mesmo transposto à opacidade do presente, o ódio cósmico é atemporal. Devorador de utopias, destruidor de ideais e ideologias, é um ódio direcionado a tudo que vive, que não é bom nem mau, pois é inconcebível em sua forma e presença. Definido assim, o ódio cósmico, os *Ellos*, pode ser entendido em seu misterioso aspecto de significante vazio como uma representação da morte.

²⁰⁴ Documentos desclassificados em 2019 pelo governo estadunidense indicam que o governo ditatorial argentino não apenas aderiu à Operação Condor: Buenos Aires era o seu principal centro de operações.

²⁰⁵ “Claro que se ha cometido una infinidad de estupideces, y que hubo dirigentes de una irresponsabilidad criminal (...). Cómo Firmenich y una banda de hijos de mil putas de eso calibre (...). Te das cuenta que hubo cosas delirantes cómo la contraofensiva del año 79. Para eso hay que ser muy delirante. Delirante y criminal. Mandar la gente al matadero...” – Trecho de entrevista concedida em novembro de 2018 (Anexo I)

²⁰⁶ Diante da crise econômica e social resultante da incapacidade de gerenciar o país, os integrantes da Junta Militar tentam mobilizar o povo argentino ao declarar guerra ao Reino Unido, a fim de recuperar o domínio sobre as Ilhas Malvinas – para os ingleses, Ilhas Falklands. Entre 2 de abril e 14 de junho de 1982, tropas do exército argentino, em absoluta inferioridade logística e de armamento, lutaram contra o exército inglês, sendo derrotadas em poucos meses. O saldo de mortes no confronto é de 649 soldados argentinos, 255 soldados britânicos e 3 civis.

É como defesa contra a morte que se busca dar sentido e significado à vida, como um prêmio de consolação diante da inevitável destruição e decomposição de tudo que se constrói pela precária mão humana. Em nossa natureza efêmera, jamais abandonamos a pulsão, a ilusão de eternidade. Seres humanos, ideias, crenças, noções de justiça, igualdade, verdade, identidade individual ou coletiva estão submetidas à ação do tempo. Para fugir a essa ação, imbricando-se na tessitura do tempo, Oesterheld desenvolve a estratégia da circularidade que em *El Eternauta*, como dispositivo narrativo, foge à morte e aos *Ellos* através de um cronótopo em espiral.

O termo cronótopo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin a partir de um conceito matemático e aplicado ao texto literário, é explicado pelo teórico russo da seguinte forma:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamemos cronótopo (que significa tempo-espaço). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronótopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 211)

O cronótopo de *El Eternauta* é coerente com as decisões que Héctor Oesterheld toma com relação à própria vida, principalmente com a causa que abraça, durante a década de 1970. De forma a organizar de alguma maneira os atravessamentos espaço-temporais produzidos no plano ficcional, vou ordená-los sequencialmente: 1) no início da narrativa, um roteirista de histórias em quadrinhos trabalha solitariamente em sua casa, durante uma noite não especificada de 1957; 2) materializa-se diante dele um homem que viaja entre dimensões do espaço-tempo e que se identifica como *Eternauta*; 3) o viajante conta a história de uma invasão alienígena à cidade de Buenos Aires, ocorrida em 1963, ou seja, seis anos depois do presente da narração²⁰⁷; 4) ao fim de sua narração, o *Eternauta* percebe que voltou no tempo e ao cenário dos acontecimentos narrados, ele então esquece o que contou quando reencontra a família e os amigos; 5) o roteirista, a fim de advertir os leitores acerca da invasão que está por vir, resolve contar e publicar a história contada pelo visitante. Neste ponto, há o encontro entre o plano interno da narrativa e o plano externo do contexto de produção e circulação da série.

No plano interno, o presente da narração (1957), ilumina o passado (1963, o pretérito do futuro), e o passado iluminado através da narração parece carregar consigo “um índice secreto

²⁰⁷ Entenda-se tempo da narração como aquele em que o relato coincide com o tempo histórico, dominado pelo narrador 1 (o roteirista), e como tempo da narrativa, aquele que predomina no enredo, ou seja, o tempo ficcional em que se passam os acontecimentos relatados pelo narrador 2 (Juan Salvo, o *Eternauta*).

pelo qual é remetido à redenção” (BENJAMIN, 2005, p.48), o que o torna uma força instigadora do presente e extrapola o plano da ficção, dando origem a uma constelação simbólica. Em momentos de turbulência nas ordens política, social e cultural, essa narrativa do passado volta a dialogar com os leitores, a falar sobre a necessidade de se estar atento a qualquer oportunidade de redenção, essa “fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão que não pode ser descartada sem custo” (Idem, p.48).

Dentre os desafios que nos propõe Oesterheld em *El Eternauta*, o da compreensão do cronótopo em que se estrutura a narrativa é um dos menos comentados²⁰⁸. Essa disposição espaço-temporal da narrativa pode ser analisada, como esbocei acima, através de uma leitura do cronótopo expandido para fora da ficção em paralelo com as teses *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin.

Juan Salvo é o protótipo da experiência militante de Oesterheld, um duplo que, do universo ficcional, parece inspirar o caminho do autor em direção à resistência política. Trata-se de um messianismo sem personalização, em que atua um *Héroe Colectivo*, um messias em grupo.

O peronismo era, para Oesterheld, um “trabalho que deveria ser feito”, e essa convicção, esse chamamento para assumir a tarefa revolucionária, começa pela percepção da presença e das práticas de dominação do inimigo: os *Ellos*, no espaço desistoricizado de uma Buenos Aires devastada, e o imperialismo, alicerce da Junta Militar que invade a *Casa Rosada*. O espaço no qual o herói coletivo se desloca, num sistema improvisado de ocultação e mobilidade, passa a ser também o espaço de atuação da guerrilha *montonera*, clandestina e rizomática, que espalha suas raízes pelas *villas* e pelos bairros suburbanos. Nesse quadro de encontros entre o ficcional e biográfico, irrompe o momento que permite modificar o presente e, conseqüentemente, as perspectivas de futuro. Na ficção, é o momento em que o *Eternauta* se materializa no passado daquilo que narra, na vida do autor, quando entende que a militância é uma possibilidade de alterar “um tempo-de-agora, no qual estão incrustados estilhaços do tempo messiânico” (Idem, p.140).

A situação política da Argentina durante a década de 1970 é um tabuleiro onde as peças estão dispostas para um jogo decisivo: o governo comete arbitrariedades, os grupos de enfrentamento ao regime começam a se organizar, a juventude está empolgada com as possibilidades concretas, de mudar o mundo, as classes trabalhadoras estão dispostas a lutar

²⁰⁸ Existe mesmo a possibilidade de nunca ter sido formulado a partir do conceito de cronótopo.

pelos seus direitos. Os estilhaços do tempo messiânico, como a revolução cubana e o *Cordobazo*, indicam que o tempo de espera deve ser substituído pelo tempo da ação, o momento do gesto, não mais o do silêncio, de “explodir uma época do decurso homogêneo da história” (Idem, p.130).

A ideia de história, para Walter Benjamin, está ligada à noção de movimento. Não se trata de um tempo histórico passível apenas de registro. O tempo é concebido como uma sobreposição em que o presente é a camada visível da acumulação de registros. E é no *hic et nunc*, esse momento quase inapreensível, que o historiador materialista, arqueólogo dessa acumulação, detecta o momento revolucionário, essa possibilidade de, no turbilhão incessante das ruínas, atualizar, revisar, redimir os vencidos, os esquecidos, os que ficaram soterrados sob as avalanches do historicismo conservador, do evolucionismo socialdemocrata e do marxismo vulgar (LÖWY, 2005, p.97) que, sequestrando o passado, aprisionou o futuro.

Sendo o futuro a mais tênue e frágil das dimensões do tempo-espaço, aquela sobre a qual nada se pode fazer além de especular, é nele que a ficção científica de Oesterheld fixa o domicílio da aventura. É no futuro que está marcado o encontro, a *cita* que a série propõe entre o leitor e o protagonismo coletivo, esse *viajante del porvenir*²⁰⁹. Para alcançá-lo, é preciso criar condições no presente, estar atento à aparição de um fantasma que percorre as dimensões do tempo e do espaço.

O futuro, para usar uma platitude do senso comum, é incerto; e por isso tão atraente. É nessa dimensão do que virá que as ações que podem alterar o passado se projetam. Até aí, não estamos lidando com novidade no campo da ficção científica. A aventura com domicílio na potência do futuro é uma ideia explorada exaustivamente nas obras do gênero. Nesse contexto, a relação entre a aventura e o futuro, no *Eternauta*, é totalmente convencional. É nos detalhes, porém, que ela alcança singularidade. Detalhes quase minúsculos, mas de maneira alguma desprezíveis, como as frases que aparecem no início e no final da narrativa.

“**Só acreditando em fantasmas...**”²¹⁰, diz o surpreso roteirista que vê materializar-se diante de si o *Eternauta*. Um fantasma que partiu do futuro próximo, que vem do domicílio da aventura e

²⁰⁹ Nas primeiras páginas de *El Eternauta em Hora Cero Suplemento Semanal*, encontram-se dois subtítulos, que não voltam a aparecer na reedições: “una cita con el futuro” [um encontro com o futuro] e “Memorias de un navegante del porvenir” [Memórias de um navegador do porvir]

²¹⁰ “Es como para creer en fantasmas”. A tradução literal da frase seria “É para acreditar em fantasmas”. Optei, no entanto, nesta e nas outras citações de *El Eternauta* utilizadas neste capítulo, pela versão em português da edição brasileira, de 2011, proposta pelos tradutores Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina [notas 209, 210 e 211], que me parecem mais adequadas ao contexto das primeiras cenas.

encontra refúgio no presente. Nenhuma camada da história será devassada por Juan Salvo, esse fantasma que, visto com atenção, “não tinha nada de fantasma”²¹¹ em suas “mãos, com a pele curtida e as veias saltadas”²¹² que, percebe o roteirista, “eram bem reais, bem deste mundo”²¹³. O viajante acaba por reinscrever-se em um passado seguro, delimitado cronologicamente e eterno em sua tranquilidade burguesa, um passado onde se joga truco com os amigos inventores de fim de semana, ficando o papel de explorador do historiador materialista atribuído ao roteirista que ouve a narração do fantasma. Quando Juan Salvo retorna à condição anterior à invasão, a camada da história que busca, não lhe importa mais a aventura. O que fazer, então, com essa fulguração no presente que ele representa, com essa fissura que se abre no contínuo do tempo e do espaço, trazendo consigo a responsabilidade de agir? Eis o compromisso do roteirista-personagem, único detentor do saber sobre o futuro, que opta por compartilhar o que lhe foi narrado com o leitor. Esse saber compartilhado não é, porém, apresentado como profecia, ele é colocado sob suspeição através da frase dita ao final da série: “**Será possível?**”²¹⁴

A pergunta tem um grande potencial de significação, no contexto da série e fora dele. Pode-se interpretá-la de muitas maneiras, mas jamais respondê-la definitivamente. Há algo de agônico, mas não necessariamente desesperador no presente de 1957 que a pergunta mobiliza e concentra. Repetida em 1969, na versão com Alberto Breccia, ela adquire peso distinto. Diante da quantidade de ‘possíveis’ aberta pelas turbulentas transformações do final da década de 1960, mudará de aspecto a invasão que já está em curso naquele momento, a do imperialismo? A julgar pelo que narra esse segundo *Eternauta*, o que virá não é mais a aventura, é o terror.

O tempo cíclico da narrativa de *El Eternauta*, carregado de melancolia pela falta de resolução do conflito entre os humanos e o ódio cósmico, tem nesse teor melancólico um diagnóstico de derrota: carrega em si a quebra do tempo cronológico e “em seu constante recolhimento, reúne as coisas mortas [em sua contemplação] para salvá-las”²¹⁵ (PAEZ, 2015, p.17). Essa perspectiva de derrota deve ser transformada em aviso. Na medida em que a narrativa torna-se imagem, torna-se também uma advertência e uma realidade possível. Trata-se de uma imagem que, ao ser descrita, torna-se potência, um futuro que “ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado” (BENJAMIN, 2005, p.62).

²¹¹ “no tenía nada de fantasmal”.

²¹² “manos de piel algo rugosa con las venas netamente marcadas”

²¹³ “eran bien reales, bien de este mundo”

²¹⁴ “¿Será posible?”

²¹⁵ “en su constante ensimiesmamiento, recoge las cosas muertas [en su contemplación] para salvarlas”

A narrativa de 1957, para o Oesterheld de 1969, já é passado, e, ao ser revisitada na revista *Gente*, se esvai com o presente do autor, cada vez mais imbuído da construção de uma cadeia de narrativas que busca tornar consciente a necessidade de resistência ao imperialismo e de ação direta contra o terrorismo de estado. O aviso de incêndio que é *El Eternauta* em sua primeira versão, torna-se catástrofe na versão de 1969, e labareda quando é ressignificado com o prefácio de 1975. Nesse *Eternauta* ressignificado em uma situação de guerra dentro do país, o estado de exceção não é a invasão, é a resistência. No grupo de sobreviventes, está suspensa a luta de classes, elite e os *cabecitas* estão juntos, numa espécie de realização do ideal *justicialista* sem o discurso populista, uma união de urgência que suplanta privilégios e discriminação. Configuração semelhante a dos jovens militantes, universitários, procedentes das classes média e alta, que tentam fazer revolução junto aos *villeros*, numa aposta em sua transformação em sujeitos de uma *práxis* emancipadora em que seriam derrubadas “todas as condições sociais em que o ser humano é um ser rebaixado, subjugado, abandonado, desprezado” (MARX *apud* LÖWY, 2005, p.157).

A aposta na emancipação, que elimina a luta de classes, é um ideal do marxismo impuro de Benjamin – misturado com messianismo e romantismo –, o que Löwy chama de “Marxismo da imprevisibilidade”:

se a história é aberta, se o “novo” é possível, e porque o futuro não é conhecido antecipadamente; o futuro não é o resultado inevitável de uma evolução histórica dada, o produto necessário e previsível de leis “naturais” da transformação social, fruto inevitável do progresso econômico, técnico e científico – ou o que é pior, o prolongamento, sob formas cada vez mais aperfeiçoadas, do mesmo, do que já existe, da modernidade realmente existente, das estruturas econômicas e sociais atuais. (LÖWY, 2005, p.149)

Não se pode prever o futuro, por isso estamos aprisionados em um presente contínuo. O sistema capitalista sobrevive da manutenção desse presente sem interrupções e sem perspectiva de mudança. Não pode haver imprevistos. Se há algum futuro, é o do progresso, que retroalimenta o determinismo da imobilidade de classes. Daí a necessidade de desarticular o historicismo, a fim de “derrubar a ideia de progresso, acabar com a acumulação de dados, desarmar o esquema causa-consequência, pensar em temporalidades múltiplas”²¹⁶ (DIMÓPULOS, 2017, p.12). É preciso explodir esse presente para que o fluxo da história possa correr a partir de outras vertentes, não mais no sentido estabelecido pelos vencedores, e para que possamos atribuir outros significados para passado e para o futuro.

²¹⁶ “dar por tierra con la idea de progreso, acabar con la acumulación de datos, desarmar el esquema de la causa-consecuencia, pensar en múltiples temporalidades”

Os grupos de militância dos anos 1970, como *Montoneros*, eram compostos de pessoas que, em sua maioria, acreditavam na emancipação do sujeito, na sua transformação no *Hombre Nuevo*, o que só poderia acontecer através de um esforço de luta coletiva, em que o heroísmo individual fosse substituído pelo *Héroe en grupo*. Esses desejos percorrem a aventura de Héctor, de Estela, de Diana, de Beatriz e de Marina, junto a milhares de outras e de outros viajantes que decidiram explorar os ‘possíveis’ do futuro através de uma atuação no presente, que tentaram descontinuar o fluxo da história para alcançar a liberdade e redimir as vítimas do passado. Esse é o salto dialético que deram, “sob o céu livre da história” (BENJAMIN, 2005, p.119). Por isso, sua captura e desaparecimento não estão no passado. Fazem parte do presente enquanto houver o risco de negacionismo e de repetição da barbárie institucional. Mantê-los perto é ouvir repetidamente uma advertência sobre o futuro.

No dia 10 de janeiro de 2019, pouco antes de voltar ao Brasil, fui conhecer o chalé onde foi escrito El Eternauta, na esquina das ruas Rivadavia e Ayacucho, no bairro de Beccar. O que primeiro chama a minha atenção é a proximidade com a estação de trem. Basta atravessar a rua para chegar à esquina. A única coisa que diferencia o chalé das residências próximas é uma placa que demarca o local como Sitio de Memoria. Instalada em maio de 2018, a placa já tem duas intervenções, dois pixos discretos, que não impedem a leitura. Fotografei a parte visível da casa. Há um muro alto, coberto de uma densa camada de vegetação – muito bem cuidada – que só permite enxergar o segundo andar. Felizmente, o atual morador manteve as janelas exatamente como foram desenhadas por Solano López em 1957.

Depois de dar a volta na quadra, sempre tirando fotos, toquei a campainha. Queria conhecer o chalé por dentro. Ninguém atendeu. Resolvi atravessar a rua. Do outro lado, quase de frente pra casa, há uma banca de revistas, e outra, na esquina seguinte. Na estação de trem, mais uma. Em nenhuma delas há exemplares do Eternauta ou de qualquer outra obra de Oesterheld. Dos três vendedores, somente um, o mais velho deles, tinha alguma ideia de quem era Héctor Oesterheld: “Ese tipo que vivia ahí, no”, diz ele, apontando para o chalé.

A um quarteirão de distância existe um centro cultural que promove atividades junto à comunidade de Beccar. Lá também não há referências ao vizinho – ia dizer vizinho famoso, mas começo a desconfiar dessa fama – e apenas uma das funcionárias que trabalhava naquela manhã sabia quem era Oesterheld, ou melhor, sabia quem era o Eternauta. Disse, com certo constrangimento, que nas dependências do centro, e no calendário de atividades não há nada relacionado ao autor ou a sua obra.

São 12:30 quando embarco no trem de volta para o centro de Buenos Aires. Penso na casa, ainda igual, externamente, 63 anos depois. Juan Salvo poderia materializar-se de novo, no mesmo local, sem que Solano precisasse redesenhá-lo. Penso, em seguida, nas bancas ao lado da casa e, de repente descubro porque não há nenhum exemplar do Eternauta à venda nelas: a história está só começando, outra vez.

Considerações finais

Meu pai era um homem forte, troncado, não muito alto. Tinha o cabelo escuro, que mantinha sempre muito curto, e só se permitiu um bigode no fim da vida. Trabalhava como caminhoneiro, fazia amigos com grande facilidade e gostava de visitá-los. Também gostava de futebol, de filmes de guerra, de jogar damas, de comida picante e, sobretudo, da Argentina. Tudo que dissesse respeito ao país vizinho lhe interessava, de forma um tanto particular. Ouvia tangos no toca-fitas do caminhão e cantava alguns, sempre os mesmos, no chuveiro, mas não sabia muitos nomes de artistas ou compositores. Uma vez chegou em casa com o bandoneon que comprara de uma viúva e que mandara reformar, mas nunca aprendeu a tocar. Gostava de Gardel e da sonoridade da língua espanhola, que não dominava bem. Torcia pela seleção argentina, mas até onde lembro só conhecia Maradona. Em certa ocasião, ligou para um de seus irmãos, que demorou a entender sobre o que ele estava falando: “não te preocupa, nós vamos correr esses ingleses de lá”, disse ele, referindo-se à Guerra das Malvinas. Volta e meia atravessava a fronteira por Uruguaiana, e dizia que se sentia em casa “do outro lado”. Segundo minha mãe, não foi além da província de Córdoba. Nunca entendi as razões desse fascínio, e menos ainda por que nunca foi a Buenos Aires. Sei que fazia planos para isso, mas estabelecia uma série de condições: não queria ir sozinho, nem com uma excursão, para que não o apressassem: se fosse à capital portenha, queria ter todo o tempo do mundo para visitar lugares cujo nome desconhecia e que talvez nem existissem mais. Não iria de avião, viajar de ônibus não o agradava e não estava disposto a dirigir até lá. Talvez quisesse escolher também a estação do ano, a localização do hotel onde se hospedaria, o cardápio dos restaurantes e as marcas dos vinhos que tomaria. Morreu em decorrência de um câncer no estômago, em 1996, sem conhecer Buenos Aires.

Ainda assim, penso que, de alguma maneira, ele esteve lá. Alguns apaixonados preferem não correr o risco de descobrir que a imagem idealizada não corresponde à realidade. Talvez fosse o caso do meu pai. Na sua Buenos Aires, na sua Argentina, não cabiam defeitos. Seria para ele uma decepção, por exemplo, descobrir que a capital do “outro lado” pouco tinha a ver com a que imaginava ao ouvir a rádio *El mundo* ou ler o *Martín Fierro*, que nunca terminou.

