

Carlos Trillo, um quadrinista que sempre soube ser contemporâneo

Carlos Trillo, a cartoonist who always knew how to be contemporary

Sebastian Horacio Gago¹

Universidad Nacional de Córdoba

Resumo

Expõe uma proposta teórica e metodológica para pesquisar a produção, crítica e recepção de histórias em quadrinhos. Em certas situações históricas onde há condições de relativa autonomia com respeito ao sistema económico-empresarial capitalista, autores e editores podem promover modificações dentro do âmbito cultural onde atuam. A nossa pesquisa concentra-se em um dos mais importantes roteiristas das décadas de 1970 e 1980 que teve importância no âmbito da *historieta argentina* contemporânea: Carlos Trillo (Buenos Aires, 1943 – Londres, 2011). Foi precisamente nos anos 1970 que Carlos Trillo marcou uma nova era no campo dos quadrinhos riopratenses, e será nosso objetivo compreender de que forma o autor fez isso.

Palavras-chave: História em quadrinhos. Argentina. Inovação – contemporaneidade. Carlos Trillo (autor).

Abstract

Follows a line of academic research about the production and reception of Argentine comics during the second half of the 1970s. In certain historical situations, authors and editors produced changes in conditions of relative autonomy with respect to the capitalist and commercial systems. In this case, we focus on a period in the field of Argentine sequential narratives, the 1970s, within which cultural and social changes were intense at practically all levels of practice: production, editing, circulation, and reception. This was precisely the time in which the writer Carlos Trillo (Buenos Aires, 1943 - London, 2011) marked a new era in the field of South American comics. We will try to understand and explain how the author achieved this feat.

¹ Professor da Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade Nacional de Córdoba (FCC-UNC), Argentina. Co-diretor do projeto Secyt/FCC-UNC "Procesos sociales de producción, circulación y recepción cultural en el campo de la historieta: crisis, continuidades e innovaciones" (2018-2021). Pesquisador Assistente do "Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tenologías" (IECET, U. E. de Conicet/FCC-UNC). Email: sebastian.gago@unc.edu.ar. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8887-4842>.

Keywords: Comics. Argentina. Innovation – contemporaneity. Carlos Trillo (author).

Uma breve introdução teórica

Neste trabalho propomos pesquisar alguns aspectos da produção e edição de histórias em quadrinhos na Argentina ao longo dos anos 1970, período historicamente marcado por profundas mudanças culturais, sociais e políticas no passado recente desse país.

Procuramos identificar uma série de dimensões para uma primeira abordagem sobre o objeto de estudo, as quais podem ser resumidas da seguinte forma: a) a trajetória inicial do autor Carlos Trillo, as posições e posicionamentos que assumiu em pouco menos de uma década; b) as relações entre tais posições e posicionamentos em termos de produção cultural inovadora, mas também em termos de hábeis estratégias comerciais, jornalísticas e editoriais, as quais granjearam reconhecimento e prestígio ao quadrinista portenho e permitiram-lhe ingressar rapidamente no mercado europeu de quadrinhos e converter-se em referência no campo da “historieta argentina”.

As definições e aspectos enunciados nos dois pontos anteriores e a serem desenvolvidos neste artigo procuram dar conta das seguintes perguntas: de que maneira o quadrinista Carlos Trillo construiu uma posição como *contemporâneo nos anos de 1970*? Como ele fez para manter-se numa posição inovadora através dos anos – sendo esta, aliás, a característica principal do autor falecido no ano de 2011?

Em resposta a essas questões estudamos, a partir de uma perspectiva sociológica, as maneiras pelas quais Trillo lançou as bases para relacionar-se e interagir dentro do campo das narrativas gráficas no começo de sua carreira como quadrinista profissional. Esta etapa (finais dos anos 1970 e inícios da década de 1980) se caracterizou por uma série de mudanças que significaram o surgimento de certas propriedades específicas do campo argentino de *historietas*: a definitiva consolidação do chamado “comics de autor”, a inovação nos modelos narrativos e novas instâncias ou critérios de consagração para além do sucesso comercial. Paradoxalmente, este processo foi acompanhado de uma

profunda crise na indústria editorial profissional revistas de histórias em quadrinhos da Argentina durante os anos 1980 - indústria que finalmente desapareceu nos anos 1990, período no qual todas as editoras tradicionais de quadrinhos faliram e cessaram as suas atividades².

Nesta altura, gostaríamos de esclarecer a questão do significado do conceito central da nossa proposta teórica e analítica. Etimologicamente, *contemporâneo* significa aquilo (uma pessoa ou grupo de pessoas, um fenômeno) que existe no mesmo período de tempo: esse termo deriva do latim medieval *contemporarius*. Porém, quando prestamos atenção a períodos mais ou menos extensos – da história de um país ou do mundo, ou ainda de qualquer fenômeno que envolva níveis macrossociais de análise –, consideramos fenômenos, práticas, pessoas e grupos de pessoas que existem na atualidade em um determinado campo da realidade, seja esse o econômico, o social, o artístico ou o cultural. O recorte temporal que denominamos “momento atual” excederia tudo isso que existe no tempo presente, pois trata-se daqueles que viveram ou existiram em uma mesma época (GAGO, VON SPRECHER, 2013). A título de exemplo, se dizemos que o brasileiro Maurício de Sousa é contemporâneo do argentino Joaquin Lavado, “Quino”, referimo-nos ao fato de que as trajetórias vitais e profissionais de ambos os quadrinistas coincidiram no tempo, não só em um sentido biológico e cronológico, mas também dentro de um clima cultural, político e estético comuns. Um conceito relevante para este tipo de análise é o “biografema”, do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, definido como “os elementos estruturantes [...] sem os quais não haveria narrativa biográfica” de um determinado grupo social (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012 *apud* GOMES, 2018, p. 146).

O exemplo nos leva a pensar que talvez o tipo de estudo proposto deva afrontar o seguinte problema teórico: quantos anos de convivência ou de eventos

² Essa crise foi causada principalmente por políticas públicas neoliberais que geraram, por um lado, desemprego nas classes trabalhadoras e a diminuição consequente do poder de compra de uma ampla faixa da população e, por outro lado, o ingresso massivo no mercado argentino de produções culturais importadas que concorreram com as revistas em quadrinhos locais. Igualmente importante foram as políticas erráticas das empresas editoriais de revistas de histórias em quadrinhos, que não conseguiram adaptar-se ao novo contexto, dominado pelas já mencionadas políticas públicas neoliberais, e, dentro do âmbito da produção e dos consumos culturais, por um forte processo de *midiatização*, caracterizado por um aumento acelerado e significativo, tanto quantitativa como qualitativamente, da oferta e consumo de mídia massiva e de novas tecnologias da informação e comunicação (VON SPRECHER, 2006, p. 5).

e tendências, um conjunto de agentes sociais deve compartilhar para ser considerado contemporâneo dentro uma esfera de competência ou atividade?

