



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA (FH)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LEONARDO PIRES NASCIMENTO

***Una aventura nueva con sabor argentino:*** quadrinhos e identidade nacional na revista *Suplemento Semanal Hora Cero* (1957-1959)

Goiânia  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA

## **TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES**

### **E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### **1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação       Tese       Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

**Exemplos:** Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### **2. Nome completo do autor**

Leonardo Pires Nascimento

#### **3. Título do trabalho**

Una aventura nueva con sabor argentino: quadrinhos e identidade nacional na revista Suplemento Semanal Hora Cero (1957-1959)

#### **4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;

- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Lima Gomes, Professor do Magistério Superior**, em 29/06/2023, às 18:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Pires Nascimento, Discente**, em 30/06/2023, às 01:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3859137** e o código CRC **F94E59E9**.

LEONARDO PIRES NASCIMENTO

***Una aventura nueva con sabor argentino: quadrinhos e identidade nacional na revista *Suplemento Semanal Hora Cero* (1957-1959)***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de pesquisa: Ideias, Saberes e Escritas da (e na) História.

**Orientador:** Professor Doutor Ivan Lima Gomes

Goiânia  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Nascimento, Leonardo Pires

Una aventura nueva con sabor argentino [manuscrito] : quadrinhos e identidade nacional na revista Suplemento Semanal Hora Cero (1957-1959) / Leonardo Pires Nascimento. - 2023.

244 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Lima Gomes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2023.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, lista de figuras.

1. Argentina. 2. Quadrinhos. 3. Historieta. 4. Impressos. I. Gomes, Ivan Lima, orient. II. Título.

CDU 94(8)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **040/2023** da sessão de Defesa de **Dissertação** de **LEONARDO PIRES NASCIMENTO**, que confere o título de **Mestre(a) em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **vinte e oito dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e três**, a partir da(s) **08h30**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Dissertação** intitulada “**Una aventura nueva con sabor argentino: quadrinhos e identidade nacional na revista Suplemento Semanal Hora Cero (1957-1959)**”. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Ivan Lima Gomes (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Sebastian Horacio Gago (UNC)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Fabiana de Souza Fredrigo (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Dissertação**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Ivan Lima Gomes**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **vinte e oito dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e três**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Lima Gomes, Professor do Magistério Superior**, em 28/06/2023, às 13:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Coordenador de Pós-Graduação**, em 28/06/2023, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabiana De Souza Fredrigo, Professora do Magistério Superior**, em 29/06/2023, às 17:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3802757** e o código CRC **D9CFE473**.



## Agradecimentos

Este trabalho foi construído e lapidado dentro de um processo acadêmico bastante consistente e conciso. Fruto de uma caminhada que começou ainda na graduação, em um projeto de Iniciação Científica, hoje, depois de bons anos de pesquisa e debates sobre quadrinhos, cultura, historiografia e tantos outros tópicos e conceitos, o percurso se materializa em forma da seguinte dissertação de mestrado. Apesar das dificuldades que se evidenciaram ao longo de todo o período de trabalho, desde 2018, a pesquisa nunca foi deixada de lado ou vista com desconforto. Ao contrário, aos incentivos e auxílios institucionais e familiares, o trabalho finalmente ganha sua forma final.

Com isso, não posso deixar de destacar e agradecer pessoas que foram tão importantes ao longo dessa caminhada. Em ordem cronológica, agradeço ao professor e doutor Ivan Lima Gomes por ter acreditado no projeto quando ainda era apenas uma ideia – bastante desorganizada de um aluno que começava a pesquisar sobre quadrinhos. Desconstruindo uma proposta tanto convencional e, por vezes, clichê, procuramos o ineditismo de um tema riquíssimo para o país vizinho ao nosso, a Argentina, que também pode ser tão interessante aos brasileiros. Os temas de reuniões sobre linguagem dos quadrinhos, historiografia argentina, métodos e técnicas da História e tantos outros ampliaram o horizonte de possibilidades e de ações para explorar uma revista, um país e uma cultura estrangeira com o mesmo respeito que olho para a minha própria realidade. Não seria possível de outra forma visto o apoio ao longo dos anos com bibliografia, dicas e tantos outros assuntos que preencheram os anos de pesquisa.

Do mesmo modo em que agradeço ao professor Ivan, devo agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal por todo o amparo institucional ao longo do caminho. Toda a direção do programa que, na maior parte da minha formação, estava a cargo do professor e Doutor Jiani Fernando Langaro. Igualmente ao PPGH, agradeço a CAPES pelo financiamento da pesquisa desde o início, o que possibilitou a existência de uma dedicação exclusiva ao trabalho. O agradecimento institucional deve ser feito em dobro pelos anos de obscurantismo que a ciência brasileira passou ao longo de um governo eleito em 2018 que não se preocupou tanto com ela.

Ao tal governo, por infortúnio ou desonestidade também não se preocupou com a vida. Em 2020 com a eclosão da pandemia de COVID-19 também ficamos refém em casa. Logo ao início da minha pós-graduação fomos obrigados ao isolamento social – por vontade própria

visto aos constantes ataques presidenciais a segurança da população durante toda a crise humanitária provocada pela doença. E aqui faço o meu agradecimento, com sabor de saudades, luto e indignação. O meu agradecimento a Carmosina Vieira do Nascimento, avó paterna que nos deixou, em família, por conta dos atrasos de vacina. Minha avó faleceu quando já existia um imunizante no mundo, mas a desconfiança anti-intelectual e o fanatismo religioso impossibilitaram de que a vacina chegasse no meu lar e no lar de mais de setecentas mil pessoas apenas no Brasil. E a saudade leva também uma parte de nós. A dificuldade com o trabalho aumentou, a desconfiança sobre o futuro e todas as intempéries de um tempo sombrio. Contudo, assim como Carmosina ensinou aos filhos e a mim, a vida é dura, mas nós seguimos. Em lembranças enquanto meu corpo tiver forças, agradeço a minha querida avó paterna que, com toda sua experiência, ensinou sobre viver.

