

NOTÍCIAS DE UMA  
INVASÃO: FICÇÃO  
CIENTÍFICA,  
QUADRINHOS E  
CATÁSTROFE EM  
*EL ETERNAUTA*,  
DE HÉCTOR  
GERMÁN  
OESTERHELD

[ ARTIGO ]

**Fabio Bortolazzo Pinto**

*Universidade do Vale do Rio dos Sinos.*

*Escola de Indústria Criativa*

**[ RESUMO ABSTRACT RESUMEN ]**

Este artigo é parte de um amplo estudo sobre uma história em quadrinhos argentina, *El Eternauta*, de autoria de Héctor Germán Oesterheld. De maneira panorâmica, enfatizando certos pontos importantes da relação entre essa obra e a cultura popular do país vizinho, buscamos explorar as características e possibilidades de compreensão da narrativa de Oesterheld e seu cruzamento com o compromisso militante assumido pelo autor durante a mais recente ditadura militar argentina.

**Palavras-chave:** Quadrinhos. Argentina. Eternauta. Oesterheld. Comunicação.

This article is part of an extensive study on an Argentinean comic, *El Eternauta*, by Hector Germán Oesterheld. In a panoramic manner, emphasizing certain crucial points of the relation between this work and the popular culture of the neighboring country, we sought to analyze the characteristics and possibilities of understanding the narrative of Oesterheld and its intersection with the militant commitment assumed by the author during the most recent Argentine military dictatorship.

**Keywords:** *Historieta*. Argentina. *Eternauta*. Oesterheld. Communication.

Este artículo es parte de un amplio estudio sobre una historieta argentina, *El Eternauta*, de Héctor Germán Oesterheld. De manera panorámica, enfatizando ciertos puntos importantes de la relación entre esa obra y la cultura popular del país vecino, buscamos explorar las características y posibilidades de comprensión de la narrativa de Oesterheld y su cruce con el compromiso militante asumido por el autor durante la más reciente dictadura militar argentina.

**Palabras clave:** Historietas. Argentina. Eternauta. Oesterheld. Comunicación.

## Introdução

---

Há 61 anos aparecia nas bancas de jornais argentinas o primeiro número de *Hora Cero Suplemento Semanal*, revista da Editorial Frontera, especializada em quadrinhos, mais especificamente nas séries em quadrinhos roteirizadas por Héctor Germán Oesterheld, que também era um de seus sócios-fundadores. Nesse primeiro número, uma série se tornaria indissociável de seu criador, *El Eternauta*, a história da invasão dos Ellos, incorpóreos seres alienígenas que lançam sobre Buenos Aires uma nevasca mortal, seguida de ataques de insetos gigantes, mastodontes, aprisionamento e manipulação mental de sobreviventes e membros da resistência aos invasores. Oesterheld, duas décadas depois daquele 4 de setembro de 1957, se tornaria um dos mais de 20 mil desaparecidos pelas mãos dos agentes ligados ao regime comandado pelo general Videla. O *Día de la historieta*, 4 de setembro, é alusivo ao lançamento de *Hora Cero Suplemento Semanal*, e foi instituído oficialmente em 2010, durante o governo de Cristina Kirchner, que, através de um de seus grupos políticos de apoio, o La Càmpora, mesclou a imagem do Eternauta com a de Néstor Kirchner, criando o *Nestornauta*.

*El Eternauta* é a primeira história em quadrinhos de ficção científica a utilizar Buenos Aires como cenário e associar o imperialismo europeu e estadunidense a uma invasão alienígena. Explícita na segunda versão da série, publicada em 1969, essa denúncia da influência das potências estrangeiras no andamento da política e economia latino-americanas, bem como a entrada de Oesterheld para os Montoneros, grupo que centralizou a resistência à ditadura militar

dos anos 1970, e seu desaparecimento, em 1976, produziram uma vinculação simbólica entre a figura de Oesterheld e a do protagonista da série, Juan Salvo, o Eternauta. É este o personagem que será apropriado oficialmente pelo *kirchnerismo*, que o transforma em um ícone político partidário. Com a chegada de Maurício Macri ao poder, em 2015, ou seja, com o fim da “era K”, provavelmente o *Día de la historieta* ficará à margem do calendário oficial e a história em quadrinhos argentina, que já teve momentos excepcionais e tendo sido Oesterheld um dos grandes responsáveis por essa excepcionalidade, volta a ter a importância que a grande maioria das produções artísticas contemporâneas populares tem para governos de inclinação conservadora e neoliberal: nenhuma.

O estudo aqui apresentado aborda a trajetória dessa história em quadrinhos, que talvez já tenha começado a perder sua importância, e seu destaque na cultura de massas da América Latina. Trata-se de uma pesquisa realizada no âmbito das Ciências da Comunicação e, como se pode perceber pelo que já ficou dito, trata-se de uma obra do gênero quadrinístico que transcende o caráter lúdico das publicações voltadas ao consumo popular imediato e inscreve-se no imaginário político e cultural.

Além do enredo e de seu aspecto simbólico, do caráter alegórico da trama de Oesterheld, temos como horizonte de análise a circulação dessa obra e aspectos de sua recepção que nos permitam ir além dos estereótipos que marcam a relação cultural entre Brasil e Argentina. Como aponta Ribeiro,

enquanto Brasil e Argentina não saírem da armadilha do tropicalismo e do

européismo construída ao longo dos séculos pelo discurso ocidental hegemônico, estarão sendo ventríloquos de vozes de outros ou 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).