A esse respeito, determinamos que quando pesquisamos períodos de “longa duração”, a “longa História”, torna-se viável construir o contemporâneo por meio de longos períodos. Nesse caso, os recortes espaciais e temporais da história podem ser definidos por certas estruturas com alguma característica distintiva comum. Na “longa História”, pode-se optar por considerar que o contemporâneo compreende certo número de anos ou décadas, tomando como referência o tempo médio de vida dos indivíduos (setenta ou oitenta anos, por exemplo). Ou, em vez disso, poderia construir-se o contemporâneo estabelecendo um período que decorre a partir do momento em que são registrados os fatos estruturais que significam uma nova situação relevante em um campo, além da vida de um indivíduo. Entretanto, quando pesquisamos algum campo cultural originado e desenvolvido na cultura de massas, tais como a música rock ou as histórias em quadrinhos, de um país qualquer, parece muito mais proveitoso estabelecer períodos mais curtos de tempo. Nesse tipo de construção analítica, se utilizarmos como referência as pessoas vivas (em nosso caso, estamos falando de autores e editores de quadrinhos), os contemporâneos são definidos em relação a uma construção de época: os agentes inseridos no campo compartilham algumas disposições e desenvolvem algumas tendências comuns num mesmo momento:

A cada momento do tempo, em um campo de lutas qualquer que seja (campo social em seu conjunto, campo do poder, campo de produção cultural, campo literário etc.), os agentes e as instituições empenhados no jogo são a uma só vez contemporâneos e temporalmente discordantes. O campo do presente não é mais que outro nome do campo de lutas (como o mostra o fato de que um autor do passado é presente na medida exata em que é ainda uma aposta). A contemporaneidade como presença no mesmo presente existe praticamente apenas na luta que sincroniza tempos discordantes ou, melhor, agentes e instituições separados por tempo e na relação com o tempo: uns, que se situam além do presente, têm contemporâneos que reconhecem e que os reconhecem apenas entre os outros produtores de vanguarda e têm público apenas no futuro; os outros, tradicionalistas ou conservadores, não reconhecem seus contemporâneos senão no passado (...). (BOURDIEU, 2005, p. 182-183).

Colocamos nossa escolha metodológica em diálogo com a teoria sociológica de Pierre Bourdieu, autor que, para trazer aqui um exemplo típico de outra área cultural, assinalou que os pintores de vanguarda têm muito mais em comum com a vanguarda do passado do que com a retaguarda artística que existe no momento de existência da mencionada vanguarda (BOURDIEU, 2005, p. 172). Períodos mais curtos exigiriam o uso de conceitos como “novo”, “velho” ou “antigo” (BOURDIEU, 2005, p. 181), mas preferimos introduzir algumas mudanças para adaptar o nosso esquema teórico às necessidades do nosso estudo. Nesse sentido, buscamos enriquecer o marco conceitual de Bourdieu incorporando as categorias de formas dominantes, residuais e inovadoras ou emergentes de produção cultural (WILLIAMS, 1982), visando provê-lo de maior capacidade analítica e heurística. Nossa metodologia de análise concebe as periodizações como marcas no tempo promovidas pelos agentes envolvidos na configuração de um dado campo e, para fins desta pesquisa, constitui uma ferramenta metodológica e interpretativa. Esse conceito baseia-se na construção e separação de uma realidade específica em determinados momentos e épocas. A maneira de fazer a periodização de um processo histórico produz sentido porque é fruto de lutas pela categorização da história de um campo cultural – em nosso caso, o campo das histórias em quadrinhos argentinas. Essas disputas e controvérsias ocorrem em todos os campos da cultura, porque em todos eles existem disputas pela visibilidade e a legitimidade artística. Explícita ou implicitamente também existe, por parte de pesquisadores e analistas, uma luta para construir o contemporâneo. Ao mesmo tempo, os agentes que intervêm no campo cultural tendem a estabelecer uma luta para temporalizar esse espaço. No caso do nosso objeto de estudo, veremos como um indivíduo pode, tanto em seu papel de pesquisador/crítico quanto de produtor cultural, construir uma posição de *contemporâneo* e, nesse mesmo movimento, temporalizar o campo.

Por meio deste breve esclarecimento do conceito de *contemporâneo* no estudo dos diferentes e sucessivos processos sociais de produção, circulação e recepção cultural gostaríamos de assinalar que a maneira pela qual pensamos a *contemporaneidade* coloca-a como uma construção social e não como uma questão biológica, mesmo que este último aspecto tenha uma relativa importância.

1 – Um exemplo de aplicação do conceito de contemporaneidade

Tal como se indica no final do parágrafo anterior, a categoria teórica de contemporaneidade proposta, em princípio, não é biológica. Compreende uma ampla faixa etária, que corporiza-se numa rede específica de práticas e relações sociais específicas, que denominamos ambiente ou *circuito dos quadrinhos*: festivais e outros tipos de eventos de quadrinhos (apresentações, feiras de livros), lojas especializadas em quadrinhos – que constituem um canal de intercâmbio e circulação de informação, conhecimentos e laços pessoais e sociais –, além dos espaços digitais, que ganham cada vez mais importância, como são as *webcomics*, as redes sociais e os blogs de quadrinhos. Esses espaços constituem novas regras para o funcionamento do mundo da produção e edição de revistas em quadrinhos, principalmente em tempos como os atuais, em meio a uma situação de isolamento social obrigatório. Ao mesmo tempo, muitos dos novos produtores culturais (autores) trabalham para colocar sua produção nos mercados europeu ou americano, tornando-se contemporâneos de autores formados no período de existência de uma indústria editorial profissional ou de quadrinistas diretamente provenientes de outros mercados – como é o caso do roteirista Carlos Sampayo, autor de *Alack Sinner* –. Dentro do universo dos autores que iniciaram suas trajetórias durante a era da indústria editorial de revistas em quadrinhos na Argentina, destaca-se o próprio Carlos Trillo, cujas obras têm sido lidas pelos novos agentes do campo, mais do que a produção de autores clássicos como Héctor Germán Oesterheld ou Hugo Pratt. Mesmo assim, alguns autores *novos* e *antigos* coexistem em relação à busca de fontes de trabalho no mercado externo ou nos poucos espaços gráficos onde poderiam vender seus trabalhos dentro do país: jornais, revistas de rock, revistas para crianças, literatura infanto-juvenil e alguma publicação satírica como *Barcelona*, (2003-) além do segundo período da revista antológica *Fierro* (2006-2017).

É assim que a profissionalização de alguns dos *novos* autores – aqueles que desenvolveram suas carreiras aproximadamente desde a virada de século em diante – ocorre em duas direções:

- a) no nível local, em jornais e revistas, a qual se adicionam frequentemente os trabalhos de design gráfico; e, no caso dos roteiristas, além de roteiros de quadrinhos, outro tipo de escritas como publicidade ou contos e

novelas infantis, que têm sido um setor de importância crescente no mercado editorial na última década;

- b) dentro do mercado europeu, e em alguns casos dos Estados Unidos ou de outros países, esses novos autores estão *contemporaneizados* com alguns produtores da era da indústria local de quadrinhos que se voltaram diretamente para o mercado externo, sem passar por trabalhos em editoras argentinas. Referimos-nos a produtores veteranos e experientes que começaram a trabalhar para o mercado externo desde muito antes de ser desatada a crise da indústria dos quadrinhos na Argentina. Exemplo disso foi o próprio Carlos Trillo, tal como veremos mais adiante.