Algo da fantasia de meu pai ecoa em mim, e certamente influenciou a escolha de meu objeto de pesquisa. Nunca pensei em realizar seu sonho, se é que se pode chamar assim, mas a mística, a latência de sua paixão por esse país idealizado tornava familiar a cidade que conheci em 2014. Teria a Buenos Aires do meu pai se tornado em mim uma camada do palimpsesto

portenho? Terei feito, em algum plano inconsciente, mais uma sobreposição? O fato é que abri mão de conhecer certos pontos turísticos. Eu e minha companheira caminhávamos sem ponto de chegada, tentando entender a lógica das ruas e, mais que isso, sentir a cidade. Construimos nosso mapa noturno, nosso itinerário, através de mediações aleatórias: a tevê ligada em algum café ou restaurante, o jornal escolhido aleatoriamente, os anúncios, os cartazes de cinema e de teatro, os grafites, os pixos, a música que alguém ouvia no carro. Uma das poucas incursões organizadas que fizemos foi a um antigo *boliche*, no bairro de Almagro, onde cantores e instrumentistas, profissionais e amadores, se apresentam *a la gorra*, ou seja, pelo dinheiro que o público deposita no chapéu que passa de mesa em mesa. Também fomos ao bairro de *San Telmo* e à *Plaza de Mayo*, que fica próxima ao hotel em que estávamos hospedados. Foi na *Plaza* que tive o primeiro contato com *El Eternauta*, narrado no início desta tese. No final desses anos de dedicação à pesquisa, posso dizer que pouco resta em mim da fantasia do meu pai. Como toda a ficção, a que ele criou é pessoal e intransferível.

Há um elemento característico de minha trajetória como pesquisador: sempre me interessaram as obras e os autores que estão fora do cânone, à margem do sistema literário e midiático. Foi assim durante a graduação em Letras, quando fiz parte de um projeto de resgate da obra de Qorpo Santo, e também foi assim quando escrevi o trabalho de conclusão de curso e a dissertação de mestrado, ambos sobre os romances de Carlos Sussekind, escritor brasileiro absolutamente original e muito pouco lido. Entre a defesa da dissertação e o começo do doutorado, há um intervalo de onze anos, no fim dos quais me deparei com um objeto que queria estudar. Héctor Oesterheld não é um autor de poucos leitores, menos ainda *El Eternauta*, sua obra mais conhecida. Eu, no entanto, nunca ouvira falar dele, e imaginei que, no Brasil, também seriam poucas as pessoas que o conheciam. Estava certo. Em 2015, dei início a mais uma incursão por caminhos que não imaginava trilhar, tentando entender a poética e a trajetória de um autor e de uma obra que pareciam estar sob o signo da diferença. Dessa vez, porém, além de um autor e de uma obra, havia outra cultura a desbravar. A opção por objetos de pesquisa singulares nunca foi motivada por uma vontade de também estar à margem do sistema acadêmico. Entendo-a como uma vontade de mostrar e conversar sobre uma descoberta, uma necessidade de compartilhamento. Esse caminho tem um preço, a falta de interlocução. Demorei um bom tempo, mais de um ano, com certeza, para encontrar pessoas, no Brasil, que conhecessem o trabalho de Oesterheld; as que encontrei, desenhistas em sua maioria, não sabiam muito sobre os meandros políticos da trajetória do roteirista.

Estabeleci então contato com um ou dois pesquisadores argentinos, com os quais troquei ideias sobre temas pontuais acerca do *Eternauta*. Assisti e li tudo que encontrei disponível nos meios virtuais e nas poucas livrarias de Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo com um acervo razoável de literatura argentina. Nas especializadas em quadrinhos, três êmes, *Mafalda*, *Maitena* e *Macanudo* foram o que, via de regra, havia de material em quadrinhos do país vizinho.

Não lembro em que livraria encontrei o *Bienvenido* (2010), de Paulo Ramos, essa agulha no palheiro dos estudos sobre quadrinhos argentinos no Brasil. Li em dois dias e, imediatamente, entrei em contato com o autor que conheceria, pessoalmente, em 2016, durante a Segunda Jornada Temática de Histórias em Quadrinhos, na ECA - USP, onde apresentei pela primeira vez, fora do Rio Grande do Sul, algo sobre minha pesquisa. *Bienvenido* me permitiu entender um pouco da dinâmica do mercado de quadrinhos na Argentina, e sobre as condições de produção e circulação de *El Eternauta*, e os dias da Jornada Temática me trouxeram a sensação de pertencimento, de fazer parte de uma espécie de “pesquisador coletivo”.

Estudar histórias em quadrinhos, no Brasil, ainda é desafiar certo *status quo* acadêmico. Mesmo com a abertura de áreas como a dos Estudos Literários, das Artes Visuais e da Comunicação abrirem espaço para as histórias em quadrinhos, ainda persiste certa desconfiança em relação aos estudos sobre a chamada nona arte. Daí a importância do trabalho de pioneiros como Álvaro de Moya e Moaci Cirne, e de seus continuadores como Waldomiro Vergueiro, Roberto Elísio dos Santos, Nobu Chinen, do próprio Paulo Ramos e dos demais participantes da Jornada. Tenho a impressão de que todos, ou pelo menos boa parte desses pesquisadores brasileiros estava ali, disposta a dar visibilidade ao campo de estudos e compartilhar conhecimentos. A Jornada não foi a única oportunidade de falar sobre o *Eternauta* e sobre Oosterheld, mas com certeza foi a mais empolgante.

Demorei muito para definir de que natureza seria este trabalho e qual seria sua questão central. Não sabia se estudar o contexto de produção e circulação de *El Eternauta* seria possível à distância; se faria algo relacionado às diferenças entre o mercado editorial e as culturas do Brasil e da Argentina, ou se daria ênfase ao aspecto político do objeto. Algumas dessas possibilidades foram descartadas por questões práticas, ligadas a problemas profissionais, econômicos e pessoais, outras, por já terem sido realizadas.

Abandonei a ideia de realizar um estudo sobre a recepção de *El Eternauta* depois de ler o trabalho de Sebastian Gago, *Sesenta años de lecturas de Oosterheld* (2015), em que o autor realiza uma série de entrevistas com leitores argentinos de três distintos momentos de circulação da *historieta*: a primeira, de contemporâneos de Oosterheld, a segunda, de leitores nascidos

entre 1950 e 1980, e a terceira, de leitores que tiveram contato com *El Eternauta* já no século XXI. Pareceu-me inviável realizar trabalho semelhante no Brasil, onde a circulação de *El Eternauta* se dá predominantemente a partir da primeira e única edição, em 2011, pela editora Martins Fontes, e me parece muito restrita.



Figura 27 – Cartaz de divulgação de *Conoces El Eternauta?*, com arte original de João Azeitona.

Ainda assim, organizei, em maio de 2016, junto a dois amigos, o roteirista Lobo e o desenhista João Azeitona, um pequeno encontro, na Galeria Hipotética, em Porto Alegre, intitulado *Conoces El Eternauta?*. Divulgado como evento no *Facebook* (<https://www.facebook.com/events/178365159223655/>), e encaminhado pelo *mailing* da galeria, o encontro, marcado para o dia 19 de maio, teve de ser transferido para o dia 25 do mesmo mês. O motivo da transferência foi postado na página do evento, no dia 17 de maio:

Por motivo da manifestação contra o governo Temer, marcada para esta quinta, 19 de maio, decidimos transferir ‘Conoces El Eternauta?’ para a semana que vem, não só por que imaginamos uma diminuição do público que pretendia comparecer ao bate-papo, mas por acreditarmos que Oesterheld, criador do Eternauta e militante político, concordaria com a manifestação, preferindo estar ao lado do povo em um momento turbulento como este que estamos vivendo.²¹⁷

No dia 25 de maio, quinze pessoas compareceram ao encontro. Dez delas não conheciam a *historieta*. Dentre as cinco restantes, somente Clara, de 10 anos, respondeu às perguntas que encaminhei por email (Anexo V). Por influência da mãe, aficionada por quadrinhos, Clara leu *El Eternauta* em dois dias e fez questão de estar presente. A leitura de Clara me parece preciosa, especialmente por estabelecer uma relação direta com o texto, praticamente sem atravessamentos de ordem extratextual, e por demonstrar que, pelo menos nesse caso, a transposição da obra para outro contexto cultural não fez qualquer diferença.

Seria o caso de trabalhar com as diferenças entre o mercado editorial brasileiro e argentino de quadrinhos? Abandonei também essa opção ao conhecer *El oficio de las viñetas* (2010), de Laura Vazquez, talvez o que de melhor já se escreveu sobre o mercado editorial dos quadrinhos argentinos, organizado cronológica e tematicamente, com uma abrangência e um grau de detalhamento que eu talvez só conseguisse realizar no Brasil se meu prazo de entrega fosse de dez anos ou se escrevesse outra tese. Restou-me, dentro do quadro de possibilidades que havia delimitado, realizar uma pesquisa sobre a história política dos momentos de produção e circulação de *El Eternauta*.

Foi o que motivou o mergulho que fiz na história das ditaduras militares argentinas. Para isso foi necessário entender o peronismo, um dos maiores desafios da pesquisa, e a confluência dos ideais revolucionários e da constituição dos regimes autoritários na América Latina. Documentários, filmes sobre o tema lançados dos anos 1980 em diante, registros, depoimentos, obras literárias e relatórios como o *Nunca más*, não deixariam mais a minha mesa de trabalho, o sofá da sala e a cabeceira da cama. Ainda estão lá, ou melhor, aqui, onde escrevo essas considerações finais, um dia depois do sequestro de Oesterheld completar quarenta e dois anos. Também essa última opção se mostrou inviável: exigiria um prazo muito maior do que quatro anos, e a dedicação exclusiva de que não dispunha e de que ainda não disponho. A solução foi abrir mão de uma escolha e tentar incluir todas essas possibilidades de análise. Foi o que fiz, decidi correr o risco da dispersão total e deixar que o objeto e os materiais bibliográficos e audiovisuais relacionados a ele me mostrassem o caminho.

²¹⁷ <https://www.facebook.com/galeriahipotetica/photos/gm.199786470414857/1037333729674988/?type=3&theater>

El Eternauta me levou a uma Buenos Aires diferente daquela que meu pai imaginou e da que conheci em 2014. Percorri com Juan Salvo a capital para a qual Héctor Oesterheld trouxe a aventura, transformando a si mesmo em personagem. Ele é o primeiro que aparece na história, seu anfitrião. Nesse tempo em que pude conhecer um pouco do seu processo de criação e de suas concepções filosóficas e políticas, já não me parece tão estranha sua opção por trazer a aventura para a própria vida, aderindo à luta em nome de uma causa nobre e talvez inevitável em seu momento. É inevitável também pensar no período em que esta pesquisa se desenvolveu. Entre 2015 e esta primeira metade de 2019, nos aproximamos perigosamente de um novo período autoritário. Durante e depois do golpe político/jurídico/midiático que afastou a presidente Dilma Rousseff do governo, levou o presidente Lula à prisão e transformou Jair Bolsonaro na autoridade máxima do país, parecia-me estar escrevendo sobre acontecimentos de um futuro próximo. Era como estar na pele do roteirista que ouve do *Eternauta* notícias sobre uma catástrofe que está por acontecer novamente, como se testemunhasse a ficção e a realidade de um ciclo histórico interminável. A sensação persiste. Os quatro meses em Buenos Aires, no final do ano passado, me permitiram comparar as duas realidades, da Argentina e do Brasil, e, à distância, perceber que uma obra como a de Oesterheld só se tornaria popular aqui sob certas condições específicas, sendo a principal delas a abertura dos arquivos e o julgamento dos responsáveis pelos vinte e um anos do período ditatorial brasileiro. Ao contrário dos argentinos, parece que não aprendemos nada sobre esse período. Não houve uma catarse coletiva, o que mantém os acontecimentos desse período como latência. A subordinação do governo brasileiro aos Estados Unidos, a ingerência política e econômica, os extremismos resultantes da polarização da sociedade, o sufocamento dos discursos de oposição e o cotidiano desrespeito aos direitos humanos podem claramente nos levar à repetição daquele momento ou a algo pior. “Es como para creer en fantasmas”, sim, e esperar que seja, e não deixe de ser, um fantasma.

Considero que, além de tese, o texto apresentado também pode ser caracterizado como um ensaio. Não no sentido de divagação e ensimesmamento “sem outro fim além do doméstico e privado”, como definiu Montaigne: o caráter ensaístico de *Notícias de uma invasão* diz respeito a uma vontade de autoconhecimento que atravessa a vontade de conhecer e consuir do objeto. Trata-se de um texto acadêmico, escrito por um pesquisador que se dá o direito a certa flexibilização dos pressupostos científicos, sem deixar de considerá-los como pressupostos, mas buscando, dentro de uma estrutura pré-determinada, espaços de liberdade e experimentação. Se me considero um pesquisador, é porque parte da errância integra essa

definição. Para mim, pesquisa é sinônimo de aventura, e ainda que academicamente deva ser pautada por procedimentos metodológicos e aprofundamento teórico, é na prática que ela se realiza, e essa prática inclui a surpresa e o risco de incompletude. Meu conhecimento acerca do objeto desenvolveu-se durante essa aventura, e se constituiu em paralelo com a delimitação e legitimação desse objeto como tema e assunto. Penso que não poderia ser de outra maneira. *El Eternauta* é um objeto vivo, por assim dizer, e, como tal, está inserido numa dinâmica de transformações. Não é uma obra com possibilidades estáveis de interpretação, o que ficou claro para mim durante a mudança no contexto político e cultural argentino na transição entre os governos mais recentes. Comecei a pesquisa em 2015, ano em que se inicia essa transição. *El Eternauta* era uma *historieta* popular, adotada inclusive como material didático nas escolas de Buenos Aires. A apropriação do personagem principal da série pelo kirchnerismo, ainda que discutível do ponto de vista ético ou ideológico – essa palavra hoje tão distante de seu significado original entre nós –, proporcionou um movimento de valorização não só da obra de Oesterheld, mas do gênero *historietístico*, legitimado como importante elemento da cultura nacional. A mudança de governo acarretou na desconstrução desse reconhecimento, processo ainda vigente, como ilustra a extinção da revista *Fierro*, em abril deste ano. Esse processo também acarretou numa mudança de perspectiva e na reformulação de meu trabalho durante os meses em que estive em Buenos Aires, de novembro de 2018 a janeiro de 2019. Vista do Brasil, e com base na leitura de trabalhos e notícias sobre *El Eternauta*, parecia-me inquestionável a popularidade da série. Acreditava que qualquer leitor argentino interessado no universo da cultura pop conhecia essa obra de Héctor Oesterheld, o que talvez ainda fosse verdade em 2015. Em 2018, porém, o *Eternauta* havia se tornado uma série *cult*, reconhecida academicamente e respeitada entre os leitores de histórias em quadrinhos, mas sem o alcance popular que parecia ter quando a conheci. Não é mais tão fácil encontrar um estêncil do *Eternauta* ou do *Nestornauta* pelos muros e paredes da cidade, nem exemplares da série nas livrarias e *kioscos*, incluídos os *kioscos* próximos da casa dos Oesterheld, hoje reconhecida como *Sitio de Memoria*. O *Paseo de la historieta*, com exceção da escultura de Mafalda, no coração de *San Telmo*, é hoje composto por peças em precário estado de conservação, e em nenhuma das vezes que o percorri consegui encontrar a escultura do *Eternauta*, supostamente localizada na Avenida de los Italianos. Essa desvalorização do quadrinho argentino exigia a reconfiguração de meu trabalho, que além de investigação, torna-se uma espécie de resgate. Essa mudança parece-me dar outro sentido aos objetivos que norteiam a tese: tornar próximo um objeto de análise que se move no tempo e no espaço e descrever a trajetória da construção dessa obra, partindo de um olhar panorâmico e destacando pontos que tornem o mapa de sua compreensão

visível ao leitor brasileiro – supondo que essa tese seja lida por alguém além da banca à minha frente. Penso que esses objetivos foram alcançados, e que o trabalho talvez ofereça algo mais: a possibilidade de aproximação entre culturas.

Há vários tópicos analisados que carecem de aprofundamento, portas que se abrem e não se fecham, e promessas anunciadas e não cumpridas. Permito-me uma breve narrativa pessoal antes de falar sobre essas portas e promessas, não para justificar defeitos, mas para contextualizá-los. Em 2015, quando fui admitido no programa de pós-graduação em ciências da comunicação da Unisinos, optei por concorrer a uma bolsa-auxílio, financiada pela Capes, já que dava aulas em uma instituição de ensino superior privada e recebia um salário que permitia meu sustento. Fui contemplado com a bolsa e, no mesmo ano, demitido, junto com outros dez colegas. A instabilidade política e econômica e a crise que se anunciava naquela segunda metade de 2015, levaram a instituição em que trabalhava a enxugar a máquina, como se diz no jargão econômico. Era a nevasca radioativa que começava a cair, e que me colocou numa espécie situação Robinson, tendo que buscar formas de sobreviver em um contexto adverso, um mercado de trabalho em que as vagas eram disputadas com selvageria crescente. Foram dois anos de trabalhos ocasionais, improvisos e angústia que, além de prejudicar o processo de escrita, afetaram profundamente minha vida pessoal. A leitura, o estudo sobre *El Eternauta*, os encontros de orientação e a produção de artigos curtos para o site do Processocom foram as práticas que mantiveram, aos trancos e barrancos a pesquisa em andamento. Quando finalmente consegui voltar a dar aulas, como professor-substituto em outra instituição de ensino, a sobrecarga de trabalho impedia que me dedicasse à tese como gostaria. A escrita era constantemente interrompida, tornando-se fragmentária. Somente durante os quatro meses em Buenos Aires tive oportunidade de dar a esses fragmentos alguma coesão e organicidade, podendo escrever com regularidade. Entre visitas à biblioteca nacional e a museus, entrevistas e encontros de orientação, o caleidoscópio foi tomando forma. Ainda faltava muito, e ainda falta, a meu ver. Daí as portas sem fechar e as promessas não cumpridas.

Uma das portas de que falava é a análise de certas peculiaridades da relação cultural entre Brasil e Argentina e dos dois países com a América Latina, uma das promessas que fazia parte da ideia inicial e que não foi cumprida foi a de apresentar releituras e apropriações contemporâneas de *El Eternauta*. Uma e outra coisa, como disse faziam parte do plano da tese. No decorrer do processo, porém a primeira se mostrou inviável, pela quantidade de aspectos que poderia – e parece-me que deveria – abarcar, ficando apenas esboçada. Desenvolvê-los, assim como dar conta das releituras, colocava em risco o cumprimento do prazo de entrega. Tive que pedir que esse prazo fosse prorrogado duas vezes, e acredito que isso, entre outras

coisas, me torna responsável por alguns dos fios brancos no cabelo do meu orientador. A tese foi escrita até o último momento desse prazo prorrogado. O ponto final insistia em se esconder ao raiar do dia, depois das madrugadas de trabalho.

A digressão que acabo de fazer, volto a afirmar, não tem como objetivo justificar defeitos. Se dou a conhecer um pouco dos bastidores da produção da tese, é por acreditar que esse percurso acidentado não é incomum no contexto da pesquisa acadêmica brasileira, constantemente ameaçada, e hoje, como sabemos, sob ataque de novos monstros. As lacunas a que me referi também estão relacionadas ao objeto, especialmente à trajetória do autor de *El Eternauta*, que faz parte dele. Resolvi contar um pouco dessa trajetória, não desde o seu começo, mas a partir do momento em que ela é pautada por uma consciência política da necessidade de resistência. Há uma série de trabalhos, de leituras que tentam explicar esse engajamento a despeito da falta da palavra do autor sobre ele.

Oesterheld era um narrador, não um explicador, por assim dizer, daí a imbricação entre vida e obra ser um caminho para entender suas escolhas políticas. Esses silêncios, essas lacunas também me parecem corresponder a uma concepção problematizada de futuro que se descola da ideia de continuidade e projeta um elemento de ciclicidade que podemos chamar de contemporâneo. O tempo cíclico no lugar da concepção cronológica, a repetição substituindo a ideia de evolução através da técnica. “Para onde vamos neste século XX” é uma pergunta que a ficção de Oesterheld parece lançar ao leitor, e que ecoa neste século XXI. Uma pergunta carregada de questionamento existencial, e que talvez jamais seja respondível. A permanência dessa pergunta foi o que primeiro mobilizou meu esforço de pesquisa.

Pensava ser essa atemporalidade um dado estável, o que se mostrou um equívoco diante da mudança nas políticas culturais depois da transição de governo já mencionada. As adaptações radiofônicas, teatrais, os tributos musicais, as *fan-fictions* produzidas a partir de *El Eternauta*, assim como a onipresença da série como símbolo político, partidário e/ou de resistência, são todas anteriores a 2015. Algumas dessas releituras e homenagens, como a peça teatral *Zona liberada*, a novela radiofônica *Vestigios del futuro* e a exposição *Huellas de la invasión* contaram com subsídios do Ministério da Educação e dos órgãos de fomento à cultura do governo de Cristina Kirchner. Uma biografia como *Los Oesterheld*, ainda que não tenha recebido esse tipo de financiamento, também corresponde a esse contexto anterior. Assim, se o presente se mostrava pouco produtivo no sentido da valorização de *El Eternauta* e da trajetória de Oesterheld, fui em busca do passado, a fim de atribuir-lhe significação. Parecia-me necessário, como brasileiro, mergulhar nos acontecimentos que conformam os períodos ditatoriais na Argentina, tentar entender o peronismo e as lógicas da militância, que não são as

mesmas do contexto brasileiro, da mesma forma que não é similar, de maneira alguma, o tratamento dispensado à memória desse passado na Argentina. Não me parece haver, no país vizinho, possibilidades de negacionismo e revisionismo das ações criminosas dos governos militares. Arquivos foram abertos, responsáveis foram julgados – nem todos, mas boa parte – vítimas forma reconhecidas, e o entendimento das consequências devastadoras desse momento histórico parece ser indiscutível para a sociedade argentina. A compreensão desse tratamento dado ao passado, o conhecimento sobre a complexidade das ideias que mobilizam as ações militantes, era, e é, uma condição fundamental para a análise do contexto comunicacional de produção e circulação do objeto desta tese. Bem como para formular as hipóteses apresentadas. O cronótopo em espiral que percebo como característica do enredo de *El Eternauta* e da biografia de seu autor, faz parte da constante e cíclica ressignificação de ambas as coisas. Se hoje esse processo encontra-se num momento de distensão, é com o objetivo de expandí-lo, para além de seu país de origem, para além da demarcação das fronteiras culturais que nos separam da Argentina, para além da compreensão da história em quadrinhos como um produto cultural descartável, que empreendi a aventura dessa pesquisa, e escrevi o trabalho que o leitor tem em mãos.