## Caminhos analíticos

---

Antes de empreender o estudo de que este artigo faz parte, nossas referências acerca da produção artística do país vizinho estavam assentadas no conhecimento da obra de autores de grande erudição e complexa fatura, como Jorge Luis Borges, Macedônio Fernández, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Astor Piazzolla, Xul Solar e Ricardo Piglia. À medida, porém, que o interesse se aprofundava, deparamo-nos com o nome de Héctor Germán Oesterheld, cuja criação mais popular se tornou o tema de nossa pesquisa de doutorado. Estudamos *El Eternauta* desde 2015, com ênfase em dois planos: o *interno*, referente à estrutura narrativa – espaço, tempo, cenário e caracterização dos personagens –; e o *externo*, que compreende o exame das condições de produção e circulação da obra, a partir das quais foram e continuam sendo produzidos estudos, novas versões e adaptações de diversa natureza. Em 2001, por exemplo, durante a grande crise econômica do governo De la Rúa, começa a surgir nas paredes e muros de Buenos Aires a imagem do *Eternauta*, geralmente acompanhada

da palavra *Resiste*; em 2007, o grupo Carne de Cañon estreia na Sala Beckett, em Buenos Aires, a peça *Zona Liberada*, inspirada na série de Oesterheld; em 2010, a Radio Provincia, de La Plata, apresentou *El Eternauta – vestígios del futuro*, adaptação da série para o rádio-teatro. Em 2011, é lançada *Los Ellos*, coletânea com 18 bandas de estilos diferentes e 10 artistas plásticos responsáveis pelas várias capas do disco (todas as composições e capas inspiradas na série); em 2014, desenhistas de todo o mundo são convidados a participar de uma homenagem coletiva a *El Eternauta*, cada um desenhando uma tira da história original e postando no Facebook. Até 2016, quase trezentos artistas já haviam participado. Estes são apenas alguns exemplos para ilustrar a circulação da série em diferentes mídias e níveis de elaboração. Cada adaptação explora, à sua maneira, a abertura do referente a novas leituras, abordagens e olhares.

A análise interna compreende a descrição do cronótopo peculiar construído na narrativa e a confluência entre o ideário humanista que perpassa o conteúdo dessa narrativa e a práxis militante de seu criador, Héctor Oesterheld, ambos, criador e obra, alçados à condição de símbolo nacional.

## Um gênero maior

---

*Hora Cero Suplemento Semanal*, publicação da Editorial Frontera, foi criado em 1957, pelos irmãos Héctor e Jorge Oesterheld. Héctor já havia adquirido 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* 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 infantojuvenil da época: narrativas de guerra, piratas, capa e espada, faroeste, policial e ficção científica.

Os enredos, no entanto, fugiam do esquematismo binário de heróis e vilões, surpreendendo o leitor com histórias como a do oficial de cavalaria que, no cenário do “oeste selvagem”, deserta e se torna amigo e irmão de um índio (Sargento Kirk) ou a de um repórter norte-americano que, durante a Segunda Guerra Mundial, não descreve batalhas, preferindo narrar pequenos episódios de loucura e equívoco dos soldados, sem tomar partido por nenhum dos lados em disputa (Ernie Pike). O diferencial do trabalho de Oesterheld pode ser atribuído ao respeito que demonstra 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 mantêm a distância entre as culturas erudita e popular, como afirma em sua última entrevista, concedida a Carlos Trillo e Guillermo Saccomanno.

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.

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 (TRILLO; SACCOMANNO, 1980, p. 35).

É significativa a definição feita pelo roteirista com relação a gêneros “maiores” e “menores”. Em tal concepção é colocado em xeque, sem cerimônia, o negativismo do conceito de Adorno e Horkheimer (1985) de indústria cultural, que pressupõe, em linhas gerais, na produção em série a alienação das massas. O pensamento de Oesterheld, no entanto, corresponde a outra lógica, segundo a qual a popularização, a massificação de um produto cultural tecnicamente reproduzível não o desvaloriza. Pelo contrário: torna sua escolha um exemplo da percepção do que Walter Benjamin (2012) chamou de sensorium: a expressão de um novo modo de sentir que, entre outros efeitos, reconfigura o consumo, a apropriação e a produção de bens culturais. Essa reconfiguração, percebida por Oesterheld, leva-o a escrever de forma a proporcionar aos leitores modos de inscrição na realidade cotidiana através da identificação de seus espaços urbanos de circulação e com personagens criados à imagem de cidadãos comuns de classe média e baixa – operários, professores e funcionários públicos – que, repentinamente, tem de se unir para enfrentar monstros de outro planeta. A trama de

El Eternauta é repleta de entradas para que o leitor se perceba representado.

## A trama e seus arredores

---

Na Buenos Aires do início dos anos 1960, um grupo de amigos joga truco. Reunidos no sótão de um chalé no bairro de Vicente López, os vizinhos Juan Salvo, Favalli, Polsky e Lucas atravessam tranquilamente uma noite especialmente fria de inverno, “tan fría que la casa toda estaba herméticamente cerrada” (OSTERHELD, 1994, p. 12). 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 “incalculable cantidad de polvo radioactivo” (Ibidem, p. 13). A nuvem tóxica se desloca rapidamente em direção sudoeste, informa o locutor. O grupo volta a jogar, e aquela notícia sobre um mundo exterior, ao invés de preocupar, desperta em Juan Salvo, o dono da casa, uma sensação de bem-estar: “Era bueno estar allí, con los amigos, en aquella buhardilla” (Ibidem, p. 13). A satisfação com a comodidade do paraíso suburbano inclui a mulher e a filha: “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’” (Ibidem, p. 1). De repente, as luzes da casa se apagam. Na rua, silêncio total. Pela janela, o grupo de amigos vê caírem os primeiros flocos de uma neve estranha, fosforescente e quase transparente.