2 – Um agente duplo da *historieta* argentina

No último parágrafo, apontamos um exemplo concreto e ilustrativo de como aplicamos a categoria de *contemporaneidade* em um espaço cultural específico. Nesse mesmo exemplo, também começamos a vislumbrar uma série de práticas e apostas – concebidas em termos de estratégias –, que o autor Carlos Trillo realizou em um determinado momento de sua trajetória profissional, por meio das quais construiu-se a si mesmo como um inovador permanente e um contemporâneo.

Carlos Trillo se formou como quadrinista profissional em seu próprio país, próximo ao fim do período de existência da indústria editora profissional de quadrinhos realistas³ na Argentina. Esse período caracterizou-se por um domínio de três ou quatro (dependendo da época) empresas editoras nacionais tradicionais que operavam exclusivamente no mercado interno das narrativas gráficas.

No que diz respeito às estruturas sociais internalizadas, que é uma das dimensões do nosso estudo, podemos afirmar que Carlos Trillo foi um autor que continuamente marcou sua presença posicionando-se como uma fonte de inovação. Embora tenha começado sua carreira escrevendo contos infantis e tiras de quadrinhos para crianças em meados dos anos 1960, foi apenas na segunda

³ “Realista”: com esta palavra, se pretende referir às revistas de histórias em quadrinhos pertencentes aos gêneros de aventura, tais como western ou Faroeste, ficção científica, policial, suspense, terror, narrativa histórica, narrativas do gênero bélico, sentimental, costumbristas e cômicas, entre outros.

metade dos anos 1970 que Trillo ganhou visibilidade e reconhecimento no campo dos quadrinhos. É nosso objetivo analisar as distintas estratégias de diversificação editorial que o autor desdobrou nesse período. Para esse fim, serão expostas algumas notas de análise sobre sua produção cultural tanto no jornal *Clarín*, onde o autor criou visibilidade entre os leitores locais e o público em geral, quanto na editora Record, uma empresa dedicada à publicação de revistas em quadrinhos, fundada pelo editor italiano Alfredo Scutti em Buenos Aires, em 1974. Foi ali onde o autor criou e desenvolveu a dupla posição de quadrinista (produtor cultural) e de crítico especialista em quadrinhos.

3 – Um novo estilo de criar roteiros

Carlos Trillo atingiu um considerável prestígio quando começou a trabalhar na editora Record em 1975. E, de fato, obteve tal reconhecimento por introduzir um novo método de produção de roteiros, que basicamente consistia em reduzir a quantidade de texto que acompanham os desenhos das histórias – quer sejam estes balões de diálogo ou legendas (GAGO, 2016, p. 9). Trata-se de um tipo de roteiro que outorga à arte gráfica uma maior relevância narrativa e expressiva, ou seja, aproveita-se das imagens para expressar pensamentos, sentimentos e emoções dos personagens, e evita ao máximo a inclusão de legendas explicativas ou textos de apoio. As histórias narradas por Trillo tornavam-se, comparativamente, mais amigáveis de ler do que as produções das revistas tradicionais da época na Argentina. Portanto, desde os seus inícios como quadrinista, Trillo apostou na inovação, expressando seu estilo com a fórmula “menos é mais” ou, em outras palavras, “pode fazer-se muito com bem pouco”. Essa forma inovadora inspirava-se no estilo de autores clássicos, tais como o italiano formado na indústria editorial argentina Hugo Pratt, e o cartunista americano Milton Caniff, que passou à história com sua célebre tira *Terry e os Piratas*. Não é por acaso que Bróccoli e Trillo (1971b, p. 83, ver figura 1) reproduziram uma página do quadrinho de Caniff no ensaio *Las Historietas*. Adicionalmente, a forma inovadora de Trillo envolvia mais do que aspectos formais. Dentro do programa estético-ideológico do autor, reconhecemos uma proposta narrativa que procura circunscrever uma poética da interioridade do sujeito como a superfície onde algo da *ordem do verdadeiro* seria localizado no

relato ficcional (BERONE, 2018, p. 51), e que abre a possibilidade de erro moral dos personagens. De fato, os heróis das histórias escritas por Trillo são pessoas comuns, sem superpoderes, que duvidam, se enganam e sofrem emocionalmente como qualquer ser humano.

Figura 1 – Página de *Las Historietas* que presta uma homenagem ao quadrinista estadunidense Milton Caniff.



"Terry y los piratas",
por Milton Caniff.

Fonte: BRÓCCOLI, TRILLO. *Las historietas*. 1971b, p. 83. Acervo do autor.

No momento em que Carlos Trillo iniciava um sólido caminho profissional dentro da editora Record, ele também começou a trabalhar para outras empresas nacionais, tais como o jornal *Clarín*, e revistas humorísticas. Suas escolhas em termos de parceria criativa foram inteligentes, conseguindo entrar pela porta da frente na produção de quadrinhos realistas. Com o objetivo de entender o posicionamento inicial de Trillo nesta fase precoce da sua trajetória,

consideramos três das suas obras mais importantes: *Un Tal Daneri* (TRILLO, BRECCIA, 1975), um quadrinho *noir* que possui uma arte gráfica fortemente experimental realizada por um já consolidado e experiente Alberto Breccia. Essa história em quadrinhos foi publicada na revista argentina *Mengano*, em 1975, e, um ano depois, na revista *Sancho*. Em segundo lugar, *El Loco Chávez* (TRILLO, ALTUNA, 1975-1987), uma tira de quadrinhos que relata as aventuras do personagem principal homônimo, um jornalista audaz e engenhoso. A série, situada entre a comédia de costumes e a aventura, foi desenhada por Horacio Altuna, e publicada diariamente no jornal *Clarín* entre 1975 e 1987. Finalmente, *Alvar Mayor*, foi o terceiro trabalho importante de Carlo Trillo (figura 2). Produzido em parceria com Enrique Breccia, filho de Alberto Breccia, pertence ao gênero de ficção histórica, com toques de realismo mágico, sendo serializada na revista de quadrinhos *Skorpio* desde 1977 até 1982 (TRILLO, BRECCIA, 1977-1982).

Figura 2 – Suplemento da revista *Skorpio* nº 2, *Alvar Mayor – Volume 4*. Compilação do quadrinho publicada pela editora Record.



Fonte: TRILLO, BRECCIA. *Alvar Mayor*, 1991, s./p. Acervo do autor.