Nesse mesmo momento, agradeço esse trabalho ao meu avô materno Cedil Pires da Silva. Citei ao início dos meus agradecimentos uma ordem cronológica sobre os eventos educacionais que possibilitaram a existência do presente trabalho. Contudo, creio que se fosse fiel a essa cronologia começaria por ele. Morei com meus avós durante boa parte da infância por conta da exigência de um mundo capitalista sobre os meus pais. Não foi uma infância ruim justamente por eles, Cedil e Ana Rosa, minha avó materna. Em primeiro, sobre meu avô: devo a ele todas as conquistas que pude ter na área da educação. Ainda nessa mesma infância, apesar de bastante rica em vários aspectos, tivemos algumas dificuldades financeiras em vários momentos. Uma delas nos obrigava ao transporte público em vários horários de pico na grande Goiânia. Não que fosse ruim, minhas lembranças sobre esses momentos foram boas. Talvez só tenham sido boas pois estava com ele em todos os momentos. Na época meu avô devia ter por volta de setenta anos de idade e já não devia estar dentro de um coletivo superlotado – onde ele sempre recusava os assentos preferenciais, “em pé o vento bate na minha cara” era a desculpa dele.

Nunca faltei a escola e ele nunca faltou como minha companhia. Ia comigo e voltava sozinho. Depois ia sozinho e voltava comigo, todos os dias da semana. Nunca faltava nada e na volta ainda passávamos por uma casa que vendia laranjinha e eu sempre pedia uma de menta. Até hoje é o meu sabor favorito. Ao tempo, foi a primeira pessoa que falei sobre minha aprovação na UFG ainda em 2016. Meu avô é um homem fruto de seu tempo, e sempre privilegiou e incentivou a educação entre seus filhos e netos, talvez como uma vingança por ter sido obrigado a desistir dos estudos para ajudar financeiramente em casa. Entre os familiares,

apenas uma filha, minha mãe, com graduação em nível superior. Entre os netos, eu e mais duas primas. Quando soube da minha aprovação estava na casa dele, como em todos os anos desde a minha fundação. Ele estava calçando sua sandália, próximo a rede que sempre se deitava depois do almoço para poder “tirar uma soneca”. Falei para ele com uma empolgação contida e o abraço e felicitações foram imediatas. Ele sempre esteve lá, na escola, no ensino médio, na matrícula e em toda minha vida.

Porém, em 2017, aos oitenta e cinco anos de idade, sofreu um infarto. Com o coração já fragilizado, passou por diversos procedimentos médicos, mas não resistiu. Faleceu no dia 25 de março, na madrugada seguinte ao meu aniversário. Comemorou comigo e partiu em sequência. Dedicou-se para a minha formação, enquanto estudante e pessoa, mas não pode ver minha formatura em 2020 e este trabalho em 2023. Eu, particularmente, não sou religioso, mas meu avô era. Crente na vida eterna e devoto de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, sei que me acompanha de longe junto com minha avó Carmosina e continua comigo em mais uma conclusão de ciclos.

Esposa de Cedil, mãe e avó, não foi diferente do cônjuge em minha vida. Agradeço a Ana Rosa, minha avó materna, baiana e analfabeta que sempre se preocupou com os netos mais do que consigo mesma. Enquanto meu avô me buscava na escola, sempre chegava com tudo o que precisava em casa por causa dela. Almoço, companhia, carinho e todos os atributos que uma avó das melhores fábulas pode ter. Vítima também de um sistema desigual, nunca pode estudar. Ainda na velhice comprou um caderninho e aprendeu a escrever seu nome e sempre quis que os netos tivessem aquilo que ela não teve. Lembro-me de deitar na rede, a mesma em que meu avô deitava, para ler algum livro. Livros de ficção, fantasia ou qualquer outro gênero que chamasse a atenção de um adolescente na fase de crescimento. Ao longe escutava ela dizer ao meu avô: “Cedil, abaixa o volume da televisão que o Leo tá estudando”. Eu não estava estudando, mas para ela aquilo era tão importante quanto. E isso é o que importa.

A união dessas pessoas, tão importantes na minha vida, deram resultado nos meus pais, em que agradeço não só o suporte, mas toda a minha existência. Margareth Pires da Silva e Longuimar Vieira do Nascimento. Nossa relação sempre teve muitas complicações, não por intenção deles. A vida pode ser difícil em muitos momentos, mas saber que existem pessoas por nós deixa tudo mais fácil e mais alegre.

Meu pai viajou para cidades e estados do Brasil muito distante do lar. Era representante comercial e teve que se ausentar de boa parte da minha infância para que eu tivesse uma vida

mais confortável que a dele. Em uma perfeita ironia, cresci na distância física, mas na ansiedade pelos finais de semana em que podíamos nos divertir enquanto família. Ele me contou sobre Raul Seixas, levou-me pra Bahia, ensinou-me a tocar os poucos acordes que ele sabe no violão e me deu vários apelidos carinhosos ao longo da vida. Em um ciclo de ausência e presença, criamos nossa relação do jeito que ela é hoje. Difícil, mas difícil igual a vida pode ser.

Já minha mãe foi um tanto diferente do meu pai. Parte da ausência se deve ao fato de que ela esteve trabalhando e estudando para poder estar mais confortável comigo. Lembro-me de estar na formatura dela, durante o discurso já no final da gravidez de minha irmã, ela também agradeceu a família. Não sei se estava combinado, mas quando ela falou sobre mim um holofote bateu em meu rosto, perseguiu-me na escuridão do teatro e me acertou em cheio. Foi algo que me impressionou tanto na época que me marcou até hoje. A voz embargada em um choro contido, assim como estou ao escrever este texto, falou meu nome enquanto a luz me atingia. Hoje, penso que a luz não era apenas do holofote, mas dela também. Uma luz que só uma mãe pode dar. Eu pequeno vi ela lá em cima do palco, com uma dificuldade de locomoção devido ao “barrigão”, mas estava lá como estou aqui. Sorriu com lágrimas nos olhos e me agradeceu. Eu nem tinha feito muito ainda, minhas recordações eram tão poucas quanto a minha idade. Lembro-me de estar na casa da minha tia, onde minha mãe morou grande parte da graduação, e esperava ela chegar de carona com uma de suas amigas da faculdade. Do gosto musical já incentivado pelo meu pai, esperava ela cantando baixinho enquanto brincava com algum “bonequinho” do Batman: “Ela já vai chegar, não consigo mais esperar” e outros versos tão complexos quanto, mas tão emaranhados de sentimento como qualquer outra poesia romântica do século XIX.