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, porém, o desespero: diante da gravidade da situação, o aposentado Polsky quer sair e encontrar a família. Descontrola-se. Ninguém consegue impedi-lo de abrir a porta e correr, sem cuidado maior que um casaco protegendo a cabeça. Pela janela, os amigos veem Polsky dar alguns passos e cair morto na calçada.

O sótão da casa de Salvo é uma espécie de “laboratório” que ele, Polsky, Lucas e Favalli utilizavam para construir aeromodelos, violinos, e para realizar experimentos com eletrônica: “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” (Ibidem, p. 20). O equipamento disponível 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 norte-americanas e europeias de estabelecer contato com o continente não funcionaram; pesquisadores franceses afirmam que a nevasca não tem qualquer relação com os testes nucleares noticiados anteriormente; as transmissões de rádio tornam-se cada vez mais difíceis, até que uma interferência, um ruído estranho, corta a transmissão.

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 da ciência,

representada pelo professor Favalli, que assume a responsabilidade de fazer prognósticos e orientar a ação. Sob seu comando, a casa é transformada numa espécie de *bunker* e são realizados os preparativos para sair e descobrir o que realmente está acontecendo. Em primeiro lugar, é necessário encontrar uma forma de, estando fora da casa, evitar qualquer contato entre o corpo e a neve. A solução encontrada é fabricar um traje isolante: “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” (Ibidem, p. 25).

Todos colaboram na fabricação do traje. Assim que fica pronto, resta saber quem deverá correr o risco de experimentá-lo. 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*. Como afirma Paulo Ramos, “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).

A situação vai sendo desvendada gradativamente: Buenos Aires foi invadida por alienígenas cujo objetivo parece ser simplesmente matar todo mundo – uma hipótese, entre outras, já que o objetivo final dos invasores não é 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, mais tarde o jornalista Mosca, mais empenhado em registrar tudo que está acontecendo do que em lutar contra os invasores. Segundo Pablo Alabarces,

[...] voluntaria o fortuitamente, los seres de Oesterheld recorren todo el espínel sociológico: el pequeño industrial Salvo, el jubilado Polsky, el intelectual Favalli, el empleado Lucas, el obrero Franco, el periodista Mosca, el joven Pablo. Todos ellos permiten el reconocimiento y la identificación inmediata: cualquiera es uno de nosotros (ALABARCES, 2005, n.p.).

A certa altura, descobrem que os militares sobreviventes formaram tropas de resistência. O grupo de Juan é convocado e incorporado a essas tropas. Mais que aos representantes formais do comando da luta, o narrador está atento aos atos de bravura espontâneos, aos sacrifícios de que os cidadãos comuns são capazes em condições extremas. De acordo com Hugo Montero (2013), essa posição assumida pelo narrador é central para compreender uma das potencialidades da série.

De allí la potencialidad narrativa de *El Eternauta*, y su posterior e interminable cadena de relecturas y 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 (MONTERO, 2013, p. 66).

Os grandes movimentos estratégicos, a não ser quando sugeridos por civis como Favalli, parecem não interessar ao narrador. Aliás, quando elaborados e comandados

pelos militares, os planos de ação contra os alienígenas geralmente não dão certo.

Além do apreço pelo “heroísmo anônimo”, que coloca em destaque personagens comuns, muito próximos do leitor, há o espaço em que a ação se desenrola: uma das características de *El Eternauta* que mais chama atenção à época da publicação é a escolha de Buenos Aires como cenário de toda a trama.

Los sorprendidos lectores caminábamos todos los días por esas calles donde caía la nevada fatal. La General Paz, la cancha de River, el Congreso Nacional eran importantes lugares del relato. Un poco tapadas por la tragedia, se leían las pintadas que decían “Vote Frondizi” o el cartel que indicaba que estábamos en la calle Charcas. [...] Si, como tantas otras historietas, *El Eternauta* no hubiera vuelto a publicarse, estos elementos, sumados a la riqueza de su aventura, a la precisa pintura de personajes y a un final sorprendente, la habrían hecho inolvidable para quienes la leímos entonces entrega por entrega (TRILLO, 2004, p. 12).

A marcha do grupo de Juan Salvo e das tropas de resistência por ruas e locais conhecidos, assim como a criação de personagens com os quais os leitores podiam se identificar são fatores que contribuíram para transformar *El Eternauta* em uma publicação bem-sucedida. Não seriam suficientes, porém, para explicar a transformação do personagem principal em símbolo nacional. Nem a leitura da saga de Salvo e seus amigos em uma das mais potentes alegorias da situação política e social que o país enfrentaria alguns anos depois. São elementos de uma construção

espaço-temporal narrativa mais complexa e profunda do que aparenta ser.

## Um cronótopo peculiar

---

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 espantosamente coerente com as decisões que Héctor Oesterheld toma com relação à própria vida, principalmente com a causa que abraça, acompanhando as filhas, durante a década de 1970. De forma sucinta, os atravessamentos espaço-temporais a que nos referimos são produzidos no plano ficcional da narrativa, podendo ser esquematizados da

seguinte maneira: 1) no início da narrativa, um roteirista de histórias em quadrinhos, cuja representação gráfica corresponde à imagem do próprio Oesterheld, trabalha, solitariamente, em sua casa, durante uma noite não especificada de 1957; 2) materializa-se diante dele um viajante do espaço-tempo 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 narração<sup>1</sup>; 4) ao fim da narração do *Eternauta*, o viajante percebe que voltou no tempo e ao cenário dos acontecimentos que narra, e esquece dos acontecimentos que acaba de relatar; 5) o roteirista, a fim de advertir os leitores da invasão que está por vir, resolve contar e publicar a história contada pelo visitante (aí se cruzam o plano interno da narrativa e o plano externo do contexto de produção e circulação da série).