Por cada uma destas histórias realizadas na segunda metade dos anos 1970, Trillo acumulou ganhos de distintos tipos de capitais. Em primeiro lugar, o

quadrinho *Un tal Daneri* expressava um claro compromisso criativo, no qual o princípio de distinção e inovação tornava-se manifestamente incompatível com a política de publicações da empresa líder do mercado, Editorial Columba⁴, a qual atingia um amplo público através da sua diversificada oferta de revistas em quadrinhos. Embora essa série de quadrinhos lhe desse prestígio entre seus pares, não lhe forneceu visibilidade nem reconhecimento. Trillo se tornou um autor de renome e popular na Argentina quando escreveu, desde 1975 até 1987, o roteiro de *El Loco Chávez* na contracapa de *Clarín*, o jornal mais lido da Argentina (note-se que, graças ao sucesso de *El Loco Chávez*, Trillo conseguiu emplacar outra série quadrinística, *El Negro Blanco* (2006), logo em seguida no *Clarín*). Em outras palavras, 1975 foi o ano em que Trillo diversificou seus investimentos criativos, enquanto foi pouco a pouco se tornando um dos autores mais importante da recém-criada Ediciones Record, a primeira empresa editora onde trabalhou como quadrinista. Dois anos depois, a série *Alvar Mayor*, publicada na *Skorpio*, lhe garantiu um reconhecimento do público leitor de histórias em quadrinhos, além da conquista de uma boa posição dentro do mundo editorial das revistas de quadrinhos.

Trillo inovou com a sua forma inovadora de produção de roteiros, que fazia da economia textual um princípio fundamental, num estilo mais próximo ao comum entre os leitores europeus. Mesmo assim, consideramos que na Argentina daquela época boa parte do público leitor de quadrinhos tinha disposições culturais ou preferências por um tipo de narração sequencial que se distanciava da oferta preexistente e, por isso, logo pôde identificar-se com o estilo narrativo proposto por Trillo.

Em todas as suas obras, Trillo teve a lucidez de propor histórias que deram conta de problemas sociais de seu próprio tempo e cultura, atento ao fato de que a justiça nem sempre se coloca do lado do bem. Precisamente, o que

⁴ Editorial Columba foi a editora de revistas em quadrinhos mais massiva e popular do mercado argentino ao longo de sete décadas, até a sua desapareição no ano 2001. Contando com uma oferta segmentada em função dos diferentes perfis de leitor (baseada na faixa etária, a classe social e o sexo ou gênero), grande parte das publicações de Columba caracterizava-se por uma excessiva quantidade de texto nos seus roteiros, o qual era uma exigência da editora. Além disso, e salvo determinadas exceções, a política de publicação de Columba apresentava um esquematismo ideológico e a proibição do tratamento de alguns temas (por exemplo, o suicídio e a diversidade sexual) e, finalmente, manteve certa defasagem, do ponto de vista estético, em comparação com outras editoras de narrativas gráficas da concorrência no mercado argentino.

Trillo faz com seus roteiros é perguntar-se pela questão do bem e do mal. Assim, soube construir um tipo de narrativa que desnuda o que acontecia nos porões de um período sombrio da Argentina e da América do Sul. De certa forma, os quadrinhos eram um espaço de expressão capaz de falar da realidade, por cima do barulho da opinião pública predominante e da censura oficial da mídia sob a ditadura militar.

Assim como as bandas de rock nacionais, muitos quadrinistas, chargistas e editores tentaram expressar, de maneira mais ou menos camuflada, ideias críticas e sentimentos sobre sua sociedade. Carlos Trillo não foi exceção, e prova disso são os seus primeiros trabalhos importantes, os quais representam simbolicamente situações de opressão, violência e censura, mesmo que pertençam a distintos gêneros narrativos. Às histórias em quadrinhos já citadas, podemos agregar a famosa série *Las Puertitas del Sr. López* (1979), um excelente exemplo das formas de representação de uma realidade opressiva – e, em muitos casos invisível –, recorrendo ao mecanismo narrativo de fuga da realidade através da aventura fantástica. Desenhada por Horacio Altuna e publicada primeiro na revista *El Péndulo* e, um ano depois, em *Humo® Registrado*, *Las Puertitas* foi adaptado para o cinema, sendo lançado em 1988, já durante o período democrático.

Nesse meio tempo, os benefícios simbólicos específicos do campo continuaram a chegar, mas, desta vez, em forma de um capital simbólico institucionalizado. É o que podemos depreender a partir do prestigioso prêmio "Yellow Kid", na categoria de Melhor Autor Internacional, recebido por Trillo na edição de 1978 do Festival Internacional Lucca Comics and Games, na cidade de Lucca, na Itália. Esse prêmio representava o acesso a um capital simbólico de grandes proporções, contribuindo para consolidar o seu prestígio no mundo inteiro. Em 1996, no auge da sua carreira profissional, Trillo venceu novamente o Prêmio "Yellow Kid".

No item seguinte, é nossa intenção explicar precisamente como Trillo jogou eficientemente as suas cartas em ambos os lados do balcão por tempo suficiente para fazer um nome para si mesmo.

4 – Escrevendo uma história

Já antes de ter publicado os três quadrinhos fundamentais recém-mencionados (*Un tal Daneri*, *El Loco Chávez* e *Alvar Mayor*), e que o fizeram ser um autor respeitado, Carlos Trillo produziu uma série de textos críticos sobre narrativas sequenciais e humor. Esses ensaios, pertencentes ao gênero da crítica e do jornalismo cultural, foram escritos em parceria com o humorista Alberto Bróccoli para uma coleção de livros do Centro Editor de América Latina: *El Humor Gráfico* (TRILLO, BRÓCCOLI, 1972), *Las historietas* (BRÓCCOLI, TRILLO, 1971b) e *El Humor Escrito* (BRÓCCOLI, TRILLO, 1971a). Os três trabalhos de crítica constituem um prelúdio das publicações que Trillo faria alguns anos depois nas revistas da editora Record, nesta ocasião realizados em parceria com o escritor Guillermo Saccomanno. De fato, foi em 1975 que Trillo e Saccomanno começaram a publicar textos em seções permanentes dedicadas à crítica, informação, comentários e história do meio quadrinístico: “*El Club de la Historieta*” na revista *Skorpio* e “*Historia de la Historieta*” na *Tit-Bits*. Os artigos publicados na revista *Tit-Bits* foram posteriormente compilados no livro *História de la Historieta Argentina* (1980), que se tornou um cânone historiográfico das artes sequenciais no país austral (ver figuras 4 e 5).

Essa experiência de trabalho crítico forneceu a Trillo conhecimentos prévios e mais profundos dos quadrinhos, levando-o a desenvolver um maior nível de reflexão crítica e teórica sobre a linguagem dos quadrinhos se comparado aos seus pares. E foi precisamente esse conhecimento o que o levou a agir de forma mais autônoma como autor. Trillo foi um roteirista de quadrinhos que criou novas regras narrativas em um campo dominado pelas normas da indústria editorial. A seguir, vamos pular direto para os detalhes do amplo trabalho de crítica e divulgação que o autor desenvolveu nas publicações da editora Record, e que consideramos uma estratégia de escrever e agir desde uma posição dupla.

Como tínhamos falado, nos primeiros anos da década de 1970, Carlos Trillo começou um trabalho de crítica de histórias em quadrinhos na Argentina tendo sido o primeiro a estabelecer hierarquias entre autores e obras de quadrinhos no país da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo em que

escrevia ensaios e notas críticas e divulgativas, Trillo começou a escrever contos, humor e finalmente, quadrinhos de aventuras.