Para finalizar estas considerações, esta conclusão que não conclui, quero dizer que este estudo é resultado de uma aventura cujo propósito é servir de subsídio para pesquisadores que vierem a conhecer e se interessar pelo tema. Trata-se de um dos primeiros trabalhos de fôlego feito no Brasil exclusivamente sobre aquele que é reconhecido como o maior roteirista da prolífica indústria de *historietas* argentinas e sobre aquela que é considerada sua obra-prima. Um trabalho que foi realizado na esperança de aproximar o leitor brasileiro de um produto e de um momento da cultura do país vizinho, e de não ser o último a tentar essa aproximação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de las clases populares en la Argentina: Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

_____. “El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino, 1945-1955”. In.: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol 26, No 1. (2015)

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALABARCES, Pablo. “Narrar la violencia – De El Eternauta a Operación Masacre”. In.: *Samizdat* –nº19–Abril de 2005. Disponível em www.samizdat.com.ar/samizdat19/S19-02%20-%20narrar%20la%20violencia.htm (acesso em outubro de 2014)

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo. Cia das Letras, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. Trad.: Fátima Lourenço Godinho e Mário Carmino Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. Trad.: Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1998.

BALLMAN, Fábio. *A nona arte: história, estética e linguagem de quadrinhos*. Dissertação de Mestrado Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – Tubarão, 2009.

BARRETO, Virgínia de Sá. “Epistemologia & Transmetodologia em comunicação. Um olhar nos espaços e tempos de uma experiência de tese”. In.: MALDONADO, Alberto Efendy et al. *Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

BARROS, Federico Frau. “El camino de El Eternauta”. In.: La Gaceta, 06 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/86547/la-gaceta-literaria/camino-eternauta.html> (acesso em 05/2018)

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERONE, Lucas. “Las pesadillas de H. G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua”. In.: *Semiosis ilimitada*, nº 1. Río Gallegos: UNPA, 2002.

BONIN, Jiani. “Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação”. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. *Metodologias da pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BOSI, Eclea. “Entre a opinião e o estereótipo”. In: *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAGA, José Luiz. “Mediatização como processo interacional de referência”. Versão revista de artigo apresentado no GT Comunicação e Sociabilidade do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, São Paulo, em julho de 2006.

BUTOR, Michel. “La crisis del desarrollo de ‘Science Fiction’”. In.: *Sobre Literatura I – Estudios y conferencias (1948 – 1959)*. Trad.: Juan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1967.

CAPANNA, Pablo. “Futuristas de la pampa”. *Tiempo argentino*. Buenos Aires: domingo, 29 de dezembro de 1985.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad.: Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad.: Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CAPARRÓS, Martín. *A quien corresponda*. Barcelona: Anagrama, 2008.

CARPINTERO, Enrique. “El Eternauta: una metáfora actual”. In.: Topia, noviembre de 1997. Disponível em <https://www.topia.com.ar/articulos/el-eternauta-una-metáforaactual> (acesso em junho de 2016)

CASADEI, Eliza e NASCIMENTO, Monique. “Entre fotografias e quadrinhos: desestabilizações de sentido e tensões nos contratos de leitura na obra *fotógrafo*”. *Estudos de Comunicação – Revista Científica do Curso de Comunicação Social daUFMA*. V.15, número 16 (2015).

CASALI, Caroline. “Desafios teórico-metodológicos para a pesquisa em comunicação no século XXI”. In.: MALDONADO, Alberto Efendy et al. *Epistemologia, investigação e formação científica em comunicação*. Rio do Sul: UNIDAVI, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

CIA.BO. “Bolsonaro dará la espalda a América Latina y ‘girará hacia EEUU e Israel’”. Disponível em <https://cia.bo/bolsonaro-dara-la-espalda-a-america-latina-y-girara-hacia-eeuu-e-israel/> (acesso em novembro de 2018)

DEMIER, Felipe. “A lei do desenvolvimento desigual e combinado de León Trotsky e a intelectualidade brasileira”. In.: Revista Outubro, nº 16, 02/2007.

DI BAIA, Eduardo. “Documentos desclasificados por EE.UU. revelan que Argentina era la sede principal del Plan Cóndor”. In.: RT, 19 de abril de 2019. Disponível em <https://actualidad.rt.com/actualidad/311781-documentos-desclasificados-eeuu-argentina-plan-condor?fbclid=IwAR0QF7JHT6y0nRpfIBTtDeSAd9yXoGbpO-XJB2czxmiVIIdHE2fU4aOb8-MA> (acesso em abril de 2019)

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad.: Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2011.

ECO, Umberto. “Casablanca, ou o renascimento dos deuses”. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad.: Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Obra aberta*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Apocalípticos e integrados*. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. *La cabeza de Goliath – Microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Losada, 1983.

FAUSTO NETO, Antonio. “Midiatização – Prática social, prática de sentido”. Encontro da Rede Prosul “Comunicação de Processos Sociais”, 2005, Unisinos/PPGCC.

_____. “A circulação além das bordas”. *Mediatización, Sociedad y Sentido: Diálogos Brasil y Argentina*. Rosário: UNR, 2010.

FERNANDES, Amaury. “El Nestornauta: a HQ El Eternauta e o imaginário nacionalista na Argentina Kirchnerista”. In.: *Z Cultural – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea* (UFRJ). Ano IX, nº 3.

FERNANDEZ, Ignacio. “Miedo rojo! Las tensiones entre el cómic estadounidense y el comunismo”. In.: Tebeosfera, 10, Sevilha. Disponível em https://www.tebeosfera.com/documentos/miedo_rojo_las_tensiones_entre_el_comic_estadounidense_y_el_comunismo.html (acesso em 03/04/2017)

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Trad.: Cezar A. Mortari. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Ciência, um monstro – Lições trentinas*. Trad.: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história*. Trad.: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2011.

FORD, Aníbal. *Navegações: comunicação, cultura e crise*. Trad.: Sérgio Alcides e Ronald Polito. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

FRANCESCUTTI, Pablo. “¿Quiénes son ellos?”. In.: *Revista Juguete Rabioso*, nº 2. Buenos Aires: 2007.

_____. “Del Eternauta al Nestornauta: la transformación de un icono cultural en un símbolo político”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 20.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2012.

GAGO, Sebastian. *Sesenta años de lecturas de Oesterheld*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, 2015.

GAMBA, Pablo. “Entre Borges y la lucha armada: Invasión de Hugo Santiago”. In.: *Desistfilm* – 7 de julho de 2014. Disponível em <http://desistfilm.com/entre-borges-y-la-lucha-armada-invasion-de-hugo-santiago-1969/> (acesso em novembro de 2017)

GARCÍA, Fernando Ariel. “O Eternauta”. In.: OESTERHELD, Héctor e LÓPEZ, Solano. *El Eternauta II*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*. Trad.: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOMES, Pedro Gilberto. Midiatização: um conceito, múltiplas vozes. In.: FAUSTO NETO, Antonio; ANSELMINO, Natalia; GINDIN, Irene (Orgs). *CIM – Relatos de Investigaciones sobre mediatizaciones*. Rosário: UNR Editora, 2015.

GOCIOL, Judith e ROSENBERG, Diego. *La Historieta Argentina – Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2000.

GONÇALVES, Márcio Souza. “Materialidade, meio de comunicação, culturas e agentes humanos”. In.: Anais do XXIII Encontro Anual da Compós, 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT03_COMUNICACAO_E_CULTURA/compos2014materialidademeiosdecomunicacaoculturaseagenteshumanos_2154.pdf (acesso em dezembro de 2015)

GRECO, Martín. “Leer *El Eternauta*”. Disponível em <http://escritoresdelmundo.com/2012/10/leer-el-eternauta-por-martin-greco.html> (acesso em fevereiro de 2015)

GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. México: Ocean Sur, 2011.

_____. “El hombre nuevo”. In.: *Latinoamerica – Cuadernos de la cultura latinoamericana*. Nº 20. México: UNAM, 1978.

GUIMARÃES, Thiago. “Brasileiro despreza identidade latina, mas quer liderança regional, aponta pesquisa”. Artigo publicado no site da BBC Brasil, em 21 de dezembro de 2015. Disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151217_brasil_latinos_tg (acesso em janeiro de 2016)

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad.: Ana Isabel Soares. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. “Uma rápida emergência do ‘clima de latência’”. Trad.: Pedro Telles da Silveira. In.: *Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In.: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao pensamento epistemológico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

KRAUSS, R. *O fotográfico*. Trad.: Anne Marie Davée Barcelona: Gustavo Gili, 2002

LACLAU, Ernesto. “¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?”. In.: *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

_____. “El puelo y la producción discursiva del vacío”. In.: *La razón populista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad.: Ana Torrent. Madri: Megazul/Endymion, 1994.

LIPSZYC, E. *La Historieta Mundial*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Artes, 1957.

LÓPEZ, Solano. *En primera persona*. Buenos Aires: Ancares Editora, 2001.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. “O Bildungsroman no Brasil. Modos de apropriação”. Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC, Rio de Janeiro, 2006.

MALDONADO, Alberto Efendy (2013). “A perspectiva transmetodológica na conjuntura de mudança civilizadora em inícios do século XXI”. In.: MALDONADO, A.E.; BONIN, J.A.; ROSÁRIO, N. *Perspectivas metodológicas em comunicação: Novos desafios na prática investigativa*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Voces. Arte y literatura*. San Francisco, California. Marzo de 1998. N° 2.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Trad.: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. *Ofício de cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Trad.: Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad.: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. “Notas de prensa”. In: *Vida y Obra*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1997.

_____. “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”. In.: *Voces. Arte y literatura*. San Francisco, California. Marzo de 1998. Número 2.

MARTINEZ, Carlos R. “La revista *Epopeyas Argentinas*”. In.: *Top-comics*, 8 de julho de 2011. Disponível em <https://luisalberto941.wordpress.com/tag/epopeyas-argentinas/>

MATTELART, Armand e Michèle. *História das teorias da comunicação*. Trad.: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2003.

MAZUR, Dan e DANNER, Alexander. *Quadrinhos – História moderna de uma arte global*. Trad.: Marilena Moraes. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MELLO, Luiza Larangeira da Silva. Resenha de *Depois de 1945: latência como origem do presente*, de Hans Ulrich Gumbrecht. In.: *Tempo social*. vol.27 nº.2. São Paulo Julho/Dezembro de 2015.

MOLAS, Ricardo Rodríguez. *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1985.

MONTEVIDEO PORTAL. “Nenhum de nós em Uruguay”. 02/05/2008. Disponível em <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/NENHUM-DE-NOS-EN-URUGUAY-uc61310> (acesso em novembro de 2018)

MONTERO, Hugo. *Oesterheld, la biografía: viñetas y revolución*. Lomas de Zamora: Sudestada, 2013.

MOSER, Benjamin. *Autoimperialismo*. Barcelona: Crítica, 2016.

NICOLINI, Fernanda e BELTRAMI, Alicia. *Los Oesterheld*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

OESTERHELD, Héctor e BRECCIA, Alberto. “El Eternauta”. In.: *Gente*. Buenos Aires: Editorial Atlantida, 1969.

OESTERHELD, Héctor e BRECCIA, Alberto e Enrique. *Che – os últimos días de um herói*. Trad.: Marcelo Barbão. São Paulo: Conrad, 2008.

OESTERHELD, Héctor e DURAÑONA, Leopoldo. *Latinoamerica y el imperialismo. 450 años de guerra*. Buenos Aires: La cuadrícula, 2004.

OESTERHELD, Héctor e TRIGO, Gustavo. *La guerra de los Antartes*. Buenos Aires: Colihue, 1988.

OESTERHELD e LÓPEZ, Solano. “El Eternauta”. In.: *Hora Cero Suplemento Semanal*. Buenos Aires: Editorial Frontera, 1957-1959.

_____. *El Eternauta II*. Trad.: Magda Lopes e Paulo Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Rolo, el marciano adoptivo*. Buenos Aires: La pagina, 2009.

OLIVA, Alberto. *Teoria do conhecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PACHECO, Mariano. *Cabecita negra – ensayos sobre Literatura y Peronismo*. Buenos Aires: Punto de Encuentro, 2016.

PAEZ, Julio. “La alegoría benjaminiana, desplazamiento estético-político. In.: El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporáneas, Vol. 3 n° 4 - maio-novembro de 2015.

PAGE, Joanna. *Science Fiction in Argentina: Technologies of the Text in a Material Multiverse*. University of Michigan Press, 2016.

PARRA, Nicanor. *Só para maiores de cem anos – antologia (anti)poética*. Trad.: Joana Barossi e Cide Piquet. São Paulo: Editora 34, 2018.

PIGLIA, Ricardo. “Thomas Disch: como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía”. Entrevista de Ricardo Piglia a Thomas Disch. *Crisis*, n° 54. Outubro de 1987.

RAGGIO, Sandra. *Memorias de la Noche de los Lápices - Tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones, 2017.

- RAMOS, Paulo. *Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos*. Campinas: Zarabatana, 2016.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. “Tropicalismo e europeísmo. Modos de representar o Brasil e a Argentina”. In.: FRIGERIO, Alejandro e RIBEIRO, Gustavo Lins (Org.) *Argentinos e Brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. *O processo civilizatório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais – Crônicas de futebol*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ROSÁRIO, Nísia Martins do e AGUIAR, Lisiane Machado. “Multiplicidades: perspectivas metodológicas para pensar a pesquisa científica em comunicação”. In.: BONIN, Jiani Adriana e ROSÁRIO, Nísia Martins do (Org.). *Processualidades metodológicas – configurações transformadoras em Comunicação*. Florianópolis: Insular, 2013.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2010.
- _____. “Para uma epistemologia do sul”. In.: *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. Trad.: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005.
- _____. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. Trad.: Rosa Freire D’Aguiar, Heloisa Jahn, José Carlos Macedo, Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- SCIGLIANO, Federico e SÁNCHEZ, Diego. “Un trazo para cada época”. In.: *Ni a palos – Suplemento joven del diario Tiempo Argentino*, 18 de noviembre de 2011. Disponível em <http://www.niapalos.org/?p=4937> (acesso em junho de 2016)
- SONTAG, Susan. “A imaginação da catástrofe”. In.: *Contra a interpretação*. Trad.: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TCHERKASKI, José. *Mirar a la muerte: conversaciones con mujeres*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

TRILLO, Carlos e SACCOMANNO, Guillermo. *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record, 1980.

_____. “El (¿último?) gran reportaje”. In.: *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: La Bañadera del Cómic, 2005.

TRILLO, Carlos. “Las muchas lecturas de un clásico”. In.: *El Eternauta*. Buenos Aires: Clarín, 2004.

VAZQUEZ, Laura. *El oficio de las viñetas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

VIGHETTO, Marta. “Masa, individuo y celebración en La fiesta del monstruo, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. In: América: Cahiers du CRICCAL, n° 28, 2002.

WALLERSTEIN, Immanuel (Coord.). *Para abrir as Ciências Sociais*. São Paulo: Editora Cortez, 1996.

Anexos

Entrevista com Juan Sasturain

*Juan Sasturain é escritor, jornalista, roteirista, professor e apresentador de televisão. Trabalhou com Alberto Breccia em **Perramus** (1990) e publicou uma longa entrevista com o desenhista intitulada **Breccia, el viejo** (2013) É especialista em historietas argentinas, autor de diversas obras sobre o tema, como **El domicilio de la aventura** (1993) e **El aventurador** (2010), este último especificamente sobre a obra de Héctor Oesterheld. Atuou como apresentador dos episódios de **Continuará...** programa sobre historietas exibido pelo canal Encuentro entre 2010 e 2015. Também foi chefe de redação das revistas **Humor**, **Superhumor** e **Fierro**. A entrevista a seguir foi realizada no dia 28 de novembro de 2018.*

Me gustaría empezar preguntando como conoció El Eternauta y como fue esa experiencia de lectura. ¿Ya conocía a Oesterheld en esa época?

Hay que tener en cuenta lo siguiente: pertenezco a la generación de lectores iniciales, o sea, cuando *El Eternauta* se comenzó a publicar en la revista *Hora Cero Semanal*, en septiembre del año 57, yo tenía 12 años. Y yo era el modelo de lector que compraba estas revistas. Teníamos 11, 10, 14, 18, 20 años, y mi primera experiencia fue como lector infantil. Tenga en cuenta que cuando empezó *El Eternauta*, yo tenía 12, y cuando se terminó, yo tenía 15. Fue una entrega de cinco páginas semanales del año 57 a 59. O sea, me acompañó de la infancia hacia la pre-adolescencia. Y *El Eternauta* no va sólo, sino que va con un paquete general.

Con el Sargento Kirk, Ernie Pike²¹⁸...

Sí, y con las otras revistas de la Editorial Frontera²¹⁹, que tiene su apogeo entre 57, cuando comienza, siendo mensual y después semanal, hasta la decadencia, en el principio de los años 60. Son tres años. Tres años de altísima excelencia, visto en la perspectiva de hoy en día.

²¹⁸ A revista *Hora Cero Semanal*, além de *El Eternauta*, também trazia episódios de outras séries, de gêneros distintos, como *Ernie Pike*, *Sargento Kirk*, *Randall, the killer* e *Nahuel Barros*.

²¹⁹ Além de *Hora Cero Semanal*, a Editorial Frontera, dos irmãos Héctor e Jorge Oesterheld também publicava outras revistas de *historietas*, todas com material próprio e roteiros geralmente assinados por Héctor, como *Frontera*, *Hora Cero Extra*, *Frontera Extra*.

Después se publica una que otra cosa, todavía, pero ya en la disolución de la época de los grandes dibujantes, de los mejores...

... que en esa época se van a Europa, ¿no?

... algunos viajaron y allá se quedaron, como Hugo [Pratt], que se fue y no volvió más, [Carlos] Roume se fue, Arturo del Castillo empezó a trabajar desde acá, [Alberto] Breccia fue, lo invitaron a quedarse en Inglaterra pero volvió por un problema personal... fueron todos desertando de las revistas, por cuestiones económicas. Aunque hubo un “galope muerto”²²⁰, digamos. Toda una fase de la *historieta* nacional se había terminado. Y nosotros como lectores de historietas también. Yo cumplía 15 años, empecé a hacer otras cosas, ingresé en la facultad y regalé todas mis revistas.

¿Todas?

Sí, todas todas. Yo estudié Literatura, empezaba a escribir, leía otras cosas, pero eso [a leitura de histórias em quadrinhos] quedó cómo un sustrato de formación, que va a reaparecer cómo referencia cuando, diez años después, cuando me recibí, a los 25 años, en el año 68, 69, vamos a retomar aquella experiencia de adolescencia, valorando esas historias, no porque les habíamos dejado de valorar, sino porque hubo toda una nueva mirada a la cultura popular argentina. Revaloramos esos espacios, porque ahí estaban algunos de los relatos más importantes de nuestra cultura. Entonces, en un contexto cultural todavía muy anquilosado, muy académico, cómo es lo de la facultad, fue que llevamos nuestra segunda experiencia, primero con las historias juveniles o infantiles, y llevamos toda esa problemática para la facultad, y armamos una renovación tremenda. Empezamos a estudiar todos los fenómenos populares.

Pero aún ese tipo de estudio, como el de historietas, sigue sin total legitimidad en el ámbito académico, ¿no?

Bueno, eso no importa. Hoy en día están en los museos, hay programas de televisión acerca de eso...

¿Te parece que no genera más desconfianza o poca seriedad los estudios sobre historietas?

Sí, bueno, eso tiene alguna razón, porque la mayoría de las cosas que se estudian son basura (risos). Y lo mismo pasa en la Literatura. Hay tantas historietas malas como novelas malas. Lo

²²⁰ Além de título de um famoso poema de Pablo Neruda, “galope muerto” é uma expressão que significa os últimos passos de um cavalo ferido de morte, antes de cair.

que de algún modo intentamos en esa época era que los medios de masa, más allá de los prejuicios que todavía estaban vigentes, incluso con la televisión – cómo ya había pasado con el cine, y con la radio –, nuestra intención era atacar directamente la raíz del prejuicio. Los medios de masa, por las razones que fueran, por derecha o por izquierda que los criticaban, eran, por un lado, genuinamente factores de alienación y dependencia cultural. Cosas sobre las cuales, en esa época, nos peleábamos más.