Na mesma ordem cronológica, que me iludi ao dizer que seguiria, minha mãe também estava lá. Lembro como trauma do meu primeiríssimo dia na escola. Foi ela quem me levou. Deixou-me chorando com o pessoal do colégio, eu me sentia abandonado e traído no meu sentimento infantil. Fiquei calado o dia inteiro, mas acho que não foi tão diferente para ela. Com o tempo, minha mãe me contou sobre aquele dia: quando passei portão adentro, ela se escorou no muro da escola e chorou o mesmo tanto que eu. Ela sempre foi um poço de dureza, uma pedra bruta, porém não consegue se esconder por muito tempo dos filhos: quando fui aprovado na UFG ela chorou, quando passei para o mestrado ela gritou mais do que eu. Ela pode tentar se esconder nessa carapaça que segue mantendo até hoje, mas ela sabe que nos conhecemos bem e que essa história é muito mais intensa que qualquer trabalho acadêmico.

*Eu tinha medo do seu medo do que eu faço. Medo de cair no laço que você me preparou. E tinha medo de ter que dormir mais cedo numa cama que eu não gosto só porque você mandou (...). Você é forte, faz o que deseja e quer mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver. E foi com isso justamente que eu vi, maravilhoso aprendi que eu sou mais forte que você.*

(Rockixe – Raul Seixas e Paulo Coelho)

## **Lista de Siglas**

UCR – Unión Cívica Radical

SSHC – Suplemento Semanal Hora Cero

EPA – Escuela Panamericana de Arte

HQ – Histórias em quadrinhos

## Lista de Figuras

Fig. 1 – Anúncio Patoruzú.....	43
Fig. 2 – O patriotismo de Parotuzú.....	45
Fig. 3 – Temas Porteños em Patoruzú.....	50
Fig. 4 – Hermán, el Corsario.....	55
Fig. 5 – Hermán, el Corsario.....	56
Fig. 6 – El Pato Donald y Otras Historietas.....	62
Fig. 7 – Misterix, la historieta policial.....	68
Fig. 8 – El Rayo Rojo, comemoração do centenário do General San Martín.....	71
Fig. 9 – Ernie Pike.....	84
Fig. 10 – El Eternauta.....	87
Fig. 11 – Nahuel Barros.....	89
Fig. 12 – Sherlock Time.....	91
Fig. 13 – Revista Frontera.....	94
Fig. 14 – Revista Frontera Extra.....	95
Fig. 15 – Revista Hora Cero.....	96
Fig. 16 – Revista Suplemento Semanal Hora Cero.....	98
Fig. 17 – Revista Hora Cero Extra.....	99
Fig. 18 – Nahuel Barros e os pampas.....	103
Fig. 19 – Logotipo editora Frontera.....	107
Fig. 20 – Manifiesto Defendamos la Historieta.....	110
Fig. 21 – Vote Frondizi em El Eternauta.....	120
Fig. 22 – Propaganda em Suplemento Semanal Hora Cero.....	129
Fig. 23 – Propaganda em Suplemento Semanal Hora Cero.....	131
Fig. 24 – Os pampas em Nahuel Barros.....	147
Fig. 25 – Misticismo entre os oficiais.....	149
Fig. 26 – Apresentação de Nahuel Barros.....	155
Fig. 27 – Retrato de uma vida no campo no século XIX.....	156
Fig. 28 – União entre as diferentes etnias.....	166
Fig. 29 – As dificuldades do exército no Forte Perdido.....	167

Fig. 30 – Nahuel Barros se encontra com o irmão.....	171
Fig. 31 – A atmosfera de Ernie Pike.....	185
Fig. 32 – Héctor Oesterheld e Ernie Pike.....	190
Fig. 33 – O desenho documental de Hugo Pratt.....	194
Fig. 34 – El Eternauta.....	196
Fig. 35 – Randall, the Killer.....	197
Fig. 36 – Nahuel Barros.....	198
Fig. 37 – Momentos de silêncio em Ernie Pike.....	199
Fig. 38 – As mulheres soviéticas na Segunda Guerra Mundial.....	207

## RESUMO

O presente trabalho tem como intenção discutir as contribuições da Editora Frontera no mercado de impressos argentinos. A editora em questão participou de um momento de êxtase em torno dos quadrinhos na década de 1950, em que se via bastante qualidade de publicação no sentido artístico e na diversidade de público. A intervenção se fez no seguinte quesito: um espaço de autonomia artística e na briga contra a presença de impressos estrangeiros. A partir dessas relações, procuramos entender, olhando a parte documental representada pelas próprias revistas, entrevistas e anúncios publicitários, as estratégias tomadas pelos editores, Héctor Oesterheld, que possibilitaram a existência e sucesso do projeto editorial. Pensando em conjunto com a História Cultural e a História do Livro, discutimos em torno da materialidade e organização do impresso, seguindo paralelamente com a distribuição e consumo das revistas. A discussão desdobra-se orientada, também, pela Teoria dos Quadrinhos sobre a organização de códigos e símbolos na estrutura narrativa das revistas. Entendendo os impressos enquanto mídia de massa, as revistas da Editora Frontera são objetos importantes para discutir a relação entre cultura popular e política, sendo materiais que habitaram o breve período de democratização política no país ao final da década de 1950. As discussões e conclusões das *historietas* participam ativamente do desenvolvimento de histórias como *Nahuel Barros* e *Ernie Pike* – gauchesca e guerra, respectivamente. A problemática em torno das *historietas* é um meio de acessar um período histórico por uma visão da cultura de massa.

**Palavras-chave:** Argentina, Quadrinhos, *Historieta*, Impressos.

## ABSTRACT

The present work intends to discuss the contributions of the publishing Frontera in the Argentine's press. The Frontera's magazine created and participated in a moment of ecstasy in the 1950s. At that time, the comics, in the country, was passing through the comics "golden age", where there was a great quality of art and an amount of lectores. Frontera's intervention in the period respects some aspects of operation: a space of artistic autonomy and the criticism against the American characters. With this context and seeing the documents produced by the publishing, we seek to understand the strategies taken by the editor, Héctor Oesterheld, that contributed to the existence and success of the editorial project. Using Cultural History and Book History, we discuss the materiality and organization of the printed material at the same time of the distribution and the magazine's reading. The discussion is guided by the Comics Studies, which discuss the organization of codes and symbols in the narrative structure. The documents represented by the magazines, interviews and advertisements, guide the interpretation of the comics as a product of mass media, and Frontera's magazines represent the relationship between popular culture and politics. An example of the reading policy democratization in the country at the end of the 1950s among the Buenos Aires citizens. The discussions in the period contribute to the stories development of narrative as *Nahuel Barros* and *Ernie Pike* – gauchesca and war, respectively. The problem surrounding comic strips is a process to achieve historical discussions at a period through a mass culture view.