Em outras palavras, no plano interno, o presente da narração (1957), ilumina o passado (1963, que podemos chamar de “pretérito do futuro”), e o passado iluminado através da narração torna-se uma força instigadora do presente. Essa força extrapola o plano do conteúdo da narrativa e se expande como uma complexa rede simbólica que se estabelece a partir de momentos históricos carregados de questões de ordem política, social e cultural.

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 comentados. Talvez pelo fato de se tratar de uma construção que extrapola os limites do ficcional, quebra, embaça ou apaga tais limites ao se desdobrar na biografia do autor. Essa proposição espaço-temporal da narrativa pode ser analisada a partir da relação entre obra e autor, entre ficção e biografia. Outra proposição de análise é a aproximação entre o cronótopo expandido de *El Eternauta* e aquilo que o aproxima do messianismo das teses *Sobre o conceito de história*, de Benjamin: o messianismo, o sentido de “missão” que Oesterheld atribuiu ao seu trabalho e que assumiu na própria vida. O herói robinsoniano Juan Salvo será o protótipo da experiência militante de Oesterheld, um duplo que do universo ficcional fulgura e ilumina o caminho do autor em direção à resistência montonera ao regime militar de Videla<sup>2</sup>.

O peronismo era, para Oesterheld, um “trabalho que deveria ser feito”. Esse chamamento messiânico para assumir a tarefa revolucionária demonstra a coerência absoluta que Oesterheld mantém com o conjunto de ideias que veicula em seus trabalhos, especialmente no *Eternauta*, no qual o grande herói não é um indivíduo, mas

1 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 (o *Eternauta*).

2 Os *Montoneros* foram um grupo 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 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 gradualmente sendo dizimados por grupos paramilitares.

a coletividade dos sobreviventes da invasão descrita. Coletividade que busca formas de resistir, sobreviver e detectar a presença e as práticas de dominação do inimigo no espaço desistoricizado de uma Buenos Aires devastada. Espaço no qual o herói coletivo se desloca, num sistema improvisado de ocultação e mobilidade tipicamente *guerrillero*, ibérico e latino-americano, improvisado e esperançoso. Assim também se desloca Oesterheld, autor respeitado no meio popular – massivo – dos quadrinhos, imbuído de um compromisso ético que se estende da obra para a vida. É nesse quadro complexo de desdobramentos ficcionais e biográficos que se pode observar a irrupção de um “momento messiânico” no presente da narrativa de *El Eternauta*, capaz de modificar profundamente esse presente e redimir o passado.

### Cruzamentos biográficos

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, “es el caso más trágico de la dictadura desaparecedora, porque perdió cuatro hijas, un yerno, un marido, un nieto” (FEINMANN, 2007, n.p.). Com efeito, o regime militar foi especialmente cruel com a família Oesterheld. O desaparecimento e provável assassinato de Héctor e de suas filhas, por causa da militância junto aos *Montoneros*, é uma página especialmente infame da história argentina. Dois detalhes sórdidos: a fim de quebrar a resistência de Oesterheld e fazê-lo denunciar outros militantes, os torturadores teriam mostrado a ele fotos

de suas filhas, mortas. Em outra ocasião, permitiram que o neto, Martín, de três anos, visitasse o avô na casa onde estava preso.

O sequestro e o desaparecimento de Oesterheld, em 1977, dão origem a uma série de releituras de *El Eternauta* em que, via de regra, se destaca o tom “profético” da narrativa. Há formas de validar essas releituras. Uma delas é analisar, no âmbito ficcional, a origem da nevasca mortal, ou seja, o inimigo a ser combatido. Os grandes líderes da invasão são incorpóreos, jamais se mostram e são conhecidos como *ellos*. São eles que, sem conseguirem exterminar totalmente os habitantes de Buenos Aires com a nevasca, mandam contra eles os *cas-carudos* (insetos gigantes, que lembram baratas) e os *gurbos* (mastodontes que destroem tudo por onde passam). A face inteligente do inimigo, porém, é outra. *Cascarudos* e *gurbos* são comandados, à distância, pelos *manos* – humanoides de orelhas pontudas, um pouco mais baixos e com três vezes mais dedos que um ser humano médio.

Enquanto *cas-carudos* e *gurbos* são irracionais, os *manos* são seres de grande inteligência, que obedecem aos *ellos* por “carregarem dentro de si a própria morte”: depois de dominá-los, os *ellos* implantaram nos *manos* um dispositivo, uma glândula venenosa que é acionada quando sentem medo.

Não é preciso forçar muito a interpretação para fazer analogias entre os *ellos* e as grandes potências – os Estados Unidos, principalmente – que, à distância e sem nunca assumir o ato, financiaram ditaduras como as que castigaram a Argentina, o Chile, o Uruguai e o Brasil. Também não é inviável comparar os *manos* com os militares subalternos, que cumprem ordens sem coragem

para questioná-las. De qualquer forma, a biografia de Oesterheld torna um tanto discutível um eventual caráter profético da versão final dos anos 1950. Ao que se sabe, quando Héctor Oesterheld escreveu e publicou *El Eternauta* pela primeira vez, não era sequer simpatizante do peronismo. Sua tomada de posição e militância política vieram depois, já na década de 1970, quando seguiu as filhas na luta direta contra o regime ditatorial. Como afirma Hugo Montero,

Cualquier lector con sentido común sabe que el Oesterheld que publica la historieta en 1957 poco tenía que ver con el Oesterheld de 1975, el que escribe el prólogo de la nueva edición, y mucho menos con el de 1976, que encaró la segunda parte de la saga con otra mirada política y con un compromiso militante sin fisuras, que sostuvo hasta el final (MONTERO, 2013, p. 74-75).