Es la época del libro de Mattelart y Dorfman²²¹...

Sí, la época de esos extremos, de las lecturas apocalípticas, pero bueno, tenían su sentido también, más allá de sus tremebundas simplificaciones y errores, creo yo. Por un lado deseamos retomar el papel que habían cumplido los medios de masa, la cultura popular y los medios masivos en la formación de nuestra cultura y de nuestra identidad como nación. Considerábamos que era un espacio válido de discusión. El campo de lo que era la cultura tenía que ser emplanchado como un espacio de estudio. Había un montón de relatos, un montón de poemas, un montón de formas dramáticas que no aparecían en el esquema de la cultura. Ese esquema no daba cuenta de la realidad. Habían muchas cosas del imaginario colectivo que estaban sólo en la memoria de la gente: las letras de los tangos, las historietas que habíamos leído... y muchas veces eran algunas de las cosas más valiosas de nuestra cultura. Pero no eran deseables porque funcionaban de manera distinta de la cultura ilustrada. En general las variables que maneja la evolución de la cultura ‘formal’ tiene que ver con una adecuación, en general tardía, a las modas europeas. Con copiar un poco tarde lo que viene de afuera. En cambio, había otro tipo de fenómenos, más genuinos, que también era necesario entender, pero tenían otra variable, fenómenos que se desarrollaban en el subterráneo, y que nos dieran cosas imprevisibles. Las que se generan en los bordes de la cultura, que funcionan con mayor libertad y descontrol.

En la década de 80, por ejemplo, la historieta vuelve a ser una de esas cosas, de esas producciones al borde de la cultura, ¿no?

Sí, claro. Ese era un debate de los 60, 70. La primera experiencia, volviendo a *El Eternauta*, en mi caso, fue como un lector infantil. Y ese lector infantil valoró el hecho de que esa historieta

²²¹ Refiro-me a *Para leer al Pato Donald* ensaio publicado no Chile, em 1971, que logo se torna referencial para uma leitura crítica, de viés marxista, das histórias em quadrinhos norte-americanas publicadas na América Latina. A obra é também chamada à época, pelos autores, Armand Mattelart e Ariel Dorfman, de “manual de descolonização”.

no era una historieta mala. Las historietas que escribía Oesterheld y que eran dibujadas por Pratt, Solano, Breccia, cualquiera de esos grandes, eran diferentes. Lo que daba calidad a los dibujos era la libertad que se los concedía, en términos formales y ideológicos, en la editorial Frontera. Eran historietas de autor. Eso es muy raro en esa época. Historietas que [Oesterheld] firmaba con su nombre, y aparecía con su fotografía en la contratapa de la revista. Otra cosa es la apuesta por la aventura. Y la aventura en ese sentido de personajes que se enfrentan con una situación-límite, no cómo evasión. Yo lo he dicho en esas boludeces que están ahí y que ya leíste²²².

No son boludeces!

Bueno, lo que importa es que en las aventuras de Héctor, el héroe tiene una carnadura distinta.

Humana...

Humana. Es eso, claro. Nosotros no teníamos una formación cultural suficiente, los niños que leían esas historias, para saber de dónde venían esas ideas. Veíamos películas. Y Oesterheld era un lector, un lector de Conrad, que se inspiraba para hacer historietas de guerra en películas de Rossellini, en *Roma, ciudad abierta*²²³, y para las narrativas con héroes en cosas como *La Roja insignia del valor*²²⁴, de Stephen Crane. Era otro nivel de información para lo que eran entonces nuestros generadores de ficción masiva... bueno, Héctor era un hombre que lo tomaba en serio, y que amaba ese laburo.

¿Y quienes eran los otros autores, los otros escritores de aventuras de ese momento?

Habrían muchos autores de aventura, pero en el sentido moderno de las historias de aventura, Héctor era el mejor. De una absoluta modernidad. *El Eternauta*, por ejemplo, no era un tipo muy moderno de aventura, lo que hay es que el cambia la perspectiva. Mira que Héctor estaba escribiendo una aventura de ciencia ficción ambientada, en este caso, en el mismo tiempo y espacio de la lectura. Y además estaba usando como referencia el cine que se veía en ese momento y la literatura que se leía en ese momento. No es un escritor de historias de piratas

²²² Nesse momento da entrevista, Sasturain aponta para o exemplar de *El Domicilio de la Aventura* (1995), de sua autoria, que está sobre a mesa.

²²³ Dirigido por Roberto Rossellini, *Roma, cidade aberta* (1945) trata da invasão da cidade italiana pelos nazistas, em 1944, com a utilização de cenários reais e atores amadores.

²²⁴ Publicado em 1895, *A glória de um covarde: um episódio da Guerra Civil americana* ou *A Insignia Vermelha da Coragem* é um romance de guerra que conta a história de um desertor da Guerra Civil Americana (1861 a 1865).

o cosa así... no se inspira en Salgari o en Verne, si no en lo moderno, era un hombre que trabajaba, por ejemplo, en la redacción de la revista *Más allá* cuando la ciencia ficción, en ese momento, estaba empezando a tornarse popular en Argentina. Héctor era muy moderno, y trabajaba con géneros modernos. Pero la gran novedad, lo más atractivo de todo – no hay que perder la noción de eso – es el ‘morbo’, en especial en las historietas dibujadas por Pratt²²⁵, principalmente *Ernie Pike*, esa es la que hizo la diferencia. *El eternauta* también, pero el morbo era Pratt. Porque la Segunda Guerra Mundial había transcurrido hacia menos de diez años. ¡Apenas diez años! ¡Yo nascí en el día de la bomba, en 1945! La gran novedad eran, por ejemplo, esas tapas de *Hora Cero Extra*, de *Hora Cero Semanal* con esos soldados de bayonetas caladas. Lo que trae Pratt es el realismo en la representación de la violencia. Por primera vez las historietas eran peligrosas para los jóvenes. En el cine de entonces, en las películas de guerra, no se veían los disparos, ni las heridas.

En el segundo año de Hora Cero se pone en la tapa un aviso: Historietas...

...para mayores de 14 años. En el cine habían indicaciones etarias: para 12, para 14 y para 18 años. Eso duró mucho tiempo por acá. Yo leía historietas que eran para 14, pero tenía 12 años. Lo tremendo, lo que las hacía para adultos era la representación de la violencia. Pero, hay que tener en cuenta que Oesterheld es un moralista. Un humanista moralista. Por eso termina siendo el militante que fue. En el fondo es un creador y un idealista en el viejo estilo. Oesterheld decía literalmente que habían buenas y malas historietas, y las buenas son las nuestras...

La buena sería la que enseña algo...

Si, él tenía una pretensión didáctica, ética, muy maniquea en ese sentido. Pero, en ese momento, lo que tenía de morbo y lo que hizo tan populares esas historietas era el realismo de Pratt. Primero empezó con esas historias con los tanquistas del norte de África, tanques ingleses contra alemanes, algunos italianos... Dios mío, como se muere la gente! Secuencias mudas que Hugo dibujaba maravillosamente bien, con los tipos agonizando. En ese momento, era muy poderoso eso, y funcionó tremendamente con los lectores, y además con esa idea de que los buenos también se morían, como los malos.

²²⁵ O italiano Hugo Pratt, falecido em 1995, se tornaria mundialmente conhecido com a série de aventuras do célebre marinheiro *Corto Maltese*. Antes disso, durante a década de 50, sua parceria com Oesterheld deu origem a personagens emblemáticos como *Sargento Kirk*, *Ernie Pike* e *Ticonderoga*.

Dejame volver un poco al Eternauta. ¿Cuándo escribiste sobre él por primera vez?

La primera vez que escribí formalmente sobre *El Eternauta* fue en el diario *Clarín*. En el suplemento cultural de *Clarín*, en 1977, en plena dictadura.

¿Y de que hablabas, donde sacaste la idea de escribir sobre esa historieta?

Ya había trabajado y escrito sobre *El eternauta* dentro de la facultad, en un momento previo a la dictadura. Yo fui docente entre 73 y 75.

¿En la UBA? ¿En qué cursos?

Literatura argentina, y trabajaba en una materia que se llamó Proyectos políticos y culturales en Argentina. Y no fue necesario llegar la dictadura, con la muerte de Perón acá se acabó todo. Subió la derecha, cambiaran la facultad y nos cagaron a tiros a todos.

¿En 73, 74?

Desde la vuelta de Perón, hasta digamos julio de 74, había la lucha entre la izquierda y la derecha, pero institucionalmente seguía funcionando todo, con la muerte de Perón, la derecha tomó directamente el poder a través de Isabela, así que fue el comienzo, la víspera de la dictadura. Bueno, en ese periodo de docencia, ya habíamos trabajado sobre esos materiales. Y como yo no me fue en 75, no emigré, me quede por acá, empecé a trabajar en *Clarín* como corrector de pruebas, una actividad tranquila, y por las tantas empecé a colaborar con el suplemento cultural. Ahí fue que comencé a escribir algunas cosas sobre temas que me interesaban y que no había escrito nada todavía. Había dado clases pero no había escrito. Ese texto, ese primero texto que escribo en *Clarín* tuvo una resonancia, para mí, en mi vida, tremenda. Ese texto terminaba haciendo referencia a lo que yo creía que pasaba entonces con Héctor: “Héctor Oesterheld, hoy en día está lejos del país, escribiendo en otro lugar...”. Horacio Altuna²²⁶ me había dicho que a Héctor le habían amenazado – sabíamos que era militante montonero – pero pensábamos, como había sucedido en otros casos, que había conseguido irse del país. Una noche, ponele dos semanas después de que yo escribí y se ha publicado ese texto, suena el teléfono en la corrección de *Clarín*, me pasan el teléfono y me hablan exactamente así:

²²⁶ Horacio Altuna, nascido em 1941 e ainda na ativa, é um famoso quadrinista argentino, conhecido principalmente por seu trabalho em *El Loco Chávez* e *Las pueritas del Sr. López*, parceria com o roteirista e pesquisador Carlos Trillo.

“Yo soy Elsa Oesterheld. Usted sabe dónde está mi marido?”. Y le digo que no, no sé... “pero usted escribió que estaba...”. Y yo, sin saber que decirle, “sí, a mí me dijeron...”.

Que situación, ¿no?

Me sentí el último de los imbéciles. Entonces ahí empezó mi relación con Elsa. Me invitó a la casa, y me abrió toda la situación interna, pavorosa de la familia. Que ya todavía a esa altura, suponía que estaban todos muertos. Todavía, en ese momento Elsa aún espera que alguna de sus hijas vuelva a la casa. Ya tenía consigo el nieto, Martincito, Martín Oesterheld, que anda por acá, en Buenos Aires. Yo lo conocí de chico, tenía tres añitos, cuatro añitos cuando le trajo el ejército a la abuela. Hay dos nietos que quedaran, Martín y Fernando. Bueno, ahí fue que yo tuve el primero contacto con Elsa y me enteré un poco de esas cosas que evidentemente no había querido enterame.

Cosas muy pesadas, realmente.

Ô! ¿Qué te parece? Imaginate... .

Bueno, dando un salto en el tiempo, me gustaría saber qué te parece que fue el papel del kirchnerismo en esa retomada del eternauta? Hay una reconfiguración del significado de la historieta, no?

Una apropiación. Lo que pasó con *El Eternauta* fue así, me parece a mí: la primera edición, imaginate, fue en el año 57, lo leíamos de chicos. Hubo alguna recompilación por el año 61, que apareció en dos tomitos, porque evidentemente era la historieta de *Hora Cero* que había tenido más repercusión. Luego, hay un largo periodo, de prácticamente 20 años, en el cual *El Eternauta* está en estado latente. En el medio pasaron algunas cosas, por ejemplo la versión para la revista *Gente*, en el año 69, con Breccia, que sabemos que fue malograda, de algún modo, y luego se produce el fenómeno más poderoso, que es la reedición, en 74,75, por ediciones Record...

Con el prefacio

Claro. Ese prefacio, escrito en ese momento por Héctor, en esos dos párrafos es la primera vez que habla del héroe colectivo. Nunca en la puta vida había hablado del héroe colectivo antes. Lo había escrito pero no había teorizado sobre él. Es la primera vez que Héctor teoriza sobre su propia obra. Y la relé, como ya había releído y reformulado y actualizado ideológicamente en la versión con Breccia. Hace entonces dos cosas, reedita la primera y le pone ese prefacio, y empieza a escribir la segunda, con Solano, que es *El Eternauta* montonero.

La segunda, donde me parece a mí que hay una desconstrucción de la idea humanista...

Sí, sí, totalmente. La primera parte tiene una frescura, una convicción que desaparece en la segunda. La segunda es una tesis, el desarrollo ejemplar de una teoría de la revolución. El hombre nuevo, el papel de la vanguardia... es tremendo.

Lo que me molesta especialmente es que los ellos aparecen. Tienen una imagen, son una nube...

Ah, ¡es una porquería eso! Solano hizo una porquería. Es horrible eso. [risos] Vos sabía que Solano no quería dibujar el final de esa continuación, no? Hay que tener en cuenta eso, que es tremendo: *El Eternauta II* se empieza a publicar en la revista *Skorpio* en '76, ya con la Triple A²²⁷ y con los montoneros en retirada, y después se sigue publicando durante la dictadura.

Y porque no la censuraron?

Ahí está: por la invisibilidad absoluta de la historieta. Por eso cuando dicen de Héctor que lo mataron por *El Eternauta* y cosa así... te digo que no, no, para nada, lo mataron porque era un militante montonero, no porque escribió *El Eternauta*. Se siguió publicando ese segundo eternauta, el más claramente explícito. Mientras, siempre que se habla de la literatura argentina durante la dictadura, lo rescatan el primero *Eternauta*. Ese segundo es el relato más explícito que se escribió y se publicó en Argentina que hablaba de las contradicciones flagrantes del momento!

La única historieta de ese tipo en la época, no?

Si, en ese momento ¿quien carajo publicaba algo? Mirá como la historieta era invisible para la cultura.

Y para los milicos también

También. Solano no quería dibujarlo. No quería dibujar lo que Héctor le dictaba por el teléfono²²⁸. No estaba de acuerdo, había una disputa ideológica...

²²⁷ A Alianza Anticomunista Argentina, mais conhecida como Triple A, foi um esquadrão da morte fundado por José López Rega, ex-secretário particular de Perón que, com a morte do general, tornou-se Comissário Geral da Polícia Federal Argentina e Ministro do Bem-estar no governo de Isabel Perón. A Triple A foi responsável pelo assassinato de dezenas de opositores do regime de ultradireita estabelecido durante o governo de Isabelita e na gestão seguinte. O grupo paramilitar tinha vínculos com o governo dos Estados Unidos, sendo patrocinado pela CIA e fez parte das ações de repressão à 'infiltração comunista' organizadas em toda a América Latina através da Operação Condor.

²²⁸ Vivendo na clandestinidade, Oesterheld ditava a Solano o roteiro de *El Eternauta II* através de ligações telefônicas.

Era peronista Solano, ¿no?

Peronista no era ninguno. Peronista peronista no era ninguno. Héctor nunca fue peronista. Simpatizaba con el socialismo, como la inmensa mayoría de los sectores medios argentinos, pero peronista no había. Fueron militantes montoneros por lo tanto adhirieron estratégicamente, se hicieran peronistas, digamos entre comillas, porque era donde estaba la gente, donde estaban las masas. Es la vieja discusión de la izquierda argentina de esa época.

Pero los montoneros se aislaran del pueblo...

En el final terminó siendo una vanguardia perdida.

Y porque te parece que Héctor se torna militante en un grupo, en una organización que nítidamente se apartaba de la idea socialista de base, así como Walsh...

No, no es así. Me parece que hay que reconstruir el clima de la época. Héctor es un militante de conversión tardía, digamos. Héctor es de 1919, Walsh es de 1927, nosotros somos de 1940 y pico, de la generación que teníamos veinte y pico en el momento ese. Ellos eran más grandes, pero la cosa les arrastra de algún modo por delante. La historia del compromiso militante de Héctor llegar hasta las últimas consecuencias de compromiso, tiene que ver con la historia de la familia. Esas biografías que se han publicado últimamente, que son bastante buenas, dan cuenta de ese fenómeno. La radicalización de la juventud fue tal, que arrastró prácticamente a todo mundo.

Me acuerdo de una entrevista en que Elsa afirma que nunca terminó de entender porque Héctor se hizo montonero.

¿Quién? ¿Elsa? ¿Y como podría entender, pobrecita? ¿Quién podría explicarle cómo se instalaba la locura revolucionaria en su familia? Hijas de 16 a 22, 23 años, cuatro, que se metieron en la militancia. Toda una generación hizo eso. Todo el mundo militaba. En mayor o menor grado, pero todos los universitarios, todos los pensantes... es tan difícil reconstruir el espíritu, la lógica de una época... lo que pasó en 68... la revolución estaba ahí. Estaba ahí.

Lo que me intriga es que parece que Héctor realmente acreditaba que había una posibilidad de victoria.

Exactamente, claro, es la locura. Claro que sí. ¿Cuántos años tienes vos?

44...

Sos un muchacho. Pero, bueno...

Pero nací en el medio de una dictadura militar, en una familia de clase media...

Todos somos de clase media. Los militantes eran de clase media, la gran mayoría. No hay que decir que todas las víctimas de la dictadura fueron de clase media. También lo fueron los militantes obreros, pero digamos que los dirigentes, muchos eran provenientes de las clases medias intelectuales formadas. Che Guevara era un médico, no era un trabajador de la carne. La extracción de la guerrilla latinoamericana fue de los cuadros del catolicismo, de los curas, había un componente místico, una entrega espiritual muy grande. El hombre nuevo. No es una boludez eso. Eso es la revolución. Y luego la historia te pasa por encima. Claro que se ha cometido una infinidad de estupideces, y que hubo dirigentes de una irresponsabilidad criminal...

¿Cómo Firmenich?

Cómo Firmenich y una banda de hijos de mil putas de eso calibre, pero eso no invalida la historia de una generación. Hay una lógica ahí que es muy perversa, muy tremenda, pero nosotros hemos tenido la suerte de conocer a muchos amigos que tuvieron ahí. Esa lógica es muy difícil de explicar cuando se llega hasta las últimas consecuencias. Te das cuenta que hubo cosas delirantes cómo la contraofensiva del año 79. Para eso hay que ser muy delirante. Delirante y criminal. Mandar la gente al matadero...

¿Te parece que Héctor no se daba cuenta de eso?

Tienes el caso de Walsh, de Urondo²²⁹, de Héctor. Urondo, por ejemplo, la conducción montonera lo manda al matadero, y él sabe que va al matadero. Lo que pasa es que Walsh, o Gelman, eran intelectuales, eran distintos. Walsh era más cerebral, y murió con el ferro en la mano, pero no era un combatiente nato. Es tan tremendo todo eso... tan tremendo, es un tema muy largo.

²²⁹ O jornalista, roteirista, ficcionista e poeta Francisco 'Paco' Urondo se tornou militante das FAR (Forças Armadas Revolucionárias) no ano de 1973, e logo se tornaria militante montonero. Obedecendo ordens do comando da organização, Urondo realizou ações de guerrilha que culminaram com sua morte, na região de Mendoza, em 1976.

Dejame ver lo que aún te quiero preguntar. Esa cuestión del *Nestornauta*, que te parece eso?

Bueno, volviendo al principio, que a eso íbamos: con la [re]aparición de *El Eternauta*, en el año 74 o 75, lo leyó toda una generación que no lo había leído hasta entonces, que lo descubrió 20 años después de que se había publicado el original. Esa compilación, la que lee la gente, ya viene con la interpretación. Entonces esa es la edición leída y reinterpretada por esa generación a partir de los hechos que están sucediendo en ese momento. La nevada, por ejemplo, se convierte en metáfora de la dictadura... es una especie de oráculo premonitorio. Una lectura más pobre... Y, bueno, esa no me interesa, la que me interesa es la otra: la construcción, el proceso evolutivo del mismo autor, que empieza con la situación de la forma como él la había concebido. Son dos historias, la del grupo aislado, y después, una segunda parte, a partir de la página 70, en que la historieta se convierte en una historia de invasión. Héctor había concebido, en principio, una historia original sobre cómo se comportaba un grupo humano en soledad, aislado, en “situación Robinson”, y después paso a otra situación, que es la de la invasión. El comportamiento del grupo, en un contexto y en el otro es diferente, y los roles ante cada una de esas situaciones arquetípicas se va modificando. El más interesante de ese asunto es como se modifica el esquema inicial concebido por el autor. En eso es muy parecido, digamos, con Walsh y Cortázar. Walsh de *Operación Masacre*, Oesterheld de *El Eternauta*, y Cortázar de *Los premios* manejan un repertorio de personajes, entran con ingenuidad en ese mundo, y son transformados por los hechos. Por los hechos que van descubriendo o inventando, que es lo mismo. Oesterheld no tenía previsto a Franco. El grupo inicial es todo de clase media, medio profesional, pequeños propietarios, no hay laburantes que sean sólo laburantes, empleados. Los laburantes están afuera. Son los que vienen golpear a la puerta para ir a pelear. No es ninguna desgracia, hay que salir a pelear. Y Favalli, bueno, Oesterheld ahí desdoblado en dos: Juan y Favalli. Juan en términos de clase, y Favalli en términos intelectuales. Es Favalli que evoluciona en la historia. El representa la nueva lógica de la guerra...