No seu papel de crítico, historiador e divulgador do gênero, Trillo defendeu o estilo de escrita de roteiros de quadrinhos que ele mesmo exercia, baseado em uma maior importância relativa do componente visual e icônico em comparação ao componente textual da linguagem gráfica sequencial, além de uma complexificação da psicologia dos personagens e uma relativização de qualquer esquematismo moral. São disto exemplo os seus próprios artigos críticos nas revistas de em quadrinhos da editora Record, onde trabalhava. O que Trillo fez foi basicamente resgatar alguns autores associados a esse estilo narrativo, enquanto omitia e ignorava outros quadrinistas, principalmente os que trabalhavam nas editoras da concorrência. É claro que toda história de um campo cultural implica em escolha e ordenamento de fatos, produções e protagonistas. Tanto é assim que, em julho de 1977, em uma matéria da seção *El Club de la Historieta*, publicada no número 33 da revista *Skorpio*, Trillo e Saccomanno fizeram uma declaração de princípios a respeito, destacando o fato de que durante cinco dias, na sua própria série *El Loco Chávez* (figura 3), nenhum dispositivo narrativo textual tinha aparecido:

Chaplin dizia que “o cinema aprendeu a falar para dar-se conta de que, estando calado, quando se cala se encontra a si mesmo”. A definição vale para o cinema e com certeza também para as histórias em quadrinhos, como Hugo Pratt vem demonstrando desde há muito tempo, como o próprio Caniff nos ensinou em um memorável e já clássico episódio da década dos 40 (...) (TRILLO, SACCOMANO, 1977, sem número de página. Tradução minha⁵).

⁵ Chaplin decía que “el cine aprendió a hablar para darse cuenta de que cuando se calla se encuentra a si mismo”. La definición corre para el cine y, seguramente, también para la historieta, como lo viene demostrando Pratt desde hace tanto tiempo, como lo enseñó Caniff en un memorable y ya clásico episodio de la década del 40...

Fig. 3 – Página [detalhe] do livro compilatório *El Libro del Loco Chávez*, editado pelo jornal Clarín



Fonte: TRILLO, ALTUNA. *El Libro del Loco Chávez*, 1978, p. 63. Acervo do autor.

Voltando às questões tratadas por Bróccoli e Trillo naquele livro de 1971, *Las Historietas*, os autores ressaltam as máximas de Oesterheld no seu conhecido texto sobre como criar um personagem de quadrinhos, publicado na revista *Dibujantes* nº 27 (1957), no qual o criador do *Eternauta* outorgava ao roteirista um lugar central na criação de histórias (BRÓCCOLI, TRILLO, 1971b, p. 76-77). De fato, o ensaio *Las Historietas* é um rascunho tanto dos seus artigos críticos e divulgativos nas revistas de editora Record quanto do seu papel de destaque como agente de consagração no campo dos quadrinhos argentinos.

Figuras 4 e 5 – À esquerda, capa do livro compilatório *La Historia de la Historieta Argentina*, publicado pela editora Record. À direita, o prólogo da obra, no qual os próprios autores fazem uma declaração de intenções em relação à construção de uma história das narrativas sequenciais na Argentina.



Prólogo

No existe, en la Argentina, un archivo que contenga toda la memoria gráfica del país. No hay colecciones ordenadas de revistas en las bibliotecas y las revistas de folletines, humor e historietas no figuran en ninguna de ellas.

Es, entonces, una tarea compleja encarar una historia del humor y la historieta. Hay que recurrir a la memoria de los autores, a los coleccionistas, a los recuerdos de niñez propios y ajenos. También hay que reconstruir totalidades con fragmentos dispersos.

Por eso, y por impaciencia para esperar a reunir más material, es que este es un libro incompleto.

Habla de la historieta y el humor argentinos, define tendencias, puntualiza períodos y trata de acercarse a fechas y biografías correctas.

Intenta, también, sonsacar datos más íntimos a algunos de los creadores importantes, recogiendo sus palabras en reportajes y monografías.

No se había escrito antes un libro como éste, y esperamos de él sólo unas pocas cosas. Las más importantes, que sirva como borrador para una tarea más vasta, realizada por un equipo de especialistas, en tiempos que queremos suponer cercanos.

Queda mucha información perdida por ahí que habrá que buscar.

Quedan muchos temas para la reflexión.

Nos gratifica pensar a este libro como un desafío.

Trillo y Saccomanno,
agosto de 1980.

Fonte: TRILLO, SACCOMANNO, *La historia de la historieta argentina*, 1980. Acervo do autor.

Nessa posição dupla de crítico e autor, Trillo desenvolveu sistematicamente uma crítica negativa e um desconhecimento da editora Columba e, particularmente, do roteirista Robin Wood, quem, desde 1967 foi o autor mais destacado, engenhoso e popular daquela *contemporaneidade* do campo:

O conteúdo das revistas de Editorial Columba é invariável. Tem algum quadrinho de guerra, invariavelmente pró-ianque; alguma de espionagem, como Dennis Martin, onde os comunistas são malísimos, torturadores, cruéis e traidores, enquanto que os ocidentais ostentam uma generosidade e uma coragem sem limites; alguma HQ do gênero policial onde o Bem (a polícia) derrota o Mal (os ladrões e os assassinos). Nas revistas de Columba existem desenhistas excelentes (Lucho Olivera, Angel Fernández, Carlos Voght [sic], Casalla, Gustavo Trigo ou Marcos Adán, Dalfume), e algum roteirista correto como Roberto Monti (que também assina como Robin Wood e Robert O'Neill) e que, mesmo incorra em falsidades ideológicas, sabe consumir excelentes histórias como *Nippur de Lagash* (desenhada por Lucho Olivera), *Jackaroe* (desenhada por Dalfume) e *Mi Novia y Yo* (desenhada por Voght). Talvez a melhor história em quadrinhos das revistas de Columba seja *El Cabo Savino*, uma série gauchesca que ultrapassa largamente em imaginação as fronteiras do gênero e que Carlos Casalla desenha sobre

roteiros assinados por vários nomes.⁶ (BRÓCCOLI, TRILLO, 1971b, p. 97, tradução minha)⁷

O texto acima sugere um dado essencial para interpretar as suas diferenças em relação ao roteirista Robin Wood e à editora Columba: o plano ideológico, pois o fato de dizer que Wood incorre em “falsidades ideológicas” é uma forma de introduzir a *falsa consciência* marxiana⁸, um tipo de análise crítica muito generalizada na época.