Assim como um autor pode mudar a relação de sua obra com o entorno em que ela se insere, de acordo com suas crenças e objetivos expressivos, uma obra como *El Eternauta*, seja por sua força narrativa ou por sua riqueza alegórica, pode sugerir, por si mesma, uma infinidade de interpretações e ressignificações.

*El Eternauta*, como *Don Quijote*, como *Martín Fierro*, como tantas obras míticas, tiene un ingrediente que solo poseen unas pocas películas, escasas canciones, algunas novelas: cuando un lector lo agarra, en la época que sea, encuentra alusiones al mundo en el que habita, a lo que está pasando. Una obra mítica no es ni más ni menos que una obra que nunca termina de decir lo que tiene que decir. Y *El Eternauta*, que tuvo esa lectura inocente de 1957, de

la ciencia ficción que por fin pasaba en Buenos Aires y no en Nueva York o en Tokio, tuvo también una versión de los 70, en la que la nevada fatal se leía como aniquilación de personas silenciosamente, y no había que ser un buscador demasiado exhaustivo de metáforas para asociar a los Ellos con los militares que habían tomado el poder (TRILLO, 2004, n.p.).

É grande a tentação de interpretar uma obra como *El Eternauta* a partir da biografia do autor e da quantidade de leituras que, de modo geral, estabelecem um sentido premonitório para sua primeira versão. Talvez isso se deva principalmente ao fato de Héctor Oesterheld ter, à sua maneira, seguido o caminho de Juan Salvo, protagonista da série, ao abandonar a situação de intelectual de classe média bem-sucedido para assumir o compromisso de lutar contra um inimigo poderoso e violento. Luta vã, com poucas chances de sucesso, mas inevitável: associar-se a ela, no contexto de radicalização política dos anos 1970, seria a única atitude coerente com os valores humanistas e coletivistas transmitidos e defendidos por Oesterheld em seu trabalho: “¿y que otra cosa puedo hacer? ¿Acaso no somos todos responsables de la misma tarea de mejorar la vida? Yo solo sé que el peronismo es un trabajo y que hay que hacerlo” (VASQUEZ, 2010, p. 145), responde Héctor quando, já na clandestinidade, o escritor Mempo Giardinelli pergunta-lhe por que decidiu se tornar militante na sua idade e com sua fama. Com efeito, o compromisso ético e político de Oesterheld, levado às últimas consequências, parece ter influenciado grande parte de seus comentadores a encarar a análise de sua obra mais famosa como uma grande responsabilidade, à qual, para fazer jus é necessário dar à interpretação um caráter igualmente comprometido.

Não cabe aqui desmerecer a leitura política de *El Eternauta*, mas ampliá-la, tentando levar em conta, por exemplo, o fato de que o circuito de significação da série foi alterado pelo próprio roteirista.

Na reedição da versão dos anos 1950, publicada em 1976 pela editora Record, aparecem pela primeira vez, a título de introdução, as frases que viriam codificar/decodificar o “sentido” ideológico da história: “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” (OESTERHELD, 1994, p. 2).

Essa introdução, que desde então acompanharia as várias reedições da série – na Argentina e em outros países – condiciona uma interpretação que, com a história da militância, clandestinidade, sequestro e desaparecimento de Oesterheld (divulgada a partir dos anos 1980), dá como pressuposto o caráter político da obra. Esse caráter engajado, ou ao menos sua intencionalidade, pode ser colocado em discussão com relação à versão de 1957, justamente para que não se cristalice uma única leitura. Um passo adiante na interpretação das metáforas presentes na série se faz necessário para entender seu poder de comunicação com o presente.

Vale citar como exemplo a desconstrução do sentido premonitório atribuído a *El Eternauta* proposta por Laura Vazquez (2005). Tomando como referência a crise econômica e política que culminou nas violentas manifestações de dezembro de 2001 em Buenos Aires, Vazquez aponta não para o que a saga de Oesterheld pode ter antecipado

indiretamente do panorama repressivo dos anos 1960 e 1970, mas do que ela diz, objetivamente, sobre as urgências do presente:

[...] no estamos frente a una historieta que es un mapa cifrado, una premonición del narrador, una anticipación genial a una cruenta realidad, como tantas veces se ha subrayado. *El Eternauta* es la política misma, sin alegoría, sin metáfora. La historia que cuenta Oesterheld no es el mapa, sino el territorio (VAZQUEZ, 2005, p. 33).

### A primeira versão: (1957-1959)

A primeira versão de *El Eternauta* é hoje parte do cânone literário argentino<sup>3</sup>, e também um produto popular, criado por um roteirista que se sentia “más satisfecho escribiendo para una massa de lectores de historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoria” (TRILLO; SACCOMANNO, 1980, p. 114) e que alcançou um público amplo e heterogêneo.

Na versão de 1957, assim como em várias outras histórias escritas pelo autor, há uma opção pelos recursos narrativos elementares e de efeito imediato, diretamente ligados aos gêneros com que Oesterheld trabalhou – ficção científica, faroeste, histórias de guerra etc. – e, através deles, o

<sup>3</sup> 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.

desenvolvimento de um aporte ideológico 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 que se faria 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 o receptor e o compromisso com a conscientização acerca da necessidade de ação social.