Juan es un aburrido...

Juan es el hombre medio, la historia lo viene a buscar, le pasa por arriba. Pero fijate como los liderazgos se van trasladando: en toda la segunda parte el líder es Franco, que es quien quiere ir hasta al final. Oesterheld está escribiendo el esquema general de la alianza de clases cuando aparece el enemigo. Y quién va a la pelea sin pensar en las consecuencias, que no tiene nada que perder? Y bueno, todo eso no estaba explícito de ninguna manera, ni siquiera para Héctor mismo. El escribió eso cuando era un señor, un gorila, en año 57 a 59, que había apostado en la

Revolución Libertadora, que no tenía el menor compromiso político, a quien importaba tres carajos la política. Esa misma historia, cuando la reescribe, diez años después, y cuando la (re)publica de nuevo, está relejendo, y la continua... porque es otro lo que la escribió. Es muy lindo eso.

En la versión de 69, ¿el escenario aún es el domicilio de la aventura, o es el domicilio de catástrofe total? ¿Que Buenos Aires es esa? ¿Aún hay aventura en 69?

No, porque Breccia no dibuja aventura, Breccia dibuja catástrofe, dibuja tragedia, dibuja el terror. Fijate que, además, es como si fuera un, como podemos decir... en términos musicales: hay una versión canónica, y la de 69 es un arreglo, una adaptación. Breccia no necesita dibujar los cascarudos porque toda la gente ya sabe cómo eran. Hace una versión estilizada, a su manera. No es un dibujante épico, nunca lo fue Breccia. Ni siquiera en las Termopilas, el episodio de *Mort Cinder*²³⁰ muestra talento para lo épico. Breccia dibuja siempre a partir de las sensaciones. Entonces *El Eternauta* de 69 ha quedado reducido a las sensaciones de terror. Por eso, como aventura es mucho más convincente la primera versión. El segundo es un arreglo estetizante. Además, Solano dibuja a partir de la estética sacada de las películas de blanco y negro de los años 50.

En *Rolo*²³¹ esa estética queda muy obvia, no?

Si, Rolo es exactamente eso. En cambio, Breccia moderniza, estiliza y deforma. Me refiero a lo que hace Breccia cuando moderniza los tanques, cambia la apariencia, quita la cosa artesanal, la pincha.

Es como una relectura ‘envenenada’...

Totalmente. Lo hermoso que tiene *El Eternauta* original es ese realismo tan sencillo de Solano. Fijate como es tan diferenciada la representación de los hombres-robot, por ejemplo, con la

²³⁰ *Mort Cinder* é uma série em quadrinhos criada por Oesterheld e desenhada por Alberto Breccia, publicada entre 1962 e 1964 na revista *Misterix*. Mort Cinder, o protagonista, é uma espécie de morto-vivo que conta ao antiquário Ezra Winston, sua participação em diversos episódios históricos, como a célebre batalha das Termópilas (480 a.C), quando uma tropa de 7.000 homens, liderada por Leônidas, rei de Esparta, tentou bloquear o avanço do exército persa, liderado por Xerxes.

²³¹ Publicada em 1957, alguns meses antes de *El Eternauta*, a série *Rolo, el marciano adoptivo*, com roteiro de Oesterheld e desenhos de Solano López aparece inicialmente em *Hora Cero Mensual*. De caráter levemente cômico, a série é protagonizada por Rolo, professor primário que, com um grupo de amigos, enfrenta uma invasão alienígena em Buenos Aires. As ações se desdobram não só na capital portenha, incluem uma viagem espacial, depois da qual o protagonista recebe as felicitações do então presidente Arturo Frondizi, por seus feitos heróicos na defesa da Terra.

ropa que tenían en el momento que murieran, es notable su dibujo de los interiores, como dibuja los objetos. Es una maravilla. La figura misma del *Eternauta*, que luego se ha convertido en icono, fijate vos lo equívoco que es la imagen que ha quedado del *Eternauta* cómo un tipo marcial y combatiente... Si cuando sale de la casa, ¡sale con esa ropa ridícula! Hecha de cualquier porquería, es toda una porquería hecha a mano, un bricolaje, no es un uniforme, es una cosa para sobrevivir, muy precaria, ¡y cuando sale esta cagado de miedo! Combatiente una pelota, eso vino después, esa imagen heroica viene después de muchas cosas.

Y después viene también con los ojos de Néstor...

De eso, ni hablar. Lo que paso es que después de la muerte de Oesterheld, el reconocimiento de Héctor como militante ressignifica la totalidad de la obra. Todo lo que se destacó fue la obra de un militante, que había que encontrar y que había que subrayar la condición de militante revolucionario de Juan Salvo, *El eternauta* cómo modelo del héroe colectivo, etc...

Así se hizo posible la apropiación

La apropiación ideológica, lógico.

Concretizada icónicamente por La Cámpora, ¿no?

Eso fue un golpe bárbaro, una apropiación muy inteligente y muy poderosa. Fue muy lindo eso. Políticamente muy interesante. Y Oesterheld paso a convertirse en un paradigma de intelectual revolucionario.

Y hoy, que se hizo de esa idea de instituir el día de la historieta, las homenajes a la obra de Héctor... en el gobierno de Macri me parece que eso no es más posible.

Esos son unos hijos de mil putas, son lo peor que nos podía pasar. Pensá en Bolsonaro y ya está, es casi lo mismo. Claro que no les interesa la historieta, para nada.

Y, bueno, decime una cosa: ¿los Ellos, quiénes son?

A Héctor le gustaban esas cosas. Viste que hay una continuación, hubo varias continuaciones, nos quedamos con las continuaciones que Héctor escribió, nada más que con esas. Hubo *El Eternauta III*, en que Solano dibujada sólo las caritas y lo hizo probablemente con Alberto Ongaro, para Italia. Solano hizo varias continuaciones, con otros guionistas, incluso una conmigo, que empezamos y después no la seguimos. Bueno, la continuación de Héctor, en la última parte de su proyecto Frontera, en la revista *El Eternauta*, que con el cierre de *Hora Cero*, el creó una revista llamada *El Eternauta*, hay una continuación en prosa, inconclusa también, y

muy poco coherente, que no es demasiado buena, en que la historia comienza en el Tigre²³² o sigue en el Tigre, y Juan reaparece en el agua, y se pasa una aventura en el Tigre, y de ahí a poco se va a Nueva York, una especie de *soap opera*. El problema de los ellos, el problema del enemigo último, dialécticamente lo traslada a una fuga infinita. El odio cósmico, el mal, puede asumir una connotación metafísica, pero prácticamente todas las interpretaciones son válidas. Los ellos, como una catástrofe o como extraterrestres, para que sirven? Para revelar las condiciones en que se desarrolla la convivencia humana. Cuando viene una amenaza externa al sistema, los que tienen la manilla del sistema negocian con esos invasores y entregan parte de la tierra. Así que es una imagen del poder político. Y son las grandes potencias las que negocian la entrega. ¿Porque las cosas pasan acá? Porque los de afuera no se entregaron. Además, ¿porque Buenos Aires termina destruida? ¿Que es lo que destruye la ciudad? Una bomba terráquea. Aún que en ese caso sea fuego amigo, no dejan de ser las grandes potencias destruyendo la periferia. Hay que tener en cuenta que en aquella época, la ideología que predominaba y que motorizaba la revolución en Latinoamérica era la teoría de la dependencia. Lo que nos unía era la lucha contra el imperialismo. Todos nosotros peleábamos contra el imperialismo. Ocasionalmente, incluso la tercera posición, contra el imperialismo de la URSS. Es el tercer mundo contra el capitalismo y la opresión de la URSS, USA *and company*. Entonces, cuando Héctor formula, en 69, lo formula muy claramente eso, por la boca de Favalli, que encarna la revolución de los intelectuales, como pensaban los intelectuales en 57 y lo que piensan en 69, en Argentina y un poco como pensaban en todo el mundo, o en toda Latinoamérica.

Los imperialistas entregan América Latina, y la invasión es en Buenos Aires específicamente, o sea, se pone Buenos Aires como capital de todo el continente, ¿verdad?

Bueeeno...[risos]. Lo más importante, en ese caso, me parece a mí, que cualquier otra cosa, es la construcción del verosímil en Oesterheld. Lo auténticamente novedoso es el cambio de domicilio de la aventura. Es tener la capacidad de imaginar, en un contexto donde habitualmente no se puede imaginar nada. Ni la victoria ni el fracaso. Ese lugar donde las cosas no suceden, no hay posibilidad de aventura en lo cotidiano. La aventura es una cosa que manejan otros, en otro contexto. Para tener aventura tienes que irse. En ese caso, con la invasión, la aventura te

²³² O Tigre é um dos afluentes do rio da Reconquista, localizado na província de Buenos Aires. Curiosamente, durante o período da clandestinidade, Oesterheld chegou a viver certo tempo às margens do rio Tigre.

viene a buscar. Y el héroe surge desde acá, no tiene porqué venir desde otro lado. Ese sentido copernicano en Oesterheld es mucho más importante que lo político.

Copernicano, decís?

Si, en el sentido en que Oesterheld le cambia todo el sentido a la aventura. Eso es más importante que todas las otras cuestiones de carácter político y ideológico. Como procedimiento narrativo, como manera de pensar y imaginar. Eso a mí me parece muy, muy importante.

Y esa obsesión de Oesterheld con el tiempo, que está en *Sherlock Time*, en *El Eternauta*, en *Mort Cinder*. Te parece que eso pasa por ser un tema clásico de la ciencia ficción o tenía otra razón.

Oesterheld siempre tuvo, como un proyecto narrativo siempre postergado, inconcluso, narrar la historia de la humanidad en términos de aventura. Fue un divulgador científico siempre. Fijate que *El Eternauta*, como historia, es un prólogo, ni siquiera es una historia. El eternauta no es el eternauta durante toda la historia, su condición de *Eternauta*, sólo sirve para justificar la existencia de la historia. Apareció, hizo su relato, y desapareció. Ese el prólogo de cómo alguien, un ser común como vos y yo, se convierte en ciudadano del tiempo y del espacio. Eso quería Héctor, crear un personaje, una conciencia que atravesando el tiempo y el espacio vira testimonio de la batalla de la humanidad. Ese era el proyecto que tenía el, siempre. Por eso el *Eternauta* tiene como función contar todo lo que había vivido. Su justificación pelotuda, de andar buscando su mujer y su hija, es totalmente absurda. Lo que interesaba a Héctor era que hubiera alguien que entraba y salía del tiempo y espacio y, por lo tanto, se convertía en una fuente de relatos infinita.

Entrevista com Lucrecia Martel

*Lucrecia Martel é roteirista e diretora de cinema, conhecida internacionalmente por filmes como **La mujer sin cabeza**, **La ciénaga** (2001), **La niña santa** (2004), **La mujer sin cabeza** (2008) e **Zama** (2017), cogitado para representar a Argentina na disputa do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2018. Entre 2008 e 2009, escreveu o roteiro de uma adaptação de **El Eternauta**, que acabou não se realizando. A entrevista a seguir foi realizada no dia 11 de dezembro de 2018.*

Lucrecia, cómo empezó eso de adaptar *El Eternauta* al cine?

Ellos [os productores que presentaron a Lucrecia o proyecto de filmar *El Eternauta*] negociaron los derechos, y en eso no tuve ninguna participación, hicieron un trato con la familia, que tenía los derechos. Había o aún hay un problema con relación a los derechos entre la editorial Hora Cero²³³ y la familia.

Pero, la editorial aún existe?

No, pero tenían los derechos. Entonces había ese conflicto, que no sé si se habrá resuelto. La familia había hecho cómo un decálogo de cosas que tenía que aceptar el productor que quisiera comprar los derechos. Y estaba muy bien pensado, con requisitos muy inteligentes: la película tiene que ser en castellano, filmada en las locaciones reales... . Entonces, la productora ofreció a muchos directores, y con algunos pasó por distintos inconvenientes. Pero cuando me lo ofrecieron a mí – y no sabía que ese proyecto andaba por ahí dando vueltas –, primero pensé que no, que no me iba interesar. Yo había leído a los 13 años la historieta y me encantaba. Pero pensé que los productores – no hacía mucho tiempo que había estrenado *Sin City*²³⁴– querían hacer una versión que se acercara lo máximo posible de la historieta. Y a mí me parece que la historieta tiene la marca de su tiempo, y yo no podría respetar eso. Aún que tiene esa genialidad, mucho más genial para el mundo del cine que para lo de la historieta, que es la nieve, tiene también la idea del enemigo, que me parece que ya no sirve tanto, la del enemigo de otro planeta que quiere invadirnos, esa idea de invasión, muy años 50, muy guerra fría, donde siempre hay que proteger una esencia, una identidad, por encima de cualquier cosa. Esa idea no me gustaba. Y después había una cosa que me parecía muy desbalanceada, que habían armas tan sofisticadas como la nieve, y después venían los cascarudos, lo que era un descenso, y después los gurbos, aún más primitivos como armas, y después los hombres-robots, que sí, eran una cosa moderna... .

Y los manos?

²³³ A editorial a que Lucrecia se refiere es a editorial *Frontera*.

²³⁴ Baseado em uma história em quadrinhos de Frank Miller, *Sin city* foi dirigido pelo próprio Frank Miller, em parceria com Roberto Rodríguez e Quentin Tarantino, e lançado em 2005.

Sí, los manos, que por supuesto son lo mejor de la historieta. Entonces, la versión que yo hice estaba muy basada en el conflicto de los manos. Y empecé cambiando cosas: primero que la invasión no era de otra gente, sino de nosotros mismos, unos argentinos del futuro, desarrollados; ni siquiera eran algunas naciones unidas, eran los mismos argentinos que venían colonizar.

Oesterheld, en los años 50, era muy conservador, algunos dicen que antiperonista, y me parece que esos ellos, los invasores que no tienen forma, podrían ser, metafóricamente, los cabecitas. ¿Que te parece esa hipótesis?

Hay que pensar que la resistencia se organiza con el ejército. En la versión que yo hice el ejército no existía. Había un bombero que organizaba un grupo, pero los demás personajes eran civiles. La primera versión, estoy segura que Oesterheld nunca imaginó la dimensión [política] que iba tomar. En la segunda versión sí, la cosa es distinta.

De la revista *Gente*, con Breccia?

Sí. Pero en la versión con Solano López, pienso que Oesterheld está muy en consonancia con las películas de ciencia ficción.

Las películas clase B, no?

Sí. De hecho, ese es un problema que tiene esa historieta para ser llevada al cine. Los productores tienen la ilusión de que sería posible hacer algo que se gustaría en el mundo. Me pidieron que contactara a Benicio del Toro para hacer la película. Y yo me encontré con él, le di la historieta. El entonces me dijo: “mirá, de ese tipo de historieta, muchísimos mejores, hay cientos en Estados Unidos, de los años 50, de invasiones”. Yo le hablé de las particularidades que tiene *El Eternauta* para nuestra cultura, y me contestó que “la particularidad que tiene esa historieta se la van a tener que dar ustedes”. Esa es la visión de alguien que consume *comics* en Estados Unidos. Visto de nuestra cultura, claro, es totalmente distinto lo que pasa con *El Eternauta*, pero, igual creo que todas las ideas de conflicto y poder que tiene *El Eternauta*, incluso la visión de la mujer, son terriblemente anacrónicas. Y, entonces, yo no podía hacer eso así. La versión que hice tenía que ver simplemente con tratar de que los conflictos tuvieran que ver con los conflictos existenciales que tenemos ahora en este país. Y un problema es la identidad. Creo que hay una idea de que la identidad es algo que siempre tiene que ser salvado. Entonces esos personajes que venían de afuera eran nosotros mismos en un futuro en que se hubiera triunfado *Greenpeace*. Cómo si todos nos hubiésemos vuelto muy ecológicos. Esa gente venía, y este desastre de ciudad la tenían que destruir, y el que sumaba se sumaba y el

que no, no, pero digamos, como civilización, éramos una plaga para ellos, que eran todos verdes.

Esos invasores entonces serían...

... una civilización 'country', por decirte de algún modo, con ideas sobre el espacio y sobre el bienestar donde nosotros somos una plaga, de acuerdo con ese concepto. Y los Manos eran unas criaturas genéticamente construidas para el proceso de erradicación que hacía parte de esa nueva cultura. Eran personas con muchos defectos y pasaban por presiones muy humanas. Tenían que llevar a cabo algo trágico, hacer desaparecer una ciudad, imagínate, para construir otra. Eran melómanos, en la versión que yo hice, y les encantaba la música, la velocidad... eran cómo "Marinettis"²³⁵ ecológicos, como esos poetas futuristas.

A mi me encantó cuando supo que te invitaran a ti, que me parecía la directora más distante de una idea convencional de hacer una película de *El Eternauta*.

A mí también. Y, para mí, se la perdieron. Después finalmente el problema que hubo entre los productores y yo es que no nos pusimos de acuerdo en cosas del contrato, que es cómo hablar de plata pero en el fondo estás desconfiando de la otra persona y esa persona está desconfiando de vos. Las cosas concretas que discutimos eran cosas económicas, porcentajes, cosas muy estúpidas de discutir. Cuando se discute sobre esas cosas en un contrato para una película, lo que se está discutiendo es que no hay confianza entre unos y otros. Estuve trabajando un año y medio en un guión que ni siquiera me pagaron. Ellos no lo pueden usar, pero también... bueno, para mí ellos se portaron de manera horrible. El conflicto fue de desconfianza.

Sólo por parte de los productores o hubo problemas con la familia [Oesterheld] también?

La familia no tuvo nada que ver. Nadie de la familia ha leído el guión. Nadie ha leído ese guión. Nunca hubo una discusión sobre él. Para mí es buenísimo el guión. Es muchísimo más actualizado el conflicto. Conflictos que tenemos ahora, no conflictos de invasión, y por otro lado la invasión a que alude Oesterheld me parece que es la invasión del imperio norteamericano, y esa invasión ya sucedió y fue un éxito, no hizo falta ninguna batalla. Fue a través del cine, de la economía, por supuesto. La invasión no es más un concepto que sirva para pensar. Mi idea era una historia sobre la reurbanización de la Argentina en manos de esa gente

²³⁵ Filippo Tommaso Marinetti, escritor, poeta e jornalista, fundador do movimento Futurista italiano, cujo primeiro manifesto foi publicado em 1909.

que venía desde el futuro a conquistar el tiempo. Sin meterme mucho en todo eso de que le va a pasar con el futuro si se modifica el pasado... sin meterle eso en el guión. Y después lo que yo hice fue con que toda la tecnología de la invasión fuera una idea. Primero la nieve, que dejaba la gente como disponible, después venían unos cascarudos, que eran más chicos, se metían en el hipotálamo y esa persona empezaba a tener un destino que tenía que ver con esa idea de nueva urbanización, destino que para algunos era simplemente ser una bolsa de químicos para ayudar a que crezca la nueva ciudad.

Iba a pedirte algo más: para leer el guión, pero no te voy a pedir.

(risos) no puedo hacer eso, todavía...

Una de las ideas que me parecen muy fecundas es pensar en Buenos Aires como una ciudad palimpsesto, fundada dos veces, y que hoy es otra cosa, y la del centenario es otra, y la del bicentenario también...

Eso pasa en cualquier territorio del mundo. No hay ninguna posibilidad que exista un lugar en la Tierra que no sea un palimpsesto, me parece a mí. Ese geógrafo de ustedes, Milton Santos, que para mí es un genio...

Para mí también.

Es un genio. Si lo es para nosotros dos, es un genio (risos). Bueno, él explica eso muy bien.

Entonces que te interesaba más una abordaje que llevase más en cuenta las cuestiones ligadas a lo geográfico, a lo urbano.

No me importa en absoluto los términos en que se discuta la ecología, que para mí es una 'pelotudez', pero, lo que a mí me parecía reinteresante era que venía una gente, que éramos nosotros mismos, con esa idea que ahora es aspiracional, de la ciudad verde, de la ciudad donde están todos los animales revenidos, todas las especies, y está todo controlado para que se pueda convivir. Y puede estar el dinosaurio, y la rata genéticamente modificada, y todos pueden convivir porque está todo controlado para eso. Y en ese mundo no podemos existir nosotros, las personas del siglo 20, 21, porque estamos acostumbrados a destruir, a convivir de otra manera, entonces ese mundo controlado y hermoso, donde todo era orgánico, era el infierno para nosotros. Eso era lo que me parecía divertido. Todo lo que se venía a instalar era mucho mejor, solamente que nosotros no éramos necesarios. Ese era el conflicto. Entonces, la tecnología, en esa versión de *El Eternauta*, era la nieve, que dejaba disponible al cuerpo, como se fuera en un estado de *standy by*. El cascarudo le daba un sentido a ese cuerpo, que era o hacer

parte de lo que daba origen a los gurbos o ir a caer en los pozos... los gurbos en esa película eran unos bichos que surgían de la acumulación de cuerpos humanos. Algo ahí maduraba, se acumulaba en esos cuerpos, colgando a los edificios como se fueran la pupa de una mariposa pero colgando de los edificios. Desde un tanque de agua hacia abajo, se iban acumulando los cuerpos y formaban el gurbo y el gurbo caía y era un gusano taladro. Nunca lo veían, y iban generando el colapso de la ciudad, empezaban a armar agujeros, y en esos agujeros se tiraban las personas, que ya eran *zombies* y que eran entonces como elementos químicos necesarios para hacer surgir la nueva ciudad.