Essa linha de pensamento e de construção de uma história do campo das histórias em quadrinhos argentinas foi mantida pelo ensaísta Juan Sasturain e por outros críticos, historiadores e pesquisadores. A maior parte da visibilidade e do reconhecimento das obras de Robin Wood provém, em grande medida, da massa de leitores, enquanto a crítica ignorou e eliminou simbolicamente quase tudo o que estivesse relacionado com a editora líder em vendas daquele momento, onde Wood trabalhava. Juan Sasturain (1995, p. 30) classifica as séries de Robin Wood dentro da “produção vulgar, rotineira no seu profissionalismo” da editora Columba. Considera a obra do roteirista paraguaio monótona, “estereotipada no maniqueísmo” e “mercantilizada”, enquanto o seu personagem *Nippur de Lagash* é definido como “mítico e ultracaminhador” (SASTURAIN, 1995, p. 31). No outro extremo dessa classificação, tanto Trillo como Sasturain escolheram e estabeleceram Héctor Germán Oesterheld como o maior artista de quadrinhos da Argentina e, ao mesmo tempo, sagraram *El*

⁶ Embora improvável, o fato de considerar que o verdadeiro nome de Robin Wood era Roberto Monti ou Robert O'Neill, e insinuar que o verdadeiro nome do roteirista, Robin Wood, era um pseudônimo é, no mínimo um ato de ignorância não desculpável para quem estava escrevendo um livro focado na história dos quadrinhos de um país como Argentina. No limite, também pode ser lido como um ato de má-fe e de provocação. Se falássemos em termos da época, usaríamos o termo “luta ideológica”. Tradução própria de original em espanhol.

⁷ El contenido de las revistas de Editorial Columba es invariable. Hay alguna historia de guerra, invariablemente pro-yanqui; alguna de espionaje, como *Dennis Martin*, donde los comunitas son malísimos, rotturadores, arteros y traidores, mientras los occidentales hacen gala de generosidad y un arrojo sin límites; alguna policial donde el bien (la policía) derrota al mal (los ladrones y los asesinos). Hay en las revistas de Columba dibujantes excelentes (Lucho Olivera, Angel Fernández, Carlos Voght [sic], Casalla, Gustavo Trigo o Marcos Adán, Dalfiume), y algún guionista correcto, como Roberto Monti (que también firma Robin Wood y Robert O'Neill) y que, si bien cae en falsedades de tipo ideológico, sabe consumir excelentes historias como *Nippur de Lagash* (dibujada por Lucho Olivera), *Jackaroe* (dibujada por Dalfiume) y *Mi novia y yo* (dibujada por Voght). Tal vez la mejor historieta de las revistas de Columba sea *El cabo Savino*, una gauchesca que excede en imaginación las fronteras del género y que dibuja Casalla sobre textos de firmas cambiantes.

⁸ O conceito de *falsa consciência*, elaborado por Karl Marx, indica um tipo de alienação dos indivíduos de classes sociais subalternas pelo qual estes tomam como próprias as ideias da classe dominante ou burguesa.

Eternauta como uma obra-prima dos quadrinhos clássicos argentinos. A construção de uma pretensa dicotomia entre mercado e arte ficava bem clara nessa tradição historiográfica.

A valoração pouco favorável das aventuras do Nippur, o “Errante”, repetiu-se várias décadas depois na coleção de livros *Biblioteca Clarín de la Historieta*, na qual foram republicados, parcial ou totalmente conforme o caso, oito quadrinhos de Oesterheld, dois de Carlos Trillo e apenas um de Robin Wood, precisamente *Nippur de Lagash*. O volume 9, que traz a compilação de 16 episódios do personagem guerreiro nascido na Suméria, é encabeçado por um prólogo escrito pelo jornalista e escritor argentino Martín Caparrós, intitulado “La espada y la palabra”. Nesse texto, Caparrós menospreza a condição de narrativa sequencial da célebre série de Wood:

Eu não era um leitor de quadrinhos – nunca fui mesmo. Às vezes suspeito que por isso li tanto o Nippur de Lagash: Nippur é dificilmente uma história em quadrinhos. Os seus desenhos são uma ilustração, não uma das formas que dialoga com a outra para armar uma história. Nippur são textos que, ao longo de vinte e cinco anos, foram desenhados por uma dúzia de distintos desenhistas: nenhum personagem cuja imagem fosse decisiva teria suportado tal maltrato. Mas Nippur é, sobretudo, um nome e uma ideia – e soube sobreviver a tudo isto (...) (Caparrós em *Nippur de Lagash*, 2004, p. 10-11. Tradução minha⁹).

Através de diversos dispositivos editoriais que investem de certa significação os textos (CHARTIER, 2002), as produções de Robin Wood e, por extensão, da empresa Columba foram enclausurados pela crítica sob a etiqueta de *paraliteratura* (BOYER, 2008), ao mesmo tempo em que os autores vinculados à longeva editora nunca gozaram de boa reputação e reconhecimento. Note-se que a Editorial Columba participou do mercado local como a líder em vendas de quadrinhos durante a maior parte do século XX. Essa corrente de valoração crítica também seria reproduzida por historiadores e pesquisadores do campo, como Judith Gociol e Diego Rosemberg. No livro *La*

⁹ Yo no era un lector de historietas - nunca fui. A veces sospecho que por eso leí tanto a Nippur de Lagash: Nippur era escasaemente una historieta. Sus dibujos son una ilustración, no una de las dos formas que dialoga con la otra para armar una historia. Nippur so textos que, a lo largo de veinticinco años, fueron ilustrados por una docena de distintos dibujantes: ningún personaje cuya imagen fuera decisiva habría soportado tal maltrato. Pero Nippur es sobre todo un nombre y una idea –y supo sobrevivir a todo eso. aunque ahora parezca algo lejano: por suerte, la idea de que un guerrero puede ser un sabio no está de moda en estos tiempos.

historieta Argentina: una historia, o que eles têm a dizer sobre a Columba é o seguinte:

As publicações de Columba, além disso, estão carregadas de moralismo e mostram-se contrárias a qualquer experimentação gráfica. Mais atentos à quantidade do que à qualidade, muitas vezes os editores distribuíam um mesmo trabalho entre várias pessoas. Podia acontecer, então, que um personagem fosse primeiro loiro e na metade da história se tornasse moreno, ou que iniciasse com o cabelo com cachos e depois tivesse o cabelo liso. Havia muito trabalho a fazer, e rápido; por isso, era mais fácil ambientar quadrinhos em Nova Iorque do que em Buenos Aires, uma cidade que os leitores conheciam bem demais e obrigava, por conseguinte, a um trabalho mais rigoroso (GOCIOI, ROSENBERG, 2000, p. 46. Tradução minha).¹⁰

Com poucas exceções, naquele período de início da sua carreira como quadrinista e também como crítico, Carlos Trillo desconsiderou e desvalorizou toda a produção de quadrinhos da empresa da concorrência da época, Editorial Columba. O criador de *Cybersix* ocupava uma posição que lhe permitia desenvolver estratégias de construção e imposição de um relato modelar e paradigmático da história do campo das narrativas gráficas na Argentina (BERONE, 2010). Essa estratégia lhe trouxe benefícios simbólicos e profissionais como criador e crítico ao mesmo tempo, forjando uma legitimidade para si mesmo. Se, como Bourdieu diz, os valores de originalidade e mudança expressam a lei intrínseca do campo da produção artística, ou seja, “a dialética da distinção” (BOURDIEU, 2005, p. 146), isso foi precisamente o que Trillo fez exercendo o seu poder de consagração. O autor de *Las Puertitas del Sr López* usou esse poder simbólico para posicionar-se como um quadrinista de destaque e inovador e, desta forma, colocar outros projetos editoriais no lugar do esquecimento. Assim, ele propôs, através de seus próprios roteiros e de seus artigos críticos, novos códigos de produção de quadrinhos e novos esquemas para sua recepção e avaliação.