Nos personagens principais de *El Eternauta* 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 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 híbrido e

de apelo imediato dos quadrinhos, é parte do contexto dos campos sociais, 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, 2006, 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 toda forma de exploração –, é possível inferir que o esforço de Oesterheld por fazer circular massivamente sua produção artística converge para o desejo de “momento de contato” em que o processo de “retomadas sucessivas e de reobjetivações” (BRAGA, 2006) influem no modo de ser e de agir da sociedade argentina de sua época.

São o acaso e a necessidade que, na versão de 1957, fazem de Juan Salvo, o *Eternauta*, um líder atuante, e hesitante. O personagem várias vezes questiona a própria capacidade de tomar a frente na luta contra os invasores, e, na maior parte da narrativa, prefere compartilhar o protagonismo com outros personagens. É sozinho, porém, que encara o labirinto temporal em que se encontra ao final da narrativa, que leva o leitor de volta à primeira cena, formando um círculo infinito que seria rerepresentado ao público dez anos depois.

## A segunda versão: (1969)

---

Encomendada pelos editores da revista *Gente*, a segunda versão da história de Juan Salvo e do grupo de sobreviventes é abreviada muito antes do previsto. Neste

segundo *Eternauta*, é inegável a radicalização do tom militante da narrativa, o que fica em segundo plano diante da ainda mais radical mudança na representação gráfica de cenários e personagens. O traço realista de Solano López é substituído pelo experimentalismo gráfico de Alberto Breccia, principal causa, segundo os editores, para o abreviamento da série. 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*. 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 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).

Com relação ao roteiro, o que era sugerido no texto de 1957 torna-se denúncia explícita no de 1969. Vale comparar, nas duas versões, a título de exemplo, uma cena em que os personagens são informados da invasão pelo rádio, ainda no início da narrativa (Figuras 1 e 2). Na Figura 1, que corresponde à versão de 1957, personagens acompanham notícias sobre o isolamento da América Latina causado pela invasão alienígena: “otra información de Washington: han fracasado hasta ahora todos los intentos de establecer comunicación con la vasta zona de sudamérica afectada por el incomprensible fenómeno”.

[ Figura 1 ]

Versão de 1957 de *El Eternauta*, ilustrada por Solano López e publicada em *Hora Cero Suplemento Semanal*



Fonte: Oesterheld e López (1957)

[ Figura 2 ]

Versão de 1969 de *El Eternauta*, ilustrada por Alberto Breccia e publicada em *Gente*



EL ETernauta 23

Fonte: Oesterheld e López (1969)

Já na versão de 1969, o que os personagens ouvem pelo rádio não são apenas notícias da invasão. Além da ação dos alienígenas, aponta-se aqui a responsabilidade das grandes potências com relação ao isolamento da América Latina, como se pode ver nos textos em destaque no quarto e quinto quadrinhos, de cima para baixo: “Comandante en Jefe Provisional... Nevada mortífera... 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”.

De acordo com Laura Vazquez, “la virtud de la remake es la de ser un texto político que no renuncia a la experimentación formal” (VAZQUEZ, 2010, p. 147). A inflexibilidade de Breccia, que não abre mão do experimentalismo, custa caro. A partir do número 212 de *Gente* percebe-se que Oesterheld acelera o roteiro, condensando em apenas três episódios aquilo que na primeira versão corresponde a

mais da metade da história. Grandes blocos de texto ocupam quase a totalidade do espaço dos quadrinhos, personagens desaparecem, passagens importantes da primeira versão são apenas mencionadas. Diante da decisão dos editores da revista de cancelar a série, em vez 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: “les propuse 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” (TRILLO; SACCOMANNO, 1980, p. 111).

## Duas metáforas

A universalidade e a atemporalidade no trabalho de Héctor Oesterheld são constituídas a partir de duas metáforas básicas, recorrentes na sua obra especialmente durante a década de 1950 e início de 1960: uma metáfora de natureza biológica, outra de caráter humanista (BERONE, 2002).

A primeira metáfora faz referência ao “mundo natural” – que Oesterheld, geólogo de formação, conhecia como poucos –, e se estabelece a partir de um esquema binário que opõe dois personagens que assumem os papéis de caçador e presa. O detalhe é que nenhuma das duas posições é ocupada por seres totalmente bons ou totalmente maus: não há opção moral em jogo, trata-se, numa expressão do senso comum, da “lei da selva”, do limite da barbárie a que chegam os seres coagidos pela necessidade

imperativa da sobrevivência. Quando o que está em jogo é algo tão primordial, o “outro”, o diferente, o inimigo a combater torna-se, de certa forma, mais parecido com o seu rival. As posições, a princípio binárias, vão se tornando intercambiáveis, e a luta entre o “bem” e o “mal” torna-se uma disputa pelo controle e domínio de um espaço vital, como se pode constatar nas narrativas distópicas de *Mas allá de Gelo* (2015), e em *El Eternauta*, quando um grupo (os militares) tenta impor ao outro (civis) suas estratégias de resistência ao inimigo alienígena.

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 abstratos como a humanidade e a civilização. O comportamento dos personagens está comprometido com um padrão ético, pautado pela ideia de sacrifício em nome do bem comum alicerçado em padrões morais que mantém a relação do homem com “o outro” (seja o outro um ser humano, alienígenas ou as forças da natureza) em um nível que poderíamos chamar de “civilizado” e mesmo “ideal”: o personagem capaz de sacrificar-se torna-se automaticamente um “ser humano superior”, como os protagonistas trágicos de Sófocles<sup>4</sup>.