**Keywords:** Argentina, Comics, Historieta, Printing.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	20
<b>Capítulo 1.</b> Construção da identidade cultural das <i>historietas</i> argentinas: Dante Quinterno e Abril.....	34
1.1. Um indígena com roupas de gaúcho: características da revista <i>Patoruzú</i> .....	34
1.1.1. <i>Para grandes y chicos</i> : historietas e cotidiano em <i>Patoruzú</i> .....	37
1.1.2. José Luis Salinas e a <i>historieta</i> de aventura.....	53
1.2. Uma marca italiana: a presença da editora Abril na Argentina.....	57
1.2.1. Um pato em Buenos Aires: trajetória da editora Abril durante o governo de Perón.....	60
1.2.2. Importação de artistas italianos: contribuições de estrangeiros nas aventuras argentinas .....	64
1.2.2.1. Autonomia de editores e desenhistas: em busca de uma cooperativa autoral.....	72
<b>Capítulo 2.</b> As novas dinâmicas de Frontera: relações entre trabalho, política e autonomia artística.....	76
2.1. Organização da editora Frontera: composição de editores, autores e revistas.....	80
2.1.1. Reflexões sobre as diversas fronteiras argentinas: uma proposta de Oesterheld sobre questões culturais.....	100
2.1.2. Em defesa da <i>historieta</i> nacional: manifesto pró quadrinhos argentinas.....	109
2.1.3. Diálogos entre Frontera e Frondizi: entre a expectativa política e a liberdade de imprensa.....	119
2.1.4. “ <i>Defendamos la historieta</i> ”? : tentativa de sobrevivência do projeto editorial <i>Frontera</i> .....	125
<b>Capítulo 3.</b> Leituras sobre questões nacionais em diferentes contextos: a cultura gaúchesca de Nahuel Barros e uma visão sobre a guerra em Ernie Pike.....	137
3.1. Um gaúcho como representação de Argentina: Nahuel Barros e os aspectos de um mito fundador.....	142
3.1.1. Trajados para a guerra no deserto: críticas à orientação de nação.....	144
3.1.2. Apropriando-se da cultura gaúchesca: elementos para uma identificação com o homem do campo.....	154
3.1.3. Uma reinterpretação sobre o passado: sobre as origens do povo argentino e o heroísmo coletivo.....	165

3.2. Os relatos de guerra em Ernie Pike: uma historieta sobre uma guerra que esqueceram de contar.....	172
3.2.1. Dos relatos internacionais para os quadrinhos: um histórico de publicação de <i>Ernie Pike</i> .....	177
3.2.2. A Guerra é o inimigo: humanismo em cenários de caos.....	185
3.2.3. Os desenhos de um ítalo-brasileiro em <i>Ernie Pike</i> : Eugenio Colonnese e a contribuição transnacional de Frontera.....	202
<b>Conclusão.....</b>	<b>211</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>218</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>229</b>

## **Introdução**

### **Pensando o lugar da história nos quadrinhos: delimitando um objeto de estudo**

As Histórias em Quadrinhos (HQs) são produtos culturais decorrentes do avanço tecnológico da imprensa dos séculos XIX e XX. Desde o ponto de vista da História, as particularidades relativas a esse objeto de investigação, como materiais artísticos, métodos de impressão e a circulação em grandes espaços editoriais, tornam esta mídia um documento relevante para pensar a cultura popular desde uma perspectiva histórica. Por conta de seu caráter popular e massivo, as HQs servem como fontes para compreender a relação entre leitor e edição, fundamental para o desenvolvimento desta mídia.

Os quadrinhos estiveram presentes, à sua própria maneira, em muitos eventos políticos e internacionais desde a sua popularização em meados do século XX. Sobre a relação entre HQs e a representatividade dos principais acontecimentos políticos do século passado, podemos lembrar casos bem conhecidos, tal qual a utilização de revistas em quadrinhos como parte do esforço de guerra estadunidense ao longo da Segunda Guerra Mundial. Por meio deles transmitem-se ideias aos soldados no *front*, ligadas à identidade nacional e à cultura bélica. A solidificação de diversos gêneros narrativos, sendo um deles o super-herói, firma-se nesse momento um modelo de representação de nação em meio a população.

As HQs se estabelecem, portanto, como um relevante meio de difusão de projetos políticos. Estas tensões entre projeções artísticas e políticas também se estabeleceram na formação cultural dos quadrinhos em diferentes contextos. A proposta desta dissertação se pauta no caso específico da Argentina da primeira metade do século XX, onde constata-se a consolidação de publicações de HQs e o seu desenvolvimento cultural em uma intensa troca de valores em instancias diferentes da sociedade. Esse movimento compôs parte da história das *historietas* – nome utilizado pelos leitores argentinos a fim de identificar as revistas em quadrinhos e adotado ao longo do presente trabalho –, em que as produções dessas revistas foram comumente habitadas pelas tensões políticas e disputas de representatividade nacional.

Por conta disso, percebemos a necessidade de identificar os procedimentos editoriais que estabeleceram o cenário impresso argentino no período. A título de recorte, os esforços da análise figuram em torno da editora Frontera, dirigida pelo roteirista Héctor Germán Oesterheld e desenvolvida por diversos artistas argentinos e de outras nacionalidades. A Frontera foi uma

experiência editorial que definiu importantes etapas de produção das *historietas* argentinas. Mais conhecido por sua produção e atuação política nas décadas de 1960 e 1970, interrompidas de forma violenta pela ditadura que se instalou na Argentina em 1976, a carreira de Oesterheld nos de 1950 ainda traz muitas questões a serem discutidas em ambiente acadêmico. Por vezes, o período posterior da carreira do autor chama mais atenção que o seu primeiro contato com o mercado editorial. Nesta dissertação passamos pela visão cronológica, sem ser anacrônico, a respeito do trabalho de Oesterheld e colaboradores na editora Frontera durante sua existência. A atuação do roteirista e editor pode ser identificada como o momento de autonomia artística, incentivo da produção nacional e defesa da cultura em sentido anti-imperialista. Consideramos que é nesse momento, atuando como artista e editor na Frontera, que o projeto estético de Oesterheld para os quadrinhos argentinos se afirma e define um novo ponto de vista nacional.