Se hicieron humus...

Sí, eran cómo el humus, y la información de en qué ese humus se iba transformar la ponía el cascarudo. Entonces, a partir de ahí empezaba a crecer algo que nunca en la película se terminaba de ver, pero era muchísimo mejor de lo que antes teníamos, ¿entendés? Como edificios orgánicos que crecían, ¿entendés? Todo era limpio, de hecho se limpiaba el Riachuelo²³⁶, uno de los efectos más difíciles que tenía en la película, es que los tipos limpiaban el Riachuelo muy rápidamente. Se tiraba la gente *zombie* en el río, y se empezaba a limpiar el Riachuelo con esa química de los cuerpos, entonces todo empezaba a ser mejor, las dársenas de Puerto Madero²³⁷ a llenarse de musgo verde, pero teníamos que morir. Para que ese mundo exista teníamos que desaparecer. Y los porteños y los argentinos, nadie quería desaparecer...

Se supone...

Mira, la lucha era contra algo mejor, supuestamente.

Y la idea original de la narración en *El Eternauta*, que empieza con el guionista que escucha una historia narrada por un viajero del tiempo, se mantuvo o no tenía nada de eso?

No empezaba así. En la película te dabas cuenta que uno podía entrar y salir de distintos tiempos, porque la tecnología con la que esa gente había invadido era una tecnología de ruptura

²³⁶ O rio *Riachuelo*, também conhecido como *Matanza-riachuelo*, sua nascente fica na é província de Buenos Aires e faz limite com a *ciudad autónoma de Buenos Aires*. É considerado um dos cinco rios mais poluídos do mundo.

²³⁷ *Puerto Madero* é um dos bairros mais nobres de Buenos Aires. Sua singularidade e ser uma espécie de ilha, ligada à cidade por seis pontes.

del espacio-tiempo. Esa civilización venía del futuro y toda la ciudad de Buenos Aires había quedado fracturada espacio-temporalmente; podías ir a una parte de la ciudad de los años 70, y otra de los años 50, pero tenías que saber de las pasajes. La fractura para pasar de un espacio-tiempo a otro era cosa que algunas personas sabían, no todas. Lo que tenía de interesante es que en algunas partes de la ciudad la invasión había ocurrido hacía minutos, en otras hacía meses que ya había sucedido la invasión, en otras faltaban años para que sucediera. Entonces, la experiencia de la invasión no era igual en el espacio. Entonces habían grupos que estaban muy organizados, y que de golpe se encontraban con gente que estaba totalmente desorganizada porque no entendía lo que había pasado y se tenían que encontrar con esos grupos, que primero parecían enemigos, porque era una gente que ya se estaba protegiendo de la nieve. Habían barrios donde la gente más rica de la ciudad se había atrincherado para proteger alimentos y, qué sé yo, mientras trataban de negociar con los Ellos la supervivencia. Entonces los sobrevivientes si desplazaban por la ciudad con distinta información, con distinta experiencia, en un espacio muy pequeño del territorio, porque además la capital federal es chica, y se iban cruzando grupos expertos en sobrevivir con otros que aún no.

Una mezcla compleja del espacio-tiempo.

Muy compleja. Por ejemplo, habían unos personajes que eran cómo unos adictos a la invasión, que no querían que nada se tornase estable, sino que ese proceso de invasión fuera continuo. Entonces lo que hacían era ir de un lugar a otro, conocían como pasar, sabían dónde estaban las fracturas del espacio-tiempo, y cómo disfrutar de eso: ir a las discotecas de los años 70 o ir a la Plaza de Mayo cuando la bombardearan en 55, tratar de cruzar la Plaza en medio de los bombardeos. La ciudad se había vuelto cómo una especie de droga para esa gente. Los *dealers* eran los que sabían dónde estaban las pasajes para pasar de un tiempo a otro, que lo que hacían era hacerte pasar a distintos tiempos de la ciudad. Entonces era divertido.

Las cuestiones ideológicas, políticas de ese momento del kirchnerismo, cuando se organizaba la producción del filme...

Eso creo que también conspiró en contra de la versión que estaba haciendo.

¿Cómo?

El kirchnerismo tuvo una cosa muy fuerte que fue confiar en la cultura popular de nuevo, lo que en ese país siempre es sospecha, y una cosa muy pobre que fue creer en una idea vieja de

salvación, que para mí es también lo que lo hizo naufragar. Establecer quienes son los amigos, los enemigos, exaltar esa polarización. La idea polarizada de exaltar la toma de posiciones respecto de algunas cosas y generar esa idea de que lo que no piensa igual que yo es el enemigo. Y la historieta se puede analizar fácilmente de esa manera. Yo creo que también hubo mucha resistencia de ciertos sectores que yo hubiera hecho el filme. Del Peronismo lo que me parece más débil es la necesidad de polarizar. Que funciona, y después, cuando deja de funcionar, pasa lo que pasó: gana Macri.

Se cae todo lo que se había construido...

Se hace en pedazos, y gana Macri. En ese país cuesta mucho que el peronismo acepte la responsabilidad que tiene con lo que pasa cuando ellos terminan el mandato, con lo que sigue. No se dan cuenta de la responsabilidad histórica que tiene el que precede con lo que sigue. Ellos, en muchos sentidos, son la continuidad, ¿entendés? Cuando vos fracturas el pensamiento de una nación y lo polarizás, ya sembrás la semilla para cualquier fascismo.

Te entiendo muy bien, me parece que en eso estamos en Brasil.

El gran paso, para mí, que tiene que dar cualquier movimiento popular, que es la única salvación, un movimiento que sea popular, es que no apele a cosas tan tribales como ese pensamiento binario. Así no va haber evolución. Si se mantiene eso, siempre después de un gobierno popular va venir un gobierno fascista, completamente fascista. Esa evolución política hay que hacerla. Y mi intención en el guión era ir por ese camino, de que sea más complejo: los enemigos éramos nosotros mismos, y eso que proponían los que venían del futuro parecía mejor, pero nos destruía. Toda la idea de resistir... ¿que es la resistencia? ¿Que es la supervivencia? ¿Quiénes son los ciudadanos? En las circunstancias de esa invasión que yo había propuesto en el guión, te dabas cuenta que el ciudadano no era cualquiera, que había mucha gente del conurbano que por primera vez estaba usando la ciudad como propia, porque la ciudad había dejado de funcionar para los ricos, entonces ahora mucha gente pobre estaba disfrutando un poco de una ciudad que era inaccesible.

¿Se puede leer eso como una metáfora del Día de la Lealtad, una invasión de gente simple, del pueblo?

No, la lectura que hizo no era peronista. Hay un bien que es la ciudad, y una idea que tengo de relación de uno con la ciudad que es absolutamente heterogénea. Hay una ciudad para los ricos, una ciudad para los pobres y conviven por ahí, y pueden cruzar por algunos – muy pocos – mismos espacios, pero son ciudades distintas. Quién va sin plata camina de otra manera por

Buenos Aires. Esta ciudad puede ser el desierto si no tenés plata, a veces por el cansancio, por el calor, por tener que moverte. Entonces, es como hacer colapsar esas ideas y darse cuenta que no hay una clase de ciudadanos, que eso que estamos defendiendo es un orden que le sirve para un pequeño grupo, no para toda la ciudad, que quizás esa invasión le conviene mucho más al conurbano que a la capital federal... era esto, una mirada un poco más problematizadora de esa relación.

Y la cuestión de los desaparecidos, ¿llegaste a tocar en eso en tu versión?

Yo creo que tampoco está presente en la versión de Oesterheld.

No, no está, claro, es una cuestión posterior a la versión original de *El Eternauta*, pero hay una lectura de que Héctor se torna *montonero* por coherencia con sus ideas humanistas, es una lectura que es muy fuerte, y me parece que hay un cierto misterio en esa adhesión de Oesterheld a la lucha armada.

Yo viví esa época como niña, tenía ocho años...

En Salta...

Si, en Salta. Me parece que es muy difícil de comparar la violencia que esa generación sintió que era necesaria para cambiar al mundo, es muy difícil de entender ahora. Hacían bombas, esas cosas, y todo eso es verdad, y hay muchas cosas que son incuestionables sobre esta generación...

¿Te refiere a algo de la teoría de los dos demonios²³⁸?

Claro, pero a la vez también hay una consciencia de que lo que se estaba instaurando era algo terrible, y se quedó instaurado. Era una gente [os guerrilheiros] que también tenía mucha visión. Yo siento que en *El Eternauta* hay una idea militarizada sobre la resistencia, como fue *montoneros*, y que quizás puede en el corazón de Oesterheld haber estado ese pensamiento de que era necesario un ejército con esa jerarquía para poder organizar una resistencia o un ataque a otra cosa.

²³⁸ Durante a identificação dos responsáveis pela ditadura militar argentina dos anos 1970, surge como explicação, por parte dos militares, a *Teoría de los dos demonios*. Segundo essa ideia, os atos de organizações guerrilheiras como *Montoneros* seria equiparável e, assim, justificaria o terrorismo de estado, a tortura e a desapareição de pessoas.

Cuando ya estaba en la militancia fue que Héctor agregó a *El Eternauta* de los 50 el prefacio del ‘héroe colectivo’.

Que no lo es. Es un deseo. Toda esa narrativa está organizada en torno de un héroe que no me parece tan colectivo.

Y como te parece ese narrador protagonista, Juan Salvo. ¿Está en tu guión?

No, incluso en el guión eran muy importantes las mujeres. No hay ninguno hombre responsable por Marta o Elenita. Ellas eran muy importantes en la versión que yo estaba haciendo. Ellas lideraban otro grupo. La idea del narrador que decís vos es muy interesante en la historieta como funciona, que el que cuenta es también quien está protagonizando, conociendo toda la historia.

Un protagonista muy idiota, digamos, que no se da cuenta de nada hasta que el profesor Favalli le explique las cosas...

Sí, hay siempre alguien que explica... no sé... lo que yo creo que la brillantez de Oesterheld es como le dio a los jóvenes de esa época la posibilidad de pensar en lo que los rodeaba como lugar de las aventuras más extraordinarias posibles. Hasta eso, el único territorio donde ocurrían las aventuras extraordinarias era Estados Unidos, en las calles de Los Angeles, Chicago, Nueva York.

Es lo que me dijo Juan Sasturain, que leyó *El Eternauta* en los años 50 y que de ahí se pone la idea de la aventura como una posibilidad real, verosímil.

Yo leí *El Eternauta* cuando se vuelve a editar, en los años 80, yo lo leí cuando tenía 13 años...

¿Y como fue esa experiencia de lectura?

Para mí, muy fabulosa. Y lo fabuloso era eso: a pesar de que yo vivía en Salta, y que para mí Buenos Aires era una ciudad extranjera, muy lejana, otro mundo... a pesar de eso, había algo que era muy próximo. No era como leer una novela, ¿entendés? Yo me podía reconocer, a pesar de que Buenos Aires era algo lejano.

¿Por el vocabulario, por la lenguaje?

También por unas referencias, por otras cosas que decía la historieta, y después la verdad es que la idea de los Manos, que son una cosa peligrosa y que al final están muy cercanos a vos es una idea buenísima. Y creo que es la idea que más perturbó a todos los que leyeron la historieta, que el enemigo podría ser mucho más igual a vos do que podías haber imaginado.

Entrevista con Martín Oesterheld

*Martín Mortóla Oesterheld é filho de Estela Oesterheld, filha de Héctor Oesterheld, e Raúl Mórtoła (ambos assassinados em 1977). É um dos poucos sobreviventes do massacre da família durante a ditadura militar dos anos 1970. Martín é produtor audiovisual, roteirista e diretor de cinema, foi curador da exposição **Huellas de la invasión** (Tecnópolis, 2015) sobre **El Eternauta**, foi responsável pelos efeitos especiais do filme **Meteoro** (Diego de la Texera, 2006) e dirigiu **La multitud** (2013). A entrevista a seguir foi realizada no dia 27 de dezembro de 2018.*

Martín, me gustaría saber un poco como es tu relación con *El Eternauta* y como te parece que se puede explicar la importancia de esa *historieta* para la cultura argentina.

El Eternauta es una especie de mito literario. Es mucho más que una historia que acaba, se termina de contar e te parece buena o mala. Primero que hay un rango de que la ciudad de Buenos Aires entra en una ficción total. Diferente de autores como Borges, que toman la ciudad de Buenos Aires como un contexto de ficción, es una ficción total, una historia de invasión extraterrestre, y además, verosímil...

Sí, muy verosímil. Presenté mi proyecto de tesis para una clase de alumnos de comunicación, hablé de esa historia que se cuenta en *El Eternauta* sin decirles que se trataba de ficción. Y cuando pasé la palabra a los alumnos, la primera pregunta fue: “¿Eso pasó mismo?”.

El Eternauta tiene esa particularidad, eso yo lo vi muchas veces. A mí, por ejemplo, cuando era chico, tentando entender todas esas ausencias en mi familia, en esa mirada de chico todo me parecía un relato. No parecía parte de una vida, parecía parte de ese relato de *El Eternauta*. Ese entrecruzamiento de vicisitudes, de cosas que habían pasado en mi vida. La casa [en que comienza la narración *El Eternauta*] es la casa de mis abuelos, Germán es mi abuelo, yo fui la última persona que lo vio vivo de toda mi familia, y es mi primer recuerdo. Primera cosa que me acuerdo de mi vida es de estar con mi abuelo.

¿Te acuerdas bien de ese momento?

Cuando yo era chico, muy chico, no lo tenía muy claro. Tenía una imagen. Después se fueran soltando también las informaciones relacionadas con la dictadura...

Y recriándose el recuerdo también, ¿no?

Sí, recriándose también con esa cantidad de gente que también estuvo ahí y le vio, y yo fui percibiendo que esa sensación no era un ensueño ni nada, sino una realidad y después se me afianzó más ese recuerdo... fijate que son todos mecanismos como de la ficción, podrían hacer parte de un cuento, ¿entendés? Todo eso generó una situación que además, yo creo, un poco como vos decís, que hay algo medio corrido entre la ficción y la realidad por *El Eternauta*. Toda esa condición de Juan Salvo de que volvía y de pronto se rencuentra con su familia, y Germán termina diciendo “¿Será posible?”, y uno dice que sí. Sí, es un mapeado de Buenos Aires, conozco esas calles, esos barrios. Se va reconociendo e identificando la ciudad. Nosotros, de chicos, queríamos recorrer los caminos, el camino de punta a punta.

En eso va mucho de la calidad de memoria fotográfica de Solano, ¿verdad? Eso de recrear de manera figurativa y realista la ciudad.

Sí, Solano tenía un tipo de dibujo muy sencillo, directo y cercano, digamos, al popular. *El Eternauta* trabaja subjetivamente con lo metafórico, pero las imágenes son objetivas y totalmente reales, por decirle de algún modo.

¿Te parece que estaba pensada y planeada como una alegoría, una metáfora?

No sé. Hay un símbolo, Juan Salvo, que no es intermediario de ese símbolo, el personaje lo es, por sí mismo. Alberto Breccia, con su versión más intelectual, más política, interrumpe, borra ese símbolo que viene caminando y te mira a la cara. Mirá como funciona *Mort Cinder*. No necesita ser un símbolo, al contrario, es una *historieta* que es todo clima. La cuestión es: ¿qué quiere decir en el año 57? Lo que ya había pasado y que creo que sí, tiene relación con *El Eternauta*, no por una proyección política, en ese mismo contexto, el año 57... mira, mi abuelo sabía mucho de historia, historia mundial, de Europa, sabía todo sobre las dos Guerras, que habían marcado a su familia, conocía toda la historia Argentina, y estaba muy llevado de alguna manera por toda esa información. Tenía un método, digamos, académico, científico, a partir de su trabajo en geología. Al mismo tiempo no había estudiado Literatura, pero tenía un gran acceso a ella. Tenía, en realidad, un gran acceso a libros específicos, que no eran fáciles de encontrar, y leía en muchos idiomas. Las bibliotecas de ese calibre no estaban tan a la mano de cualquier persona. Los Oesterheld tenían, por lo menos una parte de la familia – y una parte de la familia lo sigue así – con mucho dinero. Pero mi abuelo nunca fue un tipo de fortuna, y no

estaba muy preocupado con eso. Imagino que esta posición acomodada y la posibilidad de estudiar diversos idiomas generaron un canal de acceso a ese tipo de biblioteca. Además que tenía una memoria estupenda. La biblioteca yo heredé, de cuando fui a vivir en la casa de mi abuela – por lo menos los libros que quedaran en su casa. Ella salió de la casa de Beccar después de un atentado. Explota esa bomba en una parte de la casa llena de libros. Ya había muerto una de las chicas en ese momento.

¿Una bomba en la casa de Beccar?

Sí. Una bomba que no era para explotar la casa, sino para entrar con el operativo.

¿En qué año?

77... no me acuerdo bien.

Pero en este momento tu abuelo estaba preso, ¿no?

Estaba clandestino. Creo que había caído una de las chicas, Beatriz. Mi abuela pudo enterrarla, fue la única que logró que le entregaran el cuerpo.

Es difícil concebir lo que pasó Elsa.

Ella vuelve, después de esa bomba, a la casa de sus padres, dónde se había criado cuando era chica, en Las Cañitas, Palermo. Y a mí me llevan para vivir con ella. La secuencia es: meten la bomba para entrar, estallaron una parte donde habían muchos libros, le dio tanta tristeza que cierra la casa y se va. Vuelve para arreglar las cosas, dona la mitad de los libros a una Institución, no me acuerdo cual. Otra parte la vende a una mujer que le pregunta que hacía mi abuelo, porque tenía una tan grande diversidad de temas e idiomas que pensaba que era librero. Una parte se la lleva a su casa en Las Cañitas, donde me crié. Una casa que tiene una reforma de los 70 adelante, pero la parte de atrás era tal cual fue construida en los años 20. La casa vieja atrás era como un lugar del olvido. Yo lo usaba como patio para jugar cuando era chico y había un cuarto donde metieron todos los libros que habían traído de Beccar. La construcción de mi relación con la familia ausente fue a través de esa parte la biblioteca de mi abuelo. Me metía ahí con esos libros. Había literalmente una montaña de libros, porque muchos habían caído de las estantes, y había de todo, guiones, colecciones originales enteras de *Tintin*, *Blueberry*, *Asterix*, etc.

Esos de historieta eran de las hijas, ¿no? Porque hay una idea de que tu abuelo no leía historietas.

No leía. Esas historietas las recibía de afuera, de Francia, que se yo... Y fue un error que le puso en ese mundo de la historieta²³⁹. Cuándo se da cuenta que es un oficio, conocía el mecanismo literario de de la historia, de la aventura, y él empezó a usarlo para escribir y se metió en esto. El editor le dijo “necesito una de guerra, otra de western, otra sobre un boxeador”, y él va empezando a armar historias de todos los tipos y, todas a la vez. Tenía un mecanismo.

Eso me parece impresionante. ¿Cómo podría hacer guiones tan distintos al mismo tiempo?

Él tenía un mecanismo. Él usaba la taquigrafía. Tenía una idea y escribía como que jeroglíficos y a partir de eso armaba los personajes. Ya lo tenía todo en la cabeza, con una estructura muy clara. No escribía con máquina. Y después de escribir esos jeroglíficos a la mano, armaba todos los personajes. Tenía una estructura muy clara y así trabajaba.

Quería oír sobre la primera vez que leíste *El Eternauta*, sobre tu experiencia como lector, de cuándo lo leíste.

Lo leí lleno de recuerdos. Pero no recuerdo cuando, porque lo tenía ahí siempre. La primera vez que lo leí y lo entendí fue, ponele, a los diez años. Siempre lo tenía como una pista de mi familia.

¿Pero lo leíste ya con la consciencia que era un trabajo de tu abuelo?

Sí, sabía. Me acuerdo de que yo lo leí y mostré a mis amigos del barrio, chicos de clase popular, y ellos lo leyeron y se volvieron locos. Un pibe de 12 años lo leyó todo en una noche. Cómo que no podían creer que ahí estaban las calles que conocían y tal.

Y cuando supieron que eras nieto de Héctor...

Ya lo sabían en el barrio, por las historias de mi abuela, qué había hecho Elsa, qué pasó con sus hijas, cuándo volvió. Pero el silencio de la dictadura estaba presente: “yo no te pregunto a vos sobre tus hijas. Sé que estaban en la política de los 70... sé qué hacían”.

Mirá, cuando dice a algunas personas que quería hablar con vos, me dijeron “no sé si le va a gustar, no sé si está cómodo con el tema, por lo traumático”. Y, bueno, aún tienes paciencia para hablar de esto, porque sé que ya te han preguntado mucho.

²³⁹ O começo da carreira artística de Héctor foi como escritor de histórias infantis. No início da década de 1950, criava as histórias do personagem *Gatito*, publicadas pela Editora Abril, e foi convidado a escrever um roteiro para quadrinhos por Alberto Ongaro, autor dos roteiros da série *Misterix*, na mesma editora. Aceitou o convite, e seu trabalho agradou tanto que logo estava escrevendo para Abril os roteiros das séries *Bull Rocket* e *Sargento Kirk*.