¹⁰ Las publicaciones de Columba, además, están recargadas de moralismo y se muestran ajenas a toda experimentación gráfica. Más atentos a la cantidad que a la calidad, muchas veces los editores repartían un mismo trabajo entre varias personas. Podía pasar, entonces, que un personaje fuera primero rubio y a mitad de la historia moreno, o que comenzara con rulos y después se le alisara el pelo. Había que hacer mucho y rápido, por eso, era más fácil ambientar las viñetas en Nueva York que en Buenos Aires, una ciudad que los lectores conocían demasiado bien y obligaba, por lo tanto, a una labor más rigurosa.

5 – Condições de produção de uma posição

Sob quais condições de possibilidade Trillo forjou uma nova posição no campo, reforçada por hábeis estratégias simbólicas?

Para responder a esta pergunta, primeiro é importante notar que, nos campos sociais regidos por uma relativa autonomia em relação ao campo econômico, as lutas simbólicas ganham importância. Dentro de um campo de produção cultural constitutivamente dominado pelo sistema econômico, como é o caso dos quadrinhos, a autonomia pode ser garantida pela própria linha editorial de um meio ou empresa, e inclusive pode ocorrer que um agente inovador contribua direta ou indiretamente para estabelecer os critérios editoriais da empresa. Carlos Trillo, desde seu lugar de profissional assalariado da indústria editorial, exerceu um forte poder de mediação sobre a circulação e o consumo de bens culturais. Conseguiu fazê-lo com criatividade, engenho e capacidade reflexiva, desenvolvendo um duplo papel estrutural de produtor e crítico/divulgador.

Trillo desenvolveu grande parte da sua carreira de crítico, embora não exclusivamente, na editora Record. Interessado em manter um espírito inquieto enquanto quadrinista, Trillo foi mudando regularmente de emprego, passando de uma editora para outra em busca de espaços que lhe permitissem inovação, originalidade e variedade. É conveniente sublinhar que, na época em que Trillo iniciava seu primeiro posicionamento no campo, o mercado argentino de quadrinhos era liderado pela editora Columba.

Entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, no mercado local, Trillo já trabalhava para o jornal *Clarín* – onde era publicada a tira *El Loco Chávez* – e decidiu deixar a editora Record para contribuir com várias revistas, incluindo as mencionadas *El Péndulo* e *Humo® Registrado*, além de *SuperHumo®*. Talvez o título *Alvar Mayor* seja o maior sucesso do quadrinista entre os leitores e os críticos, incluindo aí o autor, que pode ser considerado o principal agente cultural próximo a ser um crítico de quadrinhos na Argentina naquela época. Daí que podemos dizer que Trillo, exercendo o papel de especialista em histórias em quadrinhos, consagrou-se a si mesmo como um artista indispensável e inesquecível.

Posteriormente, trabalhou para a revista em quadrinhos *Fierro* (em sua primeira etapa, 1984-1992). Todas essas publicações pertenciam a Ediciones de La Urraca, outra empresa editora criada em meados dos anos 1970 e cuja proposta estética e ética era notavelmente diferente das demais editoras de revistas em quadrinhos. La Urraca priorizava uma maior participação nos domínios intelectual, cultural e político desse momento histórico, com uma maior ênfase do que se via em outras casas editoriais. Assim como Trillo fez quando trabalhava para a editora Record e se opôs e marcou diferenças estéticas e ideológicas com as revistas da Editorial Columba, fez o mesmo quando ingressou nas revistas *Humo*® e *SuperHumo*®, da Ediciones de la Urraca: em seu novo posto de trabalho, o roteirista procurou diferenciar-se da própria Record. Como se pode constatar, as sucessivas apostas e movimentos de Trillo brotavam de uma mesma estratégia que o autor aplicou em períodos diferentes visando à conquista de uma posição de liderança no mercado, e desse jeito, a defesa de seus próprios interesses ideológicos¹¹ e profissionais.

A partir dos anos 1980, após o seu primeiro período de carreira e já se tendo tornado um roteirista bem-sucedido e consolidado na sua profissão, Carlos Trillo se apercebeu de que trabalhar diretamente para o mercado europeu era muito mais produtivo e rentável, não sendo obrigado a lidar com intermediários locais, que geralmente nem assumiam a obrigação e a responsabilidade de prestar contas aos autores das vendas que faziam fora do país. Foi assim que, a partir desse momento, Trillo começou a publicar suas histórias em quadrinhos, primeiro na Europa e, posteriormente, republicando esses mesmos trabalhos na Argentina. Países como a França, a Espanha e a Itália tornaram-se o principal objetivo profissional do autor, particularmente também porque o mercado europeu tem sido, desde muito tempo, uma área muito apreciada pelos quadrinistas argentinos. Desse jeito os seus ganhos foram maiores, não só em termos de lucro econômico, mas também pelo prestígio artístico e profissional e a visibilidade pública que Trillo atingiu. O caso de Robin Wood foi similar, mas esse será tema a discutir noutro trabalho de pesquisa.

¹¹ Sem nunca deixar de ter em conta o fato de que os aspectos estético-formais, tal como o conteúdo, por exemplo, são um componente fundamental da dimensão ideológica de uma produção cultural.

O trajeto descrito permite-nos pensar que Trillo foi um escritor que sempre trabalhou em busca da novidade, sendo capaz de viver as crises como oportunidades de obter vantagens comparativas com respeito a outros autores e linhas editoriais e criativas. E fica claro que Trillo consolidou a sua estratégia de posicionar-se como um autor sempre contemporâneo por meio de um *jogo duplo* consistente em ser criador e crítico especializado ao mesmo tempo.

Conclusão

Este artigo propõe uma introdução a uma abordagem teórica e metodológica da produção, crítica e edição de quadrinhos na Argentina durante um período de transição e mudanças estruturais, que foi a segunda metade dos anos 1970 e começo da década de 1980 do século XX. Foi nessa época que o roteirista Carlos Trillo marcou sua posição no campo cultural dos quadrinhos, revelando-se como um autor consolidado na profissão de escrever ficções em quadrinhos.

De fato, neste artigo, tentamos uma reconstrução sócio-histórica de alguns aspectos particulares da produção e da trajetória de Carlos Trillo, os quais constituem partes das lutas para configurar as competências que constituem o campo das histórias em quadrinhos como produção industrial na Argentina. Em especial, ocupamo-nos da década dos anos 1970 do século XX, com algumas considerações tanto prévias como posteriores.