Ao se apropriar de diversos gêneros e discursos narrativos, majoritariamente ligados e estabelecidos em mercados estrangeiros – principalmente os *comics* dos Estados Unidos –, Oesterheld conseguiu discutir questões próprias da realidade argentina e apresentar pontos de vista originais sobre a política nacional em contexto de Guerra Fria.

Nesta perspectiva, tomamos a produção de revistas em quadrinhos associadas diretamente a Oesterheld como fonte e objeto de análise sobre o mercado editorial de quadrinhos na Argentina das décadas de 1940 e 1950. A partir da abordagem metodológica vinculada à História Cultural, analisamos a cultura do impresso argentino e suas problemáticas relacionadas ao contexto histórico da primeira metade do século XX.

Sendo assim, o trabalho dialogou com fontes e bibliografias que exploram a formação e a consolidação do mercado editorial de quadrinhos na Argentina, o que possibilitou a atuação de Oesterheld e de seus colaboradores para uma experiência mais complexa. Deste modo, a pesquisa detém-se, em particular, no recorte que abrange os anos de 1957 a 1959, priorizando a publicação da revista *Suplemento Semanal Hora Cero* (SSHC). A prioridade em torno da revista semanal se deve a duas questões: a longevidade da revista e a diversidade de temas trabalhados no seu conteúdo. Em primeiro lugar, por questões de periodicidade de publicação, a revista *Suplemento Semanal Hora Cero* se estendeu por 116 números, influenciando e sendo influenciada pelos leitores ao longo de sua existência. Esse mesmo ponto nos leva para o segundo fundamento da revista, em que, para alcançar o maior número de leitores, a revista apresentou maior dinâmica entre diferentes gêneros narrativos – guerra, faroeste, ficção científica, entre outras – do que as revistas pares da editora – pré-definidas com gêneros

específicos em cada uma. Consideramos que este recorte possibilita analisar a construção do cenário de produção cultural de quadrinhos na Argentina, onde o debate político permite afirmar uma cultura nacional de quadrinhos em contraponto aos *comics* dos estadunidenses. Sendo assim, os resultados pretendidos relacionam-se à análise de procedimentos de leitura, projetos editoriais, publicação de revistas, como são recebidas pelo público e sua relação dentro do escopo sociopolítico do período.

### **Hora do *Paseo de la historieta*: uma aventura argentina pelos quadrinhos**

A cultura em torno dos quadrinhos argentinos é bastante presente no cotidiano contemporâneo do país. A construção e estabelecimento do mercado de *historietas* no início do século XX se relacionou intimamente com a vida dos cidadãos e, mais enfaticamente, com a vida do cidadão da capital do país. Em 2009, no centro urbano de Buenos Aires, o governo argentino inaugurou uma estátua em homenagem a personagem Mafalda, criada pelo cartunista Quino, para visita pública. Nos anos seguintes, Mafalda passou a receber amigos das mais diversas *historietas*, como Patoruzú, Loco Chavez, Clemente e outros. Iniciou-se, então, o chamado *Paseo de la historieta*. Um caminho que se estende por toda a cidade e trilha um espaço vivo entre arte popular e público. O caminho, assim como a história dos personagens, é extenso e tem fim no maior ícone dos quadrinhos argentinos: Juan Salvo, o Eternauta – personagem criado por Héctor Oesterheld e Francisco López –, situado no *Museo del Humor*. O museu, que tem como intenção preservar a história das *historietas* ao grande público: em seu acerto estão catalogados os primeiros jornais, revistas e álbuns de *historietas* que marcaram o desenvolvimento artístico e a expressão da linguagem no país.

Para José Maria Gutiérrez, em *Orígenes de la historieta moderna: los albores de la historieta argentina*, o surgimento das *historietas* e a difusão nos meios de comunicação contribuíram para a proliferação das imagens nos periódicos argentinos. Os quadrinhos eram uma forma de ilustrar e narrar o cotidiano. Afirma o autor:

“Entre avisos publicitários de bálsamos milagrosos e aparatos mágicos como o gramofone, a *historieta* emerge como um artefato privilegiado nas páginas das revistas, um fascinante dispositivo para relatar: há máquinas que escrevem, máquinas que falam, máquinas que retratam e outras que animam os retratos, e também há um simples desenho impresso que, por seu projeto,

se oferece como uma eficaz máquina de contar contos” (GUTIÉRREZ, 2014, p. 83)<sup>1</sup>.

Os quadrinhos estavam inseridos em um quadro mais amplo de modernização da imprensa, que ganhou fôlego nos Estados Unidos ao longo das últimas décadas do século XIX. Abraçando técnicas modernas de impressão, os jornais viram na veiculação de imagens coloridas e em série, voltadas para o entretenimento, um recurso para ampliar seu público. Nasciam os esboços de uma expressão visual que, posteriormente, veio a ser a gênese dos quadrinhos. Logo a novidade se espalhou para além dos Estados Unidos; na Argentina, “W.R. Hearst ou seu colega Pulitzer eram os espelhos onde deviam olhar os empresários do periodismo se desejavam ser ‘modernos’” (GENÉ, 2012, p. 204)<sup>2</sup>.

Nesse sentido, Buenos Aires, no início do século, aventurou-se na modernidade impressa. Com Beatriz Sarlo vemos que “Buenos Aires havia crescido de maneira espetacular nas primeiras décadas do século XX” (SARLO, 2003, p. 16)<sup>3</sup>. Entretanto, a intervenção bonaerense fez-se em uma modernidade periférica – desde a arquitetura urbana até a característica cosmopolita –, adequando-se a uma realidade complexa que sofre pressões internas e externas de ordem social, política e econômica.

Segundo Néstor García Canclini (2019, p. 69), os países latino-americanos enfrentam desafios nas estratégias de entrada e saída da modernidade. Segundo o autor, a “modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias, mas com baixa eficácia nos processos sociais” representa desafios para projetos de modernização na região. O modernismo – que podemos associar à publicação de impressos e à inclusão de leitores através das políticas de alfabetização – sem modernização é “uma modernidade latino-americana reprimida e postergada, realizada com dependência mecânica em relação às metrópoles, [e] é tão verdadeira e tão pouco funcional como os estudos sobre nosso ‘atraso’ costumam declarar” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 71).