Vale observar a presença do ideal de sacrifício nas estrofes finais do hino nacional argentino: “Sean eternos los laureles/ que

4 De acordo com a *Poética* de Aristóteles, os personagens das tragédias são a representação ideal de seres humanos superiores, enquanto os personagens cômicos representam seres humanos inferiores, cujos defeitos – o egoísmo entre eles – são ridicularizados a fim de ressaltar o tom humorístico e moral da comédia. “Ridendo castigat mores” (“rindo castigam-se os [maus] costumes”), frase atribuída a Horácio, sintetiza a ideia de moralidade que perpassa a comédia, a sátira.

supimos conseguir/ Coronados de gloria vivamos/ o juremos con gloria morir”. A glória a que se refere o hino é a independência do país, decretada em 1816. José Pablo Feinmann aponta para 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 musicalidad, 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), e para a sua importância como enunciado mobilizador dos grupos radicais do peronismo de esquerda, como os *Montoneros*:

Se repite [...] tres veces. Tres veces, quienes cantan el Himno, juran morir con gloria. Tres veces lo juraban 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 (Ibidem, p. 58).

Os dois polos em questão, o biológico, associado à iminência da barbárie, e o humanista, em que se desenha a resistência da civilização, dão à obra de Oesterheld um caráter dialético, filosófico e inesperadamente sofisticado para um gênero narrativo tão subestimado, à época da publicação das obras do roteirista, como o das histórias em quadrinhos.

## Conclusão

---

*El Eternauta* é um produto cultural amplamente mediatizado, inserido na lógica

da convergência e do consumo homogeneizado em relação a gostos e padrões, e que não pode ser compreendido linearmente, como algo que chega intacto ao leitor/receptor contemporâneo com sentido pronto e cristalizado. Nem foi concebido como uma obra fechada em si mesma.

A seu modo e com os recursos disponíveis, Oesterheld criou uma história em quadrinhos potencialmente interacional, prevista, de alguma maneira, para, como sugere o próprio subtítulo da primeira versão, ser “una cita con el futuro”. Talvez venha daí a impressão de que se trata efetivamente de uma obra premonitória – característica básica de toda grande obra de arte: “se a arte reflete a realidade, é fato que a reflete com muita antecipação. E não há antecipação – ou vaticínio – que não contribua de algum modo a provocar o que anuncia” (ECO, 1991, p. 18).

Construído a partir da convergência de diversas narrativas – que continuam sendo formuladas, em diferentes suportes e espaços de circulação –, *El Eternauta* pode ser entendido como um espaço intersticial de discussão sobre o “culto” e o “popular e massivo”, espaço a partir do qual é possível problematizar tais categorias. Trata-se, em última instância, de um produto cultural comprometido com o mercado editorial de sua época, e, simultaneamente, de uma ferramenta crítica voltada para a ação social e política revolucionária.

A força da obra-prima de Oesterheld, para além dos arquétipos que mobiliza<sup>5</sup>, tam-

---

<sup>5</sup> Entendo aqui o conceito de arquétipo utilizado no campo da narratologia, cuja referência é,

bém está na complexidade daquilo que se enuncia sob a forma aparentemente simples de uma história em quadrinhos de ficção científica. Sua classificação em um gênero narrativo – inegável pelos elementos ditos “clássicos” do gênero com os quais é construída – também não é facilmente equacionável; as naves, os extraterrestres, os mecanismos técnicos de controle das mentes, a força bruta de monstros colossais são o que são, mas podem ser também outras coisas<sup>6</sup>.

Em 2015 apresentei parte de meu projeto de tese a uma turma de estudantes de graduação. Como geralmente acontece, foi necessário explicar de que se trata o objeto de pesquisa<sup>7</sup>. Do contexto de produção e da descrição sumária do enredo, passei ao trágico destino de Héctor Germán Oesterheld. Depois de algumas observações de caráter teórico, a fim de ilustrar o que chamei de “apropriações contemporâneas de *El Eternauta*”, exibi um dos vídeos que integraram a mostra *Huellas de la invasión*<sup>8</sup>, idealizada por Martín Oesterheld, neto de

---

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). Uma análise pormenorizada dos arquétipos presentes na série pode ser vista em “Leer *El Eternauta*”, artigo de Martín Greco publicado em 2012 no site *Escritores del mundo*.

<sup>6</sup> O caráter alegórico de *El Eternauta* é um dos pontos de discussão entre críticos e leitores da série, há décadas.

<sup>7</sup> Por causa da “muralha editorial” (RAMOS, 2016) que separa os dois países, no Brasil a circulação de quadrinhos produzidos na Argentina é bastante restrita, principalmente no que diz respeito à variedade de títulos disponíveis. Sendo assim, apresentar ao público brasileiro um estudo sobre *El Eternauta* pressupõe que se explique, antes de mais nada, o que é o objeto.

<sup>8</sup> Disponível em <http://bit.ly/2BvCAML>.

Héctor. O vídeo, um “documentário”<sup>9</sup>, foi concebido, como o restante da mostra, com a intenção de sugerir que a invasão de Buenos Aires contada em *El Eternauta* não é ficção.

Terminada a exibição, coloquei-me à disposição para as perguntas. E a primeira delas foi: “isso tudo realmente aconteceu?”.

Não foi a única vez que escutei perguntas desse tipo desde que comecei a trabalhar com a série de Oesterheld. Foram essas perguntas que me levaram a pensar, entre outras coisas, sobre a verossimilhança da história criada por ele, e a refletir sobre como e por que essa história é capaz de transcender seu primeiro momento de produção – o final dos anos 1950 –, seu contexto geográfico e social, continuar sobrevoando o imaginário de gerações de leitores e ainda suscitar questões em pleno século XXI.