Durante toda a sua carreira, Trillo encontrou sempre uma maneira de atualizar e renovar constantemente o seu estilo, e conseguiu, assim, sustentar-se ao longo do tempo. Para isso, foi crucial o seu primeiro posicionamento nos anos 1970, momento em que o quadrinista introduziu novas regras de produção de quadrinhos, uma total novidade em seu país (VON SPRECHER, 2010, p. 5-6). Através de hábeis estratégias de diversificação de apostas no âmbito editorial/empresarial, que implicava no aproveitamento de momentos e espaços de relativa autonomia do campo com respeito aos imperativos da indústria editorial, Trillo conseguiu produzir tanto uma forma inovadora de criação cultural quanto uma posição de contemporâneo. O estilo do autor esteve inspirado por outros espaços de produção e edição de quadrinhos realistas, especificamente o mercado europeu e o estadunidense. Com o passar dos anos, o prestígio de Trillo decorreu da criação de um conjunto de obras consideradas das mais

importantes nas narrativas gráficas argentinas, a saber: *El Loco Chávez*, *Las Puertitas del Sr López*, *Charlie Moon*, *El último recreo* (todas com desenhos de Horacio Altuna), Alvar Mayor (1977, desenhos de Enrique Breccia), *Cybersix* (Carlos Meglia, 1991) e *Clara de Noche* (Eduardo Maicas e Jordi Bernet, 1992).

Após a primeira etapa da sua carreira, o autor continuou operando sob a mesma estratégia de busca de distinção e inovação. A maioria de seus trabalhos publicados na primeira etapa da revista *Fierro* tinha sido originalmente publicada no mercado europeu, mas o relançamento na citada revista argentina proporcionou-lhe ao autor mais prestígio e visibilidade dentro do seu país. O roteirista compartilhou uma posição proeminente no campo das histórias em quadrinhos com criadores tais como Carlos Sampayo, José Muñoz e Juan Giménez, que também publicaram na *Fierro* várias narrativas originalmente criadas para editoriais da Espanha, a Itália, a França e outros mercados europeus.

Em suma, podemos concluir, em consonância com o supramencionado e com base na reconstrução e análise realizadas, que o autor Carlos Trillo soube transformar a novidade em regra geral da criação de roteiros e suas inteligentes mudanças de emprego e posicionamentos no âmbito da crítica representaram um desafio para outros autores e editores. Foi através dessa estratégia, constante ao longo do tempo, que o quadrinista portenho tirou sempre partido das possibilidades de expressão e comunicação que ofereciam os espaços editoriais e criativos para os quais trabalhou. E, sobretudo, nunca perdeu sua condição de contemporâneo das antigas e das novas gerações de autores.

Referências

BARCELONA. Buenos Aires: Vamos Viendo, 2003-. ISSN 1667-331X.

BERONE, Lucas. Algunas claves de lectura sobre la obra de Carlos Trillo. In: GAGO, S.; LOMSACOV, I. (orgs.) *Viñetas bajo la lupa. Algunas claves de lectura sobre historieta Argentina*. Córdoba: Taller General de Imprenta, Universidad Nacional de Córdoba, 2018. p. 39-52.

_____. Algunas claves de lectura sobre la obra de Carlos Trillo. In: GAGO, S.; LOMSACOV, I. (orgs.) *Viñetas bajo la lupa: algunas claves de lectura sobre historieta Argentina*. Córdoba: Taller General de Imprenta, Universidad Nacional de Córdoba, 2018. p. 39-52.

_____. Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase. In: CONGRESSO VIÑETAS SERIAS, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2010.

BIBLIOTECA CLARÍN DE HISTORIETA. Buenos Aires: Diario Clarín, 2004. 20v.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOYER, Alain-Michel. *Les paralittératures*. Paris: Armand Colin, 2008.

BRÓCCOLI, Alberto; TRILLO, Carlos. *El humor escrito*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971a.

_____; _____. *Las historietas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971b.

CAPARRÓS, Martín. La espada y la palabra. In: WOOD, Robin. *Nippur de Lagash* Buenos Aires: Diario Clarín, 2004. (Biblioteca Clarín de la Historieta, v. 9).

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.

GAGO, Sebastian. *Renovaciones y continuidades en la historieta industrial argentina: los casos de Héctor Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo (1957-1987)*. Villa María: Repositório Institucional da Universidade Nacional de Villa María, 2016. Disponível em: http://catalogo.unvm.edu.ar/doc_num.php?explnum_id=1002. Acesso em: 19 out. 2020.

_____; VON SPRECHER, Roberto. Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo. In: GAGO, Sebastian; VON SPRECHER, Roberto.; LOMSACOV, Ivan. (org.) *Recuerdos del presente: historieta argentina contemporánea*. Córdoba: Taller General de Imprenta; Universidad Nacional de Córdoba, 2013. p. 28-48

FIERRO. Buenos Aires: Editorial de La Urraca, 1984-1992.

FIERRO. Buenos Aires: Editorial La Página, 2006-2017. ISSN 1514-6855.

GOCIOL, Judith; ROSEMBERG, Diego. *La Historieta argentina: una historia*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2000.

GOMES, Ivan Lima. *Os novos homens do amanhã: projetos e disputas em torno dos quadrinhos na América Latina (Brasil e Chile, anos 1960-1970)*. Curitiba: Editora Prismas, 2018.

HUM®. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1978-1999.

LAS PUERTITAS del señor Lopez. Dirección de Alberto Fischerman. Buenos Aires: Argentina Sono Film, 1988. 99 min., color.

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

SUPERHUM®. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1980-1984.

TRILLO, Carlos; ALTUNA, Horacio. *El libro del Loco Chávez*, Buenos Aires, Ediciones Record, Año 1, n. 1, 1978.

_____; _____. *Las Puertitas del Sr López*. Buenos Aires: El Péndulo, 1979.

- _____; _____. *Charlie Moon*. Barcelona: Toutain Editor, 1990.
- _____; _____. *El último recreo*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2017.
- _____; BRECCIA, Alberto. *Un tal Daneri*. Buenos Aires: revista Mengano, 1975.
- _____; BRECCIA, Enrique. *Alvar Mayor*. Buenos Aires: Skorpio, Ediciones Record, 1977-1982.
- _____; BROCCOLI, Alberto. *El humor grafico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- _____; GARCIA SEIJAS, Ernesto. *El negro blanco*. Buenos Aires: Ediciones Ivrea, 2006. 10v.
- _____; MEGLIA, Carlos. *Cybersix*. Roma: Eura Editoriale, 1992.
- _____; MAICAS, Eduardo; BERNET, Jordi. *Clara... de Noche*. Barcelona: El Jueves, 1992.
- _____; SACCOMANO, Guillermo. *La historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record, 1980.
- _____; _____. El Club de la Historieta. *Skorpio*, Buenos Aires, Ediciones Record, n. 33, jul. 1977.
- VON SPRECHER, Roberto. *Recepción y consumo de medios masivos de comunicación y de nuevas tecnologías de la información y la comunicación, en la ciudad de La Rioja (República Argentina)*. Tenerife, 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Informação). Departamento de Ciencias de la Información. Universidad de La Laguna, Tenerife, Espanha, 2006.
- _____. Estudio de la historieta como campo: las luchas por la construcción de lo nuevo y de lo viejo, en Argentina, desde los noventa. In: JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP, 6º, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2010. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología, 2010. Disponível em: <https://www.aacademica.org/000-027/677.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.
- WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.