---

<sup>1</sup> Texto original: “entre avisos publicitarios de bálsamos milagrosos y aparatos mágicos como el gramáfono, la historieta emerge como un artefacto privilegiado en las páginas de las revistas, un fascinante dispositivo para relatar: hay máquinas que escriben, máquinas que hablan, máquinas que retratan y otras que animan los retratos, y también hay un simple dibujo impreso que por su diseño se ofrece como una eficaz máquina de contar cuentos”.

<sup>2</sup> Texto original: “Si W.R. Hearst o su colega Pulitzer eran el espejo donde debían mirarse los empresarios del periodismo si querían ser ‘modernos’”.

<sup>3</sup> Texto original: “Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX”.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, o número de crianças alfabetizadas e de esforços legislativos quanto à função educadora do Estado surtiu efeito. Neste crescimento de escolas e instituições pedagógicas, o mercado de impressos argentinos se beneficiou, conseqüentemente, com a massa de novos leitores. Nesta etapa de democratização do conhecimento e acesso às letras, Sarlo afirma que “são nas trocas de informação que se produzem o perfil do público leitor e contribuem para a consolidação de um mercado editorial local” (2003, p. 19)<sup>4</sup>.

A introdução, principalmente, de crianças na cultura letrada incentivou a criação de espaços de cultura impressa ao longo de toda a capital Argentina. Conforme aponta Gabriela Pellegrino Soares em sua investigação acerca da formação de leitores no país durante o século XX, a construção de biblioteca populares, a diversificação dos pontos de venda de impressos e a rede de leitores nesse período foram pontos importantes para a popularização da leitura e para o estabelecimento de um campo cultural em torno dos impressos argentinos (SOARES, 2007, p. 44-45). Ainda é Sarlo quem diz:

o novo público de Buenos Aires carecia, precisamente por ser novo, das disposições que parecem naturais ao público de livraria. Sua cultura letrada estava construindo-se a partir da aquisição de certas destrezas básicas, proporcionadas pela escolarização primária, e o exercício da leitura sobre os materiais que poderiam estar ao alcance de suas mãos (SARLO, 1985, p. 21)<sup>5</sup>.

Dentre as diversas interpretações sobre as condições socioculturais da Argentina no período, Gabriela Pellegrino Soares reforça a importância da articulação entre política e impressos não só para a formação e a promoção de uma cultura intelectual, mas também para a promoção de um sentido nacional. O levantamento de bibliotecas de bairro e de coleções de livros realizado pela autora lhe permite afirmar que “as representações afirmativas da nacionalidade que se contrapuseram ao cosmopolitismo dos setores imigrantes fizeram-se sentir, em grande medida, na produção literária nacional voltada às crianças” (SOARES, 2007, p. 92).

---

<sup>4</sup> Texto original: “Estas son precondiciones de los cambios que se producen en el perfil del público y la consolidación de un mercado editorial local”.

<sup>5</sup> Texto original: “El nuevo público de Buenos Aires carecia, precisamente por ser nuevo, de las disposiciones que parecen naturales al público de librería. Su cultura letrada se estaba construyendo a partir de la adquisición de ciertas destrezas básicas, proporcionadas por la escolarización primaria, y el ejercicio de la lectura sobre los materiales que podían estar más a la mano”.

É nesse meio em que podemos observar a relação editorial com as políticas públicas do Estado argentino. A busca pela alfabetização viu-se como resposta da ótica multicultural. Como aponta Luis Alberto Romero (2017, p. 32), o processo de alfabetização foi destinado com maior atenção aos filhos dos estrangeiros para que, em decorrência da educação formal, pudessem se relacionar com os filhos dos argentinos dentro de um sentimento de pertencimento local. Essa proposta buscou se vincular aos mitos de origem da nação e a cotidianidade pública do país.

Pesquisadores como Norberto Osvaldo Ferreras buscam no cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires uma forma de identificar pontos de conjuntura para formação dos espaços de sociabilidade entre estrangeiros e argentinos. Para além do espaço industrial, em desenvolvimento na aurora do século XX, Ferreras afirma que os trabalhadores se encontravam para diálogos e conversas em diversas outras áreas da cidade. Através dos *conventillos*, hábitos alimentares, locais de consumos e diversos outros fatores, é possível identificar pontos de convergência para trabalhadores e cidadãos mais ou menos instruídos – em vista pedagógica. Conforme a proposta do autor, as revistas, em hipótese, serviram como sociabilidade cultural de uma população tão distinta.

A percepção e construção dos parâmetros de produção e impacto cultural dos quadrinhos argentinos neste contexto se encontram bem trabalhados em diversos campos disciplinares da produção científica. Contudo, seguem pouco trabalhadas na área de História, o que se configura numa lacuna e aponta para a relevância do nosso estudo. Isto posto, a visão e interpretação deste tema central se constrói, aqui, a partir de estudos de perfil biográfico (SASTURAIN, 1995; NICOLINI e BELTRAMI, 2016), sociológicas (VON SPRECHER, 2011; FERNÁNDEZ, 2012, 2016; FOSTER, 2013), em estudos de mercado em perspectiva socioeconômica (VAZQUES, 2010; ABRAHAM, 2013; RIVERA, 1992; SCARZANELLA, 2016) e na reflexão sobre as operações de memória e legitimidade destas publicações, igualmente sob um viés de recepção (GAGO, 2016, 2012 2015; FERÁNDEZ, 2012). O uso desta bibliografia auxiliará para a criação do cenário em torno de Oesterheld e da publicação da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*.

Neste caráter biográfico em questão, Fernanda Nicolini e Alicia Beltrami constroem a biografia intitulada *Los Oesterheld* (2016). A obra pretende discutir o relacionamento de Oesterheld e sua família com os movimentos sociais da década de 1970. Entretanto, para detalhar a complexidade do momento, as autoras desenvolvem profundas pesquisas em documentos particulares e entrevistas com a patriarca Elsa Sánchez como fundamento principal

para caracterizar a relevância cultural e histórica da família. Sendo assim, ele é sugestivo por reforçar a importância de uma perspectiva cultural de abordagem no mercado editorial e como, a partir da produção de *historietas* no mercado argentino, ilustra o papel fundamental de Oesterheld enquanto roteirista e editor de quadrinhos no país. O livro traz conclusões sobre o caráter de produção e relevância no cenário proposto para o referente projeto. Contudo tais reflexões não se estabilizam a partir do diálogo com bibliografias críticas sobre o período, o que limita o alcance crítico destas conclusões sob o ponto de vista acadêmico.