Sí. Me pasan dos cosas: hay mucha sobreinterpretación de *El Eternauta*, sobre todo del primero. Al mismo tiempo parece un relato de cómo era mi familia. Todo de ese mundo está ahí dibujado. Dibujado por Solano, que visitaba, que conocía la casa. Pero quien estaba siempre en la casa de mi abuelo era [Hugo] Pratt. Todas las noches estaba ahí, tomando. Mi abuela decía que había que avisar cuando no venía Pratt.

Parece que esa noción metafórica, ideológica, está establecida por Héctor a partir de la reedición de los años 1970, de la Editora Record, cuando hay el prefacio del héroe colectivo. Pero en *Hora Cero* me parece que no hay nada de alegría política o ideológica. Además, se dice que Héctor era antiperonista.

No, mi abuelo no era antiperonista. Antiperonismo es otra cosa. Tenía una mirada política lateral, era más un espectador social. Hay una mirada de clase, por dónde vivía y como era el resto de la familia, sigue teniendo. Lo costaba muchísimo entender esos movimientos populares. Con lo político se envolvió un poco después. *El Eternauta* habla en un contexto más de la lógica humanista, del horror. Después, él se da cuenta que había un material para escribir nuevamente su actualidad. Era otro hombre en ese segundo momento: un hombre más valiente, más humano en el sentido de que ultrapasa la comodidad de su clase y se acerca más a los jóvenes, estudiantes, a gente del barrio. No era un tipo como dijiste que impone distancia a la gente, sin embargo pertenecía a su clase, muy acomodada, y por eso, como te dije, lo cuesta muchísimo después a entender el tema del peronismo. Pero antiperonista no era, claramente.

¿Y Solano?

Nunca supe bien. Era una persona más progresista, digamos, pero no peronista o algo así.

Estoy escribiendo ahora algunas hipótesis sobre la naturaleza de Los Ellos. Una es de que, como en *La casa tomada* de Cortázar, hay esa invasión que parece ser una alegoría de los cabecitas, que son atraídos por Perón por Evita y tal. Me pasó por la cabeza que Los Ellos tal vez podrían encarnar eso que es molesto para una determinada clase en Argentina, toda esa gente del conurbano y de afuera que invade la Plaza, el centro de la ciudad. Pero, esa hipótesis tiene que ver con la información de que Héctor era antiperonista.

No creo. No era peronista, pero no era antiperonista, para nada. Si lo fuera nunca habría escrito *El Eternauta*. Es cierto que lo impresiona que esté tan modificada la ciudad de Buenos Aires durante el peronismo. Pero eso tiene que ver más con el bombardeo de 1955, cuando la ciudad se convierte en un campo de batallas. Para mí es más fácil pensar *El Eternauta* como un relato que tiene que ver con ese bombardeo en el centro de Buenos Aires, que fue silenciado en la

historia, como se no hubiera pasado nada. Hay algo ahí que está como latente como idea concreta. Pero no veía a Perón como el demonio, como algunos otros autores como Martínez Estrada. Lo que pasa es que después las cosas van teniendo otras lecturas.

Y otra hipótesis es que Los Ellos son la muerte.

Sí. Bueno, para mí Los Ellos son una operación psicoanalítica. Ni más ni menos.

Héctor habla que la muerte es un gran personaje que nadie lo aprovecha. Siendo Los Ellos la muerte, me queda más concreta esa idea Héctor como militante, como alguien que sigue la ética del sacrificio.

Me parece que los Ellos son más un mecanismo que un personaje. Esto de la militancia es posterior. En 57 no sabía que sería militante, mucho menos peronista. Pero en 69 sí, es su contexto político revolucionario, toda la gente a su vuelta militaba, y era un contexto muy duro. Es otra mirada, dio este giro, como tantos. Él cuando escribe el primero *Eternauta* para la *Hora Cero*, sigue una lógica simbólica de la ciencia ficción, una lógica de la guerra fría, pero no política y militante. *El Eternauta* no es una premonición, como él reinterpreta adelante. Genera mecanismos increíbles, como la creación de ese personaje, Juan Salvo, un ex-combatiente que vivió todo lo que vivió y viene para contar la historia siendo el héroe narrador que es. Vive para eso, para contarla, y cuando encuentra a su familia se olvida todo lo que pasó.

El mecanismo, con efecto, es genial. Se percibe también en la organización de ese futuro, que es el pasado que va a ser algo que tal vez no sea porque se publica una *historieta* advirtiéndolo.

A mí me encanta ese personaje, ese narrador que viene roto, todo flaco. Ya está de vuelta, ya sabe lo que pasó y viene a contarlo.

Y es un tipo de barrio, no un héroe, para nada. No es un protagonista.

Se da cuenta de que tiene que sobrevivir a un invasor. Y ahí entra la cosa revolucionaria. En la primera parte está para defender a su casa, a sus amigos, y opera de improvisado.

Dejame que te pregunte sobre otra cosa: donde vino esa idea de la exposición de 2015, *Huellas de la invasión*? ¿La organizaste? Apareces como curador.

Para eso me contrataron. Estuvo buena. Pero la parte más importante, para mí, fue hacer el documental para la exposición. Y para eso me fui al Archivo General de la nación, y ahí descubrí muchas imágenes, muchas fotos y algunos registros fílmicos del bombardeo de 55.

Me fui con una amiga y elegimos todo que pudiera ser confundido con lo que se cuenta en la *historieta* y lo editamos como filme. Lo pusimos como si fueran registros de la invasión del *Eternauta*. Son imágenes que se escondió. Los gobiernos militares buscaran de todas las maneras silenciar cualquier cosa acerca de eso. Y para nosotros que somos peronistas es una cosa imperdonable, y está totalmente tapada en la historia argentina. Dejame después que te muestre algunas de esas imágenes. Las tengo acá.

¿La versión con Breccia, de 69, que te parece?

Me gustó más o menos. No puede decir que me interesa más *El Eternauta* de Breccia que el de Solano. Hubo cambios formales, más que nada. Y además que no la terminaron...

Me parece raro que Oesterheld y Breccia hubieran aceptado la invitación de *Gente*.

Era trabajo, sobretodo. Dibujaban al día, trabajaban mucho. Y además Alberto en esa época buscaba otros tipos de cosas. Estaba muy mal, porque la editorial no le pagaba, y estaba cansado, y lo que hizo fue poner todo en el proyecto. Y mintió a mi abuelo que tenían unos tipos interesados en EEUU. Ya se habían publicado afuera cosas de Héctor. Otra cosa, por ejemplo, es el trabajo que hicieron en *Mort Cinder*, que salió en *Misterix*, una revista mal editada, chiquita, masiva. Y con eso se perdió mucho de ese dibujo tan intrincado, tan manchado, tan de colaje. Pero cuando Breccia acepta hacer *El Eternauta*, no dibujaba desde hace tiempo, estaba viviendo a duras penas como profesor de dibujo y su mujer estaba enfermísima. Le ruega a mi abuelo participar en el proyecto y ponele todas las ganas que tenía. Decía que con un mes de trabajo, podría pagar dos días de medicamentos a su mujer. Tenía una exigencia al dibujar esas páginas. Yo dibujé con él, fui alumno de Alberto Breccia y sé el grado de exigencia que tenía él.

Bueno, a otra cosa: ¿Qué te parece eso del Nestornauta?

Hay lecturas muy distintas de eso. El proceso para mi generación, para generación de hijos de desaparecidos, que teníamos la latencia de la política en nuestro cuerpo, crecimos sin que nos dieron garantías sobre dónde están nuestros viejos. Trataban nuestros padres al igual que los asesinos que los violaron, torturaron y mataron. Crecimos con toda la rebeldía que puedes imaginar. Después de tanta desesperanza que vivimos por tantos años, la manera como rompió Néstor Kirchner con esa política que fue de todos los gobiernos anteriores, mostró que hay otra manera de hacer política. Se construye, por fin, una red de vínculos con nuestro pasado de una manera natural. En lo personal, eso es lo que me pasa con Néstor Kirchner. Eso mismo proceso lo atravesó de manera muy distinta a mi abuela también, y a Solano. Un momento donde las

cosas se modifican de verdad, están más sustentables en una estabilidad política de 12 años. Ellos, mi abuela y Solano, dan, digamos, el permiso para que usaran *El Eternauta*. A mí me simpatizaba, pero no dejaba de pensar que había una sobreinterpretación de lo que significaba *El Eternauta*. Sobre cuál es la mirada de fondo de esta imagen, transformando a Néstor adentro del traje, en lo cual se convierte en ese héroe colectivo. Por supuesto hay una lectura, en capas, que tiene que ver con el destino de mi familia. Y bueno, eso se condensa un poco rápido, como casi siempre ocurre en la política. Pero mi abuela y Solano lo tenían que decir, porque sus historias están cruzadas con el kirchnerismo, y sobre todo con Néstor Kirchner. Además, la política en ese momento era una posibilidad de cambio. Y algo se recomponía en la historia de mi familia y de otras familias. Una cierta ternura política con y entre los que sufrieron. Y en ese sentido nos vinculaba a una gran cantidad de gente que estaba medio perdida y que tenía que seguir adelante. Eso para mí fue muy fuerte.

Y también hubo una revalorización de la *historieta*.

Sí, por supuesto. Hubo una revalorización de la cultura en general. Una de las cosas que más me molesta en la tragedia política que está viviendo Argentina en manos de ese actual gobierno es lo que expresan culturalmente. Pero no culturalmente en términos de leer libros o no, lo que expresan cómo vida, como forma de vida, que es totalmente ajeno a lo que yo quiero transmitir a mis hijos. Es terrible, es como se la gente como yo no tenga nada que ver con esto, con lo que se expresa por el medio de la cultura. Es como si tuviéramos que ver con otro periodo de la historia argentina y ahora no existimos más. Entonces me parece caprichoso buscar a los ideólogos de La Cámpora que establecerán la asociación del *Eternauta* con Néstor Kirchner, su demasiada interpretación, que casi nada tiene que ver realmente con el primero *Eternauta*. Para qué, si la *historieta* volvió a ser algo sin valor?

No s  si te molesta hablar de eso, pero esa relectura envuelve la biografía *montonera* de tu familia  No?

Sí. Puede ser. Nadie piensa en mi abuelo en términos montoneros. Eran militantes sociales, de hecho entre las chicas, ni todas pensaban de la misma forma, cada una militaba a su manera. Beatriz, por ejemplo, hacía militancia más cerca del peronismo histórico, trabajaba en villas, en parroquias desde abajo, las otras eran más de la parte de las armas... Era un contexto muy particular.

Yo empecé a estudiar *El Eternauta* en 2015. Me parece muy claro que con la elección de Macri la cosa de la *historieta* se pone de lado...

Sí, puede ser. Pero también no les importa el cine, no les importa nada.

¿Hoy sería posible hacer una exposición como *Huellas de la invasión*?

Creo que sí. Pero me parece que hoy no hay más interés en una lectura política. Claro que en mi familia había una convicción política, y en eso estaban, y yo también tengo mis convicciones políticas, no hay ningún inconveniente en eso. Pero a veces hay cosas que son muy tironeadas, y cuando se piensa por ejemplo, en la primera versión de *El Eternauta*, también se puede leer sin la clave que mi abuelo le pone, del héroe colectivo, del 'hombre nuevo' y cosa. En la continuación de *El Eternauta* sí, pero lo que pasa es que el ambiente en que vivía mi abuelo durante la escritura de *El Eternauta*, digamos, clásico, era un ambiente de autores, de lectura. Buscaba ideas y formatos para transformar las historias de guerra, por ejemplo, y cambiarlas para que hicieran sentido en un contexto actual, en su momento, y en un contexto local.

Hay una idea que me parece que es un poco discutible que es que Héctor comenzó a militar por influencia de sus hijas. Había algo de él, de voluntad suya.

Sí. Él entiende de la ética de la época. La necesidad de algo más palpable. Y en ese momento de su vida deja la comodidad para tener una vida totalmente nueva. Tener una coherencia con todo lo que leía, escribía y creía.

Si no te molesta el tema, puedes describir cómo fue el encuentro con tu abuelo?

Vivíamos en una casa en la provincia de Buenos Aires. Estábamos viviendo juntos, yo y mi vieja. Hacen un operativo, entran a la casa secuestran a la familia que vivía en frente, y en ese día yo estaba con ellos. Mi vieja habría salido y me había dejado con esa familia. Bueno, secuestran a esos vecinos y llevan nosotros cada uno a una comisaría. Entonces supo después que esperan a mi vieja en la casa de los vecinos, era una emboscada. Mi viejo llega antes y lo matan, a mi mamá la tratan de secuestrar después de le pegar unos balazos. Entonces parte del operativo la lleva al hospital y parte va a otro lado. Bueno, de la comisaría me llevarán al Vesubio y encuentro a mi abuelo negociando. No estaba ni torturado ni nada. No era un lugar muy terrible. Me quedé ahí con él, mirando dibujitos animados en una tele vieja, después me llevan y me entregan a mi abuela.

Entrevista com Alicia Beltrami e Fernanda Nicolini

*Fernanda Nicolini é jornalista, diretora de redação da revista **Brando** desde 2013. Trabalhou como redatora no jornal **Crítica de la Argentina** e no jornal **Noticias**. Alicia Beltrami, além de jornalista, é produtora e responsável de relações internacionais do **Festival Internacional de Cine de los Países de Sur del mundo (FICSUR)**. São autoras da biografia da família Oesterheld intitulada **Los Oesterheld** (2016). A entrevista a seguir foi realizada no dia 7 de janeiro de 2019.*

¿Dónde sacaron la idea de escribir sobre la familia Oesterheld?

Fernanda - Fue como una conjunción de dos cosas, por un lado, yo conocía, las dos conocíamos un poco la historia, pero yo había conocido los nietos [Martín, filho de Estela Oesterheld, e Fernando, filho de Diana Oeserterheld] a través de amigos, y también sabía algo sobre Elsa, y siempre era como una historia que llama la atención. O sea, no entramos por el lado de la *historieta*, y sí más por el lado de la familia y lo que la historia de esa familia representa en Argentina. A la Editorial Sudamericana le interesaba contar esa historia y se lo propuso a una compañera nuestra. Yo me enteré, me encantaba la idea y dije “yo quiero participar”. Unos años antes a mí me había llamado otro editor para hacer un libro de una presentadora de televisión y de su familia.

¿Se puede saber quien es la presentadora?

Mirtha Legrand, que no me interesaba lo mínimo. Entonces le dije que no, que no tiene que ver conmigo. Pero ahí hablé con un amigo que dijo que historias familiares no son narradas en Argentina y a mí me interesó ese tema. Y cuando pensé de qué familia argentina se podría contar la historia, la primera que ocurrió fue la de Oesterheld. Y quedó ahí. Cuando apareció la idea, por parte de la editorial, yo levanté la mano y dije “a mí me interesa, quiero hacerlo”. Se había puesto de moda narrar de nuevo a los 70, durante el gobierno kirchnerista, que quería reivindicar la militancia. Un tema que siempre era tratado con eso de los malos y los buenos. Pero nadie veía como historias narradas de las militancias de los gobiernos, con testimonios, y, además, todo que está narrado son de los campos de concentración y del final trágico. Había un

aire de época de narrar a estas historias, entonces vimos que esta familia era un símbolo de lo que había pasado.

Alicia - Y además las historias de ellos son tan complejas que nos permiten contar, a través de una historia, muchas otras. Es simbólica, pero más, cuenta la historia de una época, de una editorial, de una militancia, de una organización. La historia de un país. No son todas las historias que te permiten contar tanto hablando de una familia.

Fernanda - Además tiene un componente muy atractivo, que cativa a vos, un elemento cinematográfico: las cuatro mujeres, las hijas de Oesterheld. Siempre se las describían de una gran belleza, hermosísimas. Y como puede ser que la dictadura haya matado a cuatro bellezas. Una cosa medio rara que queremos desmitificar en la militancia. Eran lindas y militantes.

Lindas o no, eran militantes y punto, ¿no es cierto? Y para esa dictadura no le importaba nada.

Fernanda – Eran lindas y tuvieron la vida de todo y cualquier militante. A mí me parece interesante narrar la historia con esa mirada por las mujeres en la militancia.

Alicia - No sabíamos sobre esto, tuvimos que investigar todo sobre ellas. Sobre las chicas no se sabía nada.

¿Ah, sí?

Alicia - Se sabía mucho sobre Héctor, y además no de Héctor como militante, porque era un tema tabú.

Como la militancia de Rodolfo Walsh. Montoneros tal vez sea un nombre muy fuerte, y hay un cierto constreñimiento en relación a la historia de uno con esa organización.

Fernanda - Hasta el gobierno kirchnerista, todo lo que era visto como militancia armada era un tabú casi. Y de pronto a partir de ahí se empezó a reivindicar la militancia. Reivindicar la gesta de liberación que pasó en toda Latinoamérica, que en Argentina no solo fueron los *Montoneros*, sino otros; reivindicar esa idea de que luchaban por un mundo mejor, por libertad, por mayor igualdad.

Alicia - El espíritu militante, juvenil .

Montoneros agregaron muchas de esas orgas, ¿no? Las FAR, ERP...

Fernanda - ERP en realidad no, ERP era como una izquierda marxista y *Montoneros* una izquierda peronista. *Montoneros* cuando surge es un grupito más, que empieza a sumar

organizaciones, como FAR, buscar células de poder, los jefes de cada una de esas organizaciones y van distribuyendo lugares. Básicamente lo que absorbe *Montoneros* eran los grupos peronistas que estaban de acuerdo con la militancia armada. Se forma una base de militancia popular enorme, en los barrios, los sectores obreros, estudiantiles se mezclan y empiezan a atravesar todas las capas sociales. Desde los más altos hasta los más bajos.

¿El justiciamiento de Aramburu destacó a los *Montoneros* como “La Orga”, no?

Alicia - Claro, fue como la mejor promoción, *marketing*.

Fernanda - Lo que pasaba es que Aramburu representaba primero el verdugo de Perón. El verdugo del peronismo. Representaba a la llamada “Revolución Libertadora”, y lo que hace es proscribir el peronismo. Decretó que todo lo que estaba conectado al peronismo estaba prohibido, era mala palabra. Y, con efecto, había gente que odiaba a Perón y no era gorila, gente de clase media alta intelectual. Esa clase más acomodada. Y sin embargo, desde la mujer que lavaba la ropa de la casa de esas familias hasta el chico que cortaba el pasto, el carpintero, eran todos peronistas. Por fin, las clases populares amaban a Perón.

¿Y por qué?

Alicia - Perón les dio lugar a esas clases sociales que no tenían en los 40 y 50.

Sí, pero ¿eso no es más una actitud de Evita que de Perón?

Alicia - No, no, del gobierno. Lo que pasa es que el más común es identificar a Evita acciones de cuño social, a las mujeres, pero era el gobierno. Los dos eran figuras que capitalizaban simbólicamente todo lo social.

Fernanda - Siempre se caracteriza como un gobierno protofascista, populista en el peor sentido. Lo que nunca se toma en cuenta es que fue el primer gobierno que reconoció las clases populares como clases y les dio derechos. Y eso fue lo que incomodó a las clases media y alta: ¿cómo los de abajo, los ‘cabecitas’ (como les decían), van a poder salir de vacaciones? ¡Van a poder votar! ¡Sus chicos van a poder tener escuelas gratuitas!” Cosas que pasan cuando un gobierno reconoce las clases populares, ¿no? Con razón las clases populares acudieron al peronismo, era bastante lógico. Lo que pasa con Evita es que era un ejemplo de la posibilidad de un cambio. Venía de la pobreza. Se construye como ejemplo para los que vienen de abajo, que comienzan a preguntarse “¿porque nosotros no podemos tener un tapado de piel cómo tiene esa otra gente?”, “¿Por qué yo no puedo tener esas cosas y esas mismas oportunidades?”

Alicia - Y además tenían un tipo de comunicación muy poderosa. Todo lo que hacían, también lo comunicaban, lo que generaba odio en la oposición.

Fernanda - Morir tan joven convierte a Evita en figura mítica. ¿A quién adorar cuándo todo está prohibido?

Cuándo, en los 70, las orgas fueron renegadas por Perón, sigue existiendo un culto al peronismo, con Evita. Ella no deja de ser el símbolo.

Alicia - No sé si al peronismo con Evita. Sigue un culto al peronismo como concepto. Con los valores del peronismo y con el referente histórico que era Perón. Pero no tanto siguen adorándolo como lo que fue en otra época también. Y uno también tiene que analizar el contexto: en ese momento el único referente capaz de unir todas las posibilidades de sacar esa gente es Perón.

Como con el comunismo...

Fernanda - El comunismo de élite, de intelectuales que nunca bajaron a la armada a defender a ningún tipo de lucha popular. La izquierda popular estaba conectada al peronismo, con la reivindicación de la clase obrera, de los trabajadores, de las mujeres, de los jóvenes, todo al lado del peronismo. ¿Quién fue nuestra referencia? Perón

Alicia - De cierta manera, acá no se puede aplicar el marxismo, la única posibilidad de revolución social es con el peronismo.