A ficção científica é um gênero cuja força está, em grande medida, nos temas arquetípicos que mobiliza. No caso de *El Eternauta*, encontramos vários deles: a luta pela sobrevivência, a invasão, a superioridade técnica do invasor, a destruição da cidade, o desequilíbrio natural – neve radioativa em um país tropical, insetos gigantes, monstros de aparência pré-histórica –, a lavagem cerebral. Temas muito familiares ao público de massa do pós-guerra<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Documentário é um tipo de produção audiovisual ficcional que emula a linguagem e o caráter de registro verossímil, factual, do documentário. O curta-metragem *El Eternauta: huellas de la invasión* está disponível em: <http://bit.ly/2BiOCJ6>.

<sup>10</sup> Elementos arquetípicos presentes na ficção científica povoam, a partir do final da década de 1930, o imaginário dos consumidores de entretenimento popular. Só em 1938, por exemplo, temos, nos Estados Unidos, três grandes marcos na construção desse imaginário: a

Tais elementos estão em interação com o caráter militante, pedagógico/didático da narrativa e com sua estrutura seriada, folhetinesca e algo melodramática. Nesse sentido, acredito que *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” (MARTINBARBERO, 2009, p. 90). Minha hipótese central, que espero ter ficado clara, é a de que a verossimilhança, as releituras, as apropriações e a produção de sentidos em torno da saga de Juan Salvo e de seus companheiros se devem, mais que aos elementos tipicamente locais<sup>11</sup>, presentes na narrativa, à universalidade, à atemporalidade dos dilemas ali colocados, assim como a seu caráter de obra aberta: de acordo com Umberto Eco, “A ‘obra aberta’ 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, grifo nosso). ■

---

famosa transmissão radiofônica de *Guerra dos mundos*, por Orson Welles, a estreia 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 fissão nuclear, como se sabe, é a base para a produção das bombas que destruiriam as cidades de Hiroshima e Nagasaki. A guerra atômica e os potenciais efeitos da radiação tornam-se tópicos recorrentes da ficção científica, especialmente com o fim da Segunda Guerra e durante a Guerra Fria.

<sup>11</sup> Além de utilizar Buenos Aires como cenário – com especial destaque às longas sequências em que a ação se desenvolve em espaços imediatamente reconhecíveis, como o estádio do River Plate e a Plaza de Los Dos Congresos – Oesterheld e os desenhistas que o acompanham – especialmente Solano López, na versão de 1957, a mais conhecida –, reproduzem em *El Eternauta* as práticas, os valores, o vocabulário típico do universo portenho da época. O grupo de resistência à invasão é composto de cidadãos de classe média e baixa que se agregam, no decorrer da narrativa, ao grupo inicial, do qual faz parte Juan Salvo, o protagonista, é um verdadeiro mostroário da pequena burguesia argentina (SASTURAIN, 1995).

[ FABIO BORTOLAZZO PINTO ]

Doutorando em Ciências da Comunicação pela  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).  
Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
E-mail: [fabiobpinto74@gmail.com](mailto:fabiobpinto74@gmail.com)

## Referências

---

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALABARCES, Pablo. Narrar la violencia: de El Eternoauta a Operación Masacre. **Samizdat**, n. 19, 2005. Disponível em: <https://bibliotecaosterheld.wordpress.com/2007/08/27/samizdat/>. Acesso em: 15 out. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: HANSEN, Mirian et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERONE, Lucas. Las pesadillas de H. G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua. **Semiosis Ilimitada**, Río Gallegos, n. 1, p. 231-246, 2002.

BRAGA, José Luiz. Sobre “mediatização” como processo interacional de referência. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru. **Anais [...]**. Bauru: UNESP, 2006. p. 1-16.

ECO, Umberto. Casablanca, ou o renascimento dos deuses. In: ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAUSTO NETO, Antônio. Mediatização: prática social, prática de sentido. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru. **Anais [...]**. Bauru: UNESP, 2006. p. 1-15.

FEINMANN, Juan Pablo. **La sangre derramada**: ensayo sobre la violencia política. Buenos Aires: Ariel, 2007.

JUNG, Carl. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin** – aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MONTERO, Hugo. **Oesterheld, la biografía: viñetas y revolución**. Lomas de Zamora: Sudestada, 2013.

OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. *El Eternauta*. **Hora Cera Suplemento Semanal**, Buenos Aires, n. 4, 25 set. 1957.

OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. **El Eternauta**. Buenos Aires: Record, 1994.

OESTERHELD, Héctor Germán; BRECCIA, Alberto. *El Eternauta*. **Gente**, jun. 1969.

OESTERHELD, Héctor Germán; BRECCIA, Alberto. **El Eternauta y otras historias**. Buenos Aires: Colihue, 1998.

OESTERHELD, Héctor Germán. **Mas allá de gelo**. Madrid: Planeta, 2015.

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; RIBEIRO, Gustavo Lins. (org.). **Argentinos e Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SASTURAIN, Juan. **El domicilio de la aventura**. Buenos Aires: Colihue, 1995.

TRILLO, Carlos; SACCOMANNO, Guillermo. **Historia de la historieta argentina**. Buenos Aires: Ediciones Record, 1980.

TRILLO, Carlos; SACCOMANNO, Guillermo. Las muchas lecturas de un clásico. In: OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. **El Eternauta**. Buenos Aires: Clarín, 2004.

VAZQUEZ, Laura. **El oficio de las viñetas: la industria de las historietas argentinas**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

VAZQUEZ, Laura. La invasión (1969): medios, vanguardia y política: a propósito de una historieta y una bienal. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta**, n. 20, p. 35-54, 2005.