Com a chegada da década de 1950, a produção de *historietas* absorve uma nova metodologia estética de narrativas e uma nova abordagem mercadológica e editorial. Nessa sequência de produção especializada e deliberada, as considerações do pesquisador e roteirista Juan Sasturain identificam um cenário propício em que Oesterheld “inventa uma profissão” (SASTURAIN, 1995, p.104). Para o autor, estas características de apropriação de uma linguagem intelectualizada e a produção com base em gêneros narrativos estrangeiros, bem como a fundação da própria organização editorial, deu início a uma nova dinâmica de profissionalização do mercado argentino.

Sob outro viés, Sebastian Gago analisa a construção de uma memória posterior às obras do roteirista argentino, destacando a construção de um mito em torno das intenções de Oesterheld enquanto produtor de *historietas*. Gago (2016, p. 59), apesar de não priorizar aspectos como a recepção e a construção do processo editorial de publicação das obras, descreve a experiência de relação com o impresso entre leitores e revistas de maneira com que esta relação estabelece pontos de reconhecimento das obras da editora Frontera. Estes pontos seriam:

- a) O reconhecimento de elementos de originalidade e realismo, derivado de certos rasgos de “argentinidade” do relato ficcional, já os referentes culturais tais como o dialeto espanhol portenho, a paisagem urbana de Buenos Aires e o transfundo histórico[...]; b) a identificação de princípios como o humanismo, a solidariedade, a relativização do maniqueísmo da moral, a ênfase no protagonismo grupal e o sentido de resistência contra um poder opressivo[...]; c) o reconhecimento de referências políticas específicas como, por exemplo, a remissão alegórica ao passado recente da Argentina, o mesmo ao tempo político mais próximo respeito ao presente (GAGO, 2016, p. 59).

Enquanto isso, Roberto Von Sprecher pretende construir um cenário inicial para a produção contemporânea dos quadrinhos argentinos. Dando ênfase nesse caráter originário, em busca de um sentido qualitativo para embasar a pesquisa, Sprecher busca certa concepção de

ineditismo nos trabalhos de Oesterheld e, deste modo, compactua com a criação de um mercado/gênero através destes trabalhos. Sprecher define Oesterheld como o criador da “*historieta* de autor”, pois “a *historieta* de autor surge, em medida, a partir da tarefa de um roteirista que, posteriormente, converteu-se em editor que não apenas escreveu com relativa autonomia das orientações da produção cultural, ainda assim com êxito de vendas (VON SPRECHER, 2009, p. 5)<sup>6</sup>. Sobre as considerações de Sprecher, Oesterheld foi, sim, peça importante para o advento da nacionalização do quadrinho argentino e da apropriação cultural de narrativas e gêneros próprios de países estrangeiros em algo latino-americano e, mais especificamente, argentino.

Ademais, desvencilhada das questões ligadas à memória de Oesterheld e de construção de um campo para a publicação de quadrinhos, a pesquisadora Laura Vazquez, no livro *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina* (2010) – fruto de sua tese de doutorado em sociologia –, caminha em torno das questões de recepção das obras argentinas bem como a construção e funcionamento de um mercado de publicação de revistas. A expressividade do mercado argentino até então, como indica Vazquez (2010, p. 25-6), refletia-se em uma característica própria de valorização do produto nacional em relação ao importado. Na produção industrial da cultura argentina, as revistas desenvolviam laços de fidelidade junto ao público leitor; a década de 1950 costuma ser chamada como “*edad de oro*” da publicação de quadrinhos nacionais argentinos. O livro, além de trazer um paralelo amplo e detalhado da estruturação do mercado argentino e de suas conquistas como referência na produção cultural mundial, aborda a crescente publicação de revistas voltadas para um público infanto-juvenil e adulto, dando amplo destaque à década de 1950 e ao papel de Oesterheld em todo o processo.

Em estudos dos dados e números do mercado no referido contexto, é possível refletir sobre o mercado de venda e produção de *historietas*. Essas publicações, na maioria das vezes, eram corroboradas por uma alta demanda de consumo periódico dos leitores. Na década de 1950, várias revistas se estabeleceram com produção nacional, tais como: *Patoruzú* – com média de tiragem entre 300.000 exemplares semanais – e *Intervalo* – com média de tiragem entre 280.000 exemplares semanais (VAZQUEZ, 2010, p. 25).

Por outro lado, Carlos Abraham discute a construção de Héctor G. Oesterheld enquanto

---

<sup>6</sup> Texto original: “La historieta de autor surge, en buena medida, a partir de la tarea de un solo guionista que además se convirtió en editor y que no sólo escribió con autonomía respecto de mandatos de la industria cultural y obtuvo éxito de ventas”.

editor e parte do desenvolvimento cultural em ascensão na Argentina na década de 1950. A produção de Oesterheld, inicialmente, focou-se na construção de textos editoriais de divulgação de artigos científicos (ABRAHAM, 2013, p. 134) e na produção de revistas dentro do gênero de ficção científica. Oesterheld, quando filiado à produção destas revistas, galga importantes degraus no reconhecimento editorial do período. Posteriormente assumiu a direção da publicação *Más Allá*, coletânea de referência na publicação de contos de ficção científica. A revista, publicada pela editora Abril, foi responsável pela publicação de nomes como Arthur C. Clarke, Kurt Vonnegut e Ray Bradbury.

No mesmo período, Oesterheld se tornou um dos principais artistas e colaboradores da editora por conta de seu engajamento editorial, sua influência no mercado livreiro e sua divulgação científica por meio de revistas populares (ABRAHAM, 2013, p. 135-8). A produção de Oesterheld sob a edição dos editores italianos partiu para a consolidação de seu nome como importante mediador cultural na Argentina. Cesare Civita, um dos sócios fundadores da editora Abril, encomendou alguns roteiros de Oesterheld: *Sargento Kirk* (1953) e *Bull Rocket* (1952). Ambos os títulos sofrem de uma pressão mercadológica e editorial, as estreias de Oesterheld nas *historietas* trata-se de gêneros narrativos consolidados e que abrangem um grande público leitor. *Faroeste e Ficção Científica*, respectivamente (SCARZANELLA, 2016, p. 56).

Jorge B. Rivera (1992, p. 46-7) discute a internalização da cultura por meio dos quadrinhos quando o mercado editorial passa a conceber essas publicações como algo especializado e intelectualizado. A nova visão sobre a produção editorial de *historietas* na Argentina estabeleceu um novo pressuposto de diálogo com uma cultura que foge da marginalidade imposta a arte ao longo de sua criação, tornando-os um produto cultural oferecido tanto a crianças como adultos. Como Rivera discute em seu texto, a perspectiva editorial abordada nos anos de 1950 foi baseada em uma perspectiva literária da produção dos gêneros narrativos dos quadrinhos. Deste modo, há um intenso trabalho de publicação dos clássicos literários com adaptações dos textos para quadrinhos, remetendo imediatamente a uma estrutura de romance.

### **Estudos sobre quadrinhos: pensando as relações entre imagem e texto**

É neste contexto que teóricos importantes dos quadrinhos na Argentina, dentre eles Oscar Masotta (1982) e Jorge Rivera (1992), irão se formar. Oscar Masotta afirma que

“*historieta* é ‘prosa’ no sentido de Sartre: qualquer que seja a relação entre texto escrito e imagem desenhada, na *historieta* as palavras sempre terminam por reduzir a ambiguidade das imagens” (MASOTTA, 1982, p. 10)<sup>7</sup>. Quanto à prevalência do texto na construção de uma *historieta*, Masotta interpreta a necessidade de transmissão de significados conclusivos, em que a arte desenhada não pode abrir caminhos ou campos distintos do propósito original. Em questão, Masotta exclui a participação do leitor no processo de construção editorial. Isto pois, para o autor, “a *historieta* nos conta sempre uma história concreta, uma significação terminada. Aparentemente próxima da pintura, então, é sua parente mais distante; na verdade, está mais próxima da literatura (sobretudo a literatura popular e de grandes massas). A *historieta* é *literatura dibujada*” (MASOTTA, 1982, p. 10)<sup>8</sup>.

Masotta parte da interpretação simbólica através da semiótica, contribuindo para uma parcela considerável da literatura sobre os quadrinhos argentinos que seguiu por esses mesmos rumos. A exclusão da visualidade como item fundamental para a equação dos estudos sobre os quadrinhos e a prevalência do texto como chave de leitura de cada obra é um meio de não percepção da hibridação necessária dessa arte. Como aponta Bart Beaty, “a hibridação natural dos quadrinhos, o que é visto por seus proponentes como um dos principais pontos de sua força, serve para mitigar a pureza da modernidade (...). Adiante, a falta desta pureza torna-se uma das principais razões para exclusão dos quadrinhos dos cânones das realizações do século XX na *fine art*” (BEATY, 2012, p. 21)<sup>9</sup>. Acerca de artes híbridas, Beaty continua dizendo: “um fato importante sobre formas de artes híbridas é que elas são comumente reconhecidas por serem particularmente complexas, que une elementos díspares, acumulando valores exatos de cada uma” (*idem*)<sup>10</sup>. Seguindo a consideração de Beaty, os estudos sobre quadrinhos comumente devem prestar reverência às diferentes grandezas que atuam na composição de uma obra, em que o relacionamento dinâmico entre visualidade e texto se complementam para apresentar uma narrativa complexa. A prevalência de uma sobre a outra pode, neste tipo de análise reducionista,

---

<sup>7</sup> Texto original: “La historieta es ‘prosa’ en el sentido de Sartre: cualquiera que fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes”.

<sup>8</sup> Texto original: “la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada”.

<sup>9</sup> Texto original: “the hybrid nature of comics, which is seen by its proponents as one of its principle strengths, serves to mitigate against the modernista (...).Further, that lack of purity becomes one of the key reasons for the exclusion of comics from canons of twentieth-century accomplishment in the fine arts”.

<sup>10</sup> Texto original: “One important fact about hybrid art forms is that they are often recognized as being particularly complex works that unite disparate elements, thereby accruing values attached to each”.

não encontrar conclusões satisfatórias, resumindo-se ao olhar acostumado de um outro tipo de arte que não os quadrinhos.

Por vezes, os quadrinhos não são reconhecidos dentro de seus próprios símbolos, organizações e narrativas: ao focar, por exemplo, apenas na dimensão estritamente “literária” dos quadrinhos, “uma das consequências mais significativas do estudo literário sobre quadrinhos tem sido a tendência de tirar a atenção dos quadrinhos como uma forma de cultura visual” (BEATY, 2012, p. 18)<sup>11</sup>. Tomando os quadrinhos como ponto de pesquisa, é necessário, portanto, estabelecer uma relação entre aspectos ligados à dimensão da leitura, mas também da cultura visual,

Alguns pontos importantes para a afirmação das *historietas* como *literatura dibujada* é a capacidade de adequar gêneros que são caros ao universo literário mais amplo (LEVÍN, 2015, p. 19). Thierry Groensteen<sup>12</sup> (2015, p. 14-15) diz que os quadrinhos partem de uma articulação de códigos externos para a elaboração de seus próprios. É importante ressaltar, que no caso da metodologia de Groensteen, o autor busca a aproximação e reconhecimento de ícones básicos para a formalização do campo de estudo sobre as HQs, compreendendo os diferentes relacionamentos presentes na estrutura narrativa dos quadrinhos, que vão além do caráter híbrido da mídia.

Para os quadrinhos argentinos e, sobretudo, para o caso da editora Frontera, a análise das *historietas* sob o aspecto híbrido da mídia é imprescindível. Isto pois, conforme a proposta editorial dos colaboradores da editora em sentido de autonomia autoral, o desenvolvimento da estética individual de cada autor foi desligado do mercado de impressos enrijecido anterior a década de 1950. Os desenvolvimentos visuais e textuais das revistas dentro da editora proporcionaram a publicação de um documento que navega com bastante segurança entre os distintos campos artísticos dessa hibridação narrativa. Enquanto os roteiros assinados por Héctor Oesterheld se apoiam em uma linguagem ágil, dinâmica, mas rebuscada e extensa, as artes de diferentes desenhistas compartilham do expressionismo alemão, do realismo, do folclórico e relacionados. A análise dos títulos publicados pela editora Frontera são um meio

---

<sup>11</sup> Texto original: “One of the significant consequences of the literary turn in the study of comics has been