Elsa repetía siempre que nunca terminó de entender por qué Héctor llegó a ser militante. Hay la versión que tenía que acompañar a las hijas y otra que para el propio, por la coherencia con sus ideas, era un camino natural. ¿Qué versión les parece bien, o las dos?

Alicia - Ninguno de los dos obligó al otro. Se iban influyendo mutuamente. Y él también tenía esa mirada de la necesidad de cambiar, más humanista. Veía en sus hijas la posibilidad de cambiar y protegerlas. O sea, fue un proceso largo de convencimiento.

Hay una afirmación que me parece muy superficial la de que cuándo Héctor escribió *El Eternauta* en 1957 era un antiperonista. Me parece que no.

Fernanda - Héctor pertenecía a una clase intelectual académica universitaria que había estudiado en los 40, cuando recién nacía el peronismo. Esa clase universitaria e ilustrada tiene mucha distancia con el peronismo de hecho. Ningún intelectual de esa época se identifica con el peronismo. Veían Perón como individuo y no lo que el peronismo significaba, sin embargo

no eran antiperonistas. Pero a los 70 todo ya había pasado y se entendía mejor. Sin embargo, qué escribía, de qué punto de vista contaba la historia, empieza a narrar la historia desde abajo, desde lo que no tiene voz, desde el común. De este punto de vista es peronista, en el sentido de que da lugar al que no tiene. Pero después, al entrar en la militancia peronista, bueno, tan distante de esta ideología no estaba.

¿Él llega a hablar de eso directamente?

Fernanda - Después de empezar la vida militante, sí.

Pero no habla “me torné Montonero por eso...”. Hay una frase en el libro que él dice que el socialismo en Argentina no va...

Fernanda - Sí, en el libro está. Cuando habla sobre el socialismo, como te decía antes, era como lo aplicamos acá.

¿La existencia de ese libro y el interés de la Editorial tienen relación directa con el kirchnerismo? Hoy sería posible eso?

Fernanda - Ah, claro que tiene relación.

Alicia - Eso era lo que te decíamos en el principio, era un momento de valorizar a la militancia. Fue un libro que hicimos en un momento indicado.

Y lo escribieron justo en el 2015 que es el fin del gobierno de Cristina Kirchner

Alicia - En este gobierno era posible hacerlo. Había un clima para contar sobre la militancia. Hicimos muchísimas entrevistas a ex militantes. Sus acciones como militantes no estaban mal vistas en ese momento.

Fernanda - Lo que nosotras encontramos de muy interesante en el libro era que 70% de los entrevistados nunca habían dado testimonio.

Alicia - Ex militantes.

Fernanda - Sí, pero ¿por qué? Por miedo, por culpa, todo lo que recargó la militancia, que eran unos demonios, los grupos eran culpables no teniendo en cuenta de que había un genocidio de Estado.

Sí, una utopía en contra un ejército.

Fernanda - Es que nunca podés equiparar la lucha armada con el Estado exterminando a sus propios habitantes.

Y con el apoyo del exterior.

Fernanda - Totalmente. Entonces la culpa, el miedo. Mucha gente había olvidado por preservación también. Con todo lo que pasaron, mataron a todos sus amigos, todos los que estuvieron en el campo de exterminio, los que desaparecieron, los que huyeron o quedaron en Argentina. Tuvieron que seguir viviendo con esto en la memoria. Intentábamos, tirábamos algunas pistas y era como “yo no me acordaba”. Eran como unas ventanas que se abrían porque la militancia estaba siendo reivindicada, estaban oyendo “hubo errores, pero no sos un asesino, no sos malo”.

Alicia - Había una causa que era encontrarse con ex militantes, el agrupamiento, gente que no se veía hace 25 años. Empezamos investigando. Al principio había gente que no quería dar entrevista, gente de la militancia.

¿Y las familias?

Alicia - Las familias siempre. Pero había una necesidad de contar algo porque las hijas y Héctor estaban grabados en la memoria de sus compañeros. A veces con cierto cuidado sobre lo que responder. Lo que pasó con la investigación es que fueron armando redes de personas que dejaron de verse por la dictadura. Y ese encuentro fue muy poderoso para ellos, como una catarsis. Uno disparaba un recuerdo y otro se acordaba de tal cosa. Fue muy productivo.

¿Eran encuentros colectivos de testimonios?

Fernanda - A veces. Eran individuales y se fueron juntando en colectivos.

Alicia - Se fueron juntando ellos, esos encuentros fueron muy importantes para armar redes. Y piensa que fueron pocos años de militancia, pero muy intenso, que marcaron a fuego su vida, los formaron. Entonces volver a encontrarse fue muy significativo para ellos y para la investigación.

Cómo se hubiera una identidad colectiva...

Alicia - Que tienen cierta privacidad. Entonces son momentos tan poderosos en la vida de una persona que determinan rasgos de personalidad en el futuro. Romper esas reglas permitió ese clima.

Eran un momento de formación, de una militancia de jóvenes.

Alicia - Expuestos a las torturas, lo que te pasa si hablas... Muchas variables para que dieran los testimonios que nos dieron.

Fernanda - Como dijo alguien, hay que abrir la ventana para iluminar, pero era todo muy luminoso sobre Héctor y Elsa. Todos los recuerdos eran muy luminosos, muy amorosos.

Para mí fue muy reveladora la reconstitución de época que ustedes hacen de la casa de las reuniones, de lo que pasaba en la casa de los Oesterheld...

Alicia - Eso pasaba siempre, desde la infancia de las chicas, hablaban de la apertura de la casa, lo lúdico, la bondad. Valores que después tienen una continuidad con su militancia.

Me impresiona como Héctor alcanzaba escribir tanto en ese clima festivo, porque escribía como loco.

Alicia - Héctor escribía en cualquier lado.

Fernanda - Llegaba a dictar guiones por teléfono...

Alicia - Estaban teniendo una reunión en el bar y se dan cuenta de que Héctor está inventando en este momento una historieta.

Fernanda - Sí, eso pasó en una reunión de dibujantes. Otra cosa es que la casa es protagonista del *Eternauta*, realismo ficcional. Cuando escribe, su hija acaba de nacer. Hicieron de su casa el centro de dibujantes. Esa casa que Solano dibuja en *El Eternauta* es el centro disparador de la historia. Y tiene este protagonismo hasta que todos se van de la casa y siguen sus propias vidas. Hay muchos autores que tienen la idea que *El Eternauta* era premonitorio. Hay otros que dicen que no, que es la lectura premonitoria que hacemos nosotros después, sabiendo lo que pasó.

El prólogo que Héctor pone en los años 70, del héroe colectivo, también induce a esta lectura.

Fernanda - Claro, totalmente.

Alicia - Hay una entrevista con Martín García, el periodista, una entrevista que le hace a Héctor, en una parte que está en el libro. Héctor resignifica la historieta en términos ideológicos en ese prólogo, ese vínculo que genera en el grupo, para mí esto es muy argentino, el héroe es colectivo también en el sentido de la amistad.

Fernanda - Siempre los personajes protagonistas son grupos de amigos, o personajes que están juntos.

¿Me están diciendo que la amistad sería característica de las historietas de Héctor o algo del carácter nacional argentino?

Alicia - Las dos cosas. Es un elemento que él después lo analiza. Y también lo que significa en términos ideológicos el héroe colectivo.

Fernanda - Martín García dice en esta entrevista de 76 o 75 para la radio, que por lo que ve en sus obras, él construye familias a través de las familias. Amistades construyen familias. Siempre son amigos como grupos de familias. Ese colectivo está siempre y tiene una mirada más militante.

Alicia – Cuanto a eso de la amistad, sí, somos así, es un rasgo argentino.

¿Cómo analizan *El Eternauta de Breccia*, en 69? ¿Aún es una aventura o ya habla sobre la catástrofe, el terror? Porque es muy distinta de la de 57.

Alicia - Sí, es que me parece que es de época. No es terror, pero todavía no se banca la profundidad, la densidad de los trazos de Breccia. Y es por lo que después lo cortan.

Y se sospecha que la carta del lector la escribió el mismo.

Fernanda - Lo interesante es que el texto de Héctor sufre algunas variaciones, pero sutiles. Porque lo escribió en su casa, con sus hijas, leyendo un montón de cosas. Y sobre Breccia él tiene duda por ponerlo en *El Eternauta* y se decide por Solano. Él tenía mucha afinidad con Breccia, porque le gustaba lo que hacía, era un artista de puta madre. Eran muy amigos. Breccia estaba experimentando un montón, con el expresionismo alemán, la vanguardia. O sea, no fueron conscientes de lo revolucionario que eran. Hubo un rechazo, como pasa con las vanguardias en una revista masiva. Me parece increíble lo que hizo Breccia. Lo que pasa es que *El Eternauta* era visto como un clásico. Era como terminar de leer el *Superman* y ponerle un color amarillo.

Alicia - Era un momento de laburo, no tenían mucha consciencia.

Y la experiencia de lectura de ustedes del *Eternauta*, ¿cuándo lo leyeron?, ¿cómo fue?, ¿qué impacto tuvo en sus vidas?

Alicia - Es un clásico que circula.

Fernanda - Yo leí en la adolescencia.

Alicia - Pero cambia la lectura cuando vas a leerlo con el objetivo de analizarlo. Es otra la mirada. Lo que me pasó fue pensar “¡Qué brillante!”. Y te emociona saber lo que pasó después con la familia.

¿Pero hubo una lectura antes de saber esto?

Alicia - No sabíamos. Pero la lectura después de investigar es otra. Y nosotras no veíamos de leer historieta .

Fernanda - Es interesante también cuando haces una lectura más profundizada que buscas esas marcas en el texto, que le pasaba.

Yo leí El Eternauta en PDF, porque en Brasil no encontraba la edición que se lanzó en 2009, además muy cara.

Fernanda - ¿Acá la compraste después?

Sí. En el 2014 lo descubrí y lo busqué en las librerías y no había en ninguna y fue al Google y encontré en PDF.

Alicia - ¿Qué te pasó cuándo leíste por primera vez?

No me gustaron los dibujos de Solano.

Fernanda - ¿Te parecieron muy literales, anacrónicos?

Muy simples, pero teniendo en cuenta que es una historieta de 57...

Alicia - Masiva.

Y que era elaborada al día, entonces se evalúa de otra forma.

Alicia - Era el modo de llegar a los niños también. Había una lucha entre quien la dibujaría, Héctor, Breccia o Solano. Les pareció mejor Solano, que es más simple.

Fernanda - El objetivo era penetrar las historietas entre los pibes, los adolescentes.

Y básica, pedagógica.

Fernanda - Exacto.

Y esto era lo terrible.

¿Qué les parece los Ellos, ese enemigo incorpóreo, invisible, tan misterioso? Hay tantas hipótesis...

Fernanda - Si analizamos del punto de vista de la investigación de su obra a través del libro, Héctor nunca identifica el mal como una sola persona, como se suele hacer. El héroe es lo bueno y lo malo, bien maniqueo. Héctor retrata la guerra como lo malo. Tiene una idea mucho más compleja. Hay los marginalizados por la sociedad y hay lo malo que expulsa a una comunidad.

Los Ellos es ese lugar misterioso, pero nunca entendés qué son, de dónde vienen, que representan.

Cuando tuve esa información equivocada de que Héctor era antiperonista, pensé “bueno, Los Ellos pueden representar los cabecitas”

Fernanda - No, pero es muy alejado...

Claro, después me pasó que podría ser la muerte, que, como él dijo, es un personaje desaprovechado.

Fernanda - Totalmente, me parece que es esto, la guerra es la muerte. Una idea del injusto, lo malo del mundo, tiene un montón de causas. Me parece que intenta rescatar las víctimas de las injusticias. Y además es una aventura, fantasía, hay el lúdico.

Alicia - Elementos clásicos de la narración.

No me acuerdo de otra historieta en que el enemigo es algo inconcebible. A no ser en alguno cuento de Borges o de Cortázar.

Alicia - Es que lo escribe con reglas de la escritura literaria. Esa cosa misteriosa genera un clima y en ese clima... los elementos se mueven en ese clima.

Fernanda - En el último *Eternauta* [refere-se à continuação, ao *Eternauta II*] te da miedo el propio héroe. Lo bueno y lo malo mezclados, multifocal.

Alicia - Lo importante era elaborar los personajes y ellos eran increíbles.

No analizo *El Eternauta II* en la tesis, porque me interesa esa cosa de formación de un símbolo, cómo el Nestornauta, como eso se construye. Y en *El Eternauta II* ni la ropa es simbólica, la imagética toda es otra cosa.

Fernanda - Si vos la lees con el contexto que estaba Héctor me parece muy interesante. Además con lo que pasa con la hija, ella desaparece, eso lo transforma. Hay ese rechazo al último *Eternauta* porque es militante, pero si uno lo lee como documento histórico...

Sí, estoy de acuerdo, como documento es muy importante, pero tenía que escribir otra tesis

Fernanda – Eran muy pocos los que estaban enunciando lo que pasaba.

Y así mismo no la censuran, a nadie le importa.

Fernanda - ¿las historietas a quien le importan?

Alicia - Ellos fueron a buscarlo.

Sí, claro, pero me parece que no por *El Eternauta II*.

Alicia - Todo eso de lo que eran Los Ellos, se pierde en los otros por lo que pasó.

Se pierde total.

Alicia - Enemigos claros, nada misteriosos.

Fernanda – En el primero... Los Ellos son la propia intemperie, y esto está en la literatura clásica, de aventura, apocalíptica.

Hay una cosa que es la semejanza en la forma que Solano dibuja la plaza ocupada por Los Ellos y las imágenes de bombardeo de 55.

Alicia - Es que es muy impresionante la imagen del bombardeo.

Fernanda - Y además lo tenía muy vivo en 57. Las imágenes fueron tremendas.

Alicia - Porque eso fue una locura, sí, las imágenes fueron tremendas.

¿Cómo les parece que se construye ese símbolo, el Nestornauta? ¿De forma natural o es una cosa un poco forzada? Esa relación entre Salvo, Héctor y Néstor...

Fernanda - Por un lado hay esa idea de reivindicar lo militante, Héctor y su familia entran como símbolos de la militancia de los 70, un símbolo heroico. Por otro lado, el lado político juvenil buscando un símbolo que los represente.

Alicia - Pero hay gente que ni sabe qué es el Eternauta.

Fernanda - Como el libro que solo es posible por el momento político, estos símbolos también decantan por el contexto, no es que agarraron cualquier símbolo y dijeron “bueno, este nos representa”. A Elsa también la reivindican. Elsa incluso en ese momento estaba muy enojada con Héctor, pero también es una abuela de la Plaza de Mayo, militante de su causa. Empieza a convertirse en una figura pública, es un símbolo que también nace.

Mi pregunta viene de la impresión que es una cosa muy rara elegir un personaje de historieta como un símbolo político. Me parece que eso solo es posible en Argentina y en un gobierno popular, en un lugar donde se hizo público el genocidio, donde los más culpables fueron encarcelados, donde hay los museos de la memoria. En Brasil, por ejemplo, eso no es posible porque ni los documentos se abrieron, nadie fue a la cárcel, hubo una amnistía universal.

Fernanda - Y ahora están metidos en el gobierno. Hay un lema muy poderoso en Argentina que es Memoria, Verdad y Justicia, que sigue fuerte, con los libros, la gente convirtiéndose en símbolos, la gente militando todos esos años.

Alicia -Tenemos miles de libros sobre la dictadura, diferentes miradas. Van tomando lugar diferentes visiones y protagonismos de esa época.

Fernanda - Como habíamos dicho antes, tenemos como fuente muchos testimonios judiciales y eso fue abierto.

Es lo que se ve en la ESMA. Son espacios vacíos lo que se ve, pero hay los testimonios y la historia que se va contando mientras se miran esos espacios.

Alicia - Lo que pasa con el kirchnerismo es que fue el gobierno que apoyó a la construcción de esas memorias, entonces hay muchas críticas. El gobierno que les dio recursos.

Fernanda - Cuando hubo la historia de las columnas de los genocidas, la gente fue a la calle.

Me parece que acá la gente va a la calle también porque el centro del gobierno está en Buenos Aires, en el centro de la ciudad. En Brasil está en otro planeta llamado Brasilia.

Alicia - Hay más: están arraigados los derechos humanos en nuestra cultura.

Fernanda - La derecha tiene un límite. Las causas avanzan.

Alicia - Nunca se deja de trabajar en esto acá.

¿Y cómo aún así es posible un Olmedo, que habla igual a Bolsonaro?

Alicia - Es de una de las provincias más conservadoras.

Fernanda – Fue un centro de represión militar muy fuerte, una provincia muy chiquitita dónde todavía quien tiene el poder son las clases conservadoras.

Alicia - Esa fuerza poderosa que se produjo en la dictadura continúa.

Fernanda - Y todavía hay una derecha que habilita a la policía a disparar por la espalda.

¿Hay un peligro real de que pase algo como pasó en Brasil ahora? Porque lo que dijo Bolsonaro desde siempre me parece que acá no se aceptaría ,por ejemplo hacer un homenaje al coronel Ustra.

Fernanda - Igual hay pequeños resquicios de genocidas, están medio escondidos por ahí. Y hay mucha gente en el gobierno actual que apoya la dictadura. Y ese discurso se reproduce. No

sé cómo funciona el componente evangelista, que acá no es tan fuerte. El componente militar está desarticulado, en Brasil no. Y además la desigualdad de Brasil es monstruosa, acá en Buenos Aires y en el resto del país está un poquito menos.

Alicia - Pero todavía en el interior se escucha sobre la dictadura.

¿Y por eso *El Eternauta* no es una historieta popular afuera de Buenos Aires? Porque hay esa relación con los federalistas y unitarios, que es una cosa fuerte.

Fernanda - Pasa algo increíble en Argentina. En todo el país, la gente es de River o de Boca, aunque haya equipos del interior. Porque culturalmente Buenos Aires está en el imaginario, aunque nunca hayan venido. Lo que pasa es que en *El Eternaura* las batallas y las cosas pasan en sitios de Buenos Aires, pero aun así, cualquier persona, sea del interior o no, reconoce los lugares.

Alicia - En el interior *El Eternauta* es más una lectura de estudiantes de comunicación, literatura, no está tan popular como acá.

Fernanda - Eso pasa con las historietas, en verdad.

Alicia - Sí, el culto a las historietas es de estudiantes de letras, comunicación.

Fernanda - Lo que pasa es que la literatura, la cultura es muy centralizada. En la escuela, mismo en el interior, antes de leer un escritor del norte, leen a Borges.

Alicia - Y hay la cosa de salir del interior y venir a Buenos Aires para triunfar.

Pasa algo semejante en Brasil. Para obtener gran éxito, tienes que ir a São Paulo o Rio.

Alicia - Pero cada región, como el norte, es muy poderoso. Como identidad, no necesita de Buenos Aires para ser lo que es. Viven una cultura que se identifica más con Bolivia.

Fernanda - Pensando en *El Eternauta* a partir de la mirada militante, sí que la militancia atravesó todo el país, viajaban por todo el país.

Entrevista com Clara

Clara tem hoje 13 anos, vive na cidade de Porto Alegre. A entrevista a seguir foi feita por email. As respostas de Clara foram recebidas no dia 27 de junho de 2016.

Como é, resumidamente, a história que você leu? Não precisa lembrar tudo, não é uma avaliação pra escola, quero saber o que ficou de mais marcante na sua memória.

A história se trata de uma invasão alienígena, no qual eles lutam e se defendem usando coisas que eles tem.

De todos os personagens que você lembra, com qual simpatizou mais? Por quê?

Eu me simpatizei mais com o Favalli, pois ele era o inteligente e o cara que inventava um plano e salvava os companheiros.

Se fosse possível que algum dos invasores existisse de verdade, qual você não gostaria, de jeito nenhum, de encontrar? Por quê?

Eu não ia gostar de encontrar os “Mãos”, porque eles tem dispositivos avançados e o controle sobre os homens-robôs.

Você acha que aquela história poderia acontecer em qualquer lugar? Em Porto Alegre, por exemplo?

Eu acho que esta situação poderia acontecer em qualquer lugar, em Porto Alegre, há sim chances de acontecer, pois nunca se sabe quando alienígenas invadiriam a Terra e começaria com uma cidade não muito conhecida.

Aquela situação do início, antes da nevasca, é parecida com a que você vive todos os dias ou é muito diferente? O que tem de parecido?

Ela é parecida com os dias que vivo, pois eles estavam bem tranquilos, pensando: “Estou aqui com a minha família e meus amigos, nada pode piorar”. Eu achei parecido com a minha vida porque eu nunca fico me preocupando com o que pode acontecer, como a invasão alienígena, por exemplo.

O que você acha daquela situação dos homens-robô? É preferível morrer a ficar daquele jeito ou sempre é melhor estar vivo(a)?

Eu prefiro morrer do que a ficar como os homens-robôs, se eu ficasse desse jeito, milhões de pessoas iriam morrer, e se eu morrer, vai ser só uma morte.

O que você achou do final da história? Se você pudesse dar outro final, como ele seria?

Eu achei que o final da história foi muito bom, porque deixou um suspense, e eu achei interessante a parte mais importante ser o cartunista (sic) que tem que salvar, mas, se fosse eu que ia dar o final, eu ia botar que no fim eles iam encontrar e descobrir quem são os “Eles”, e que tudo voltasse ao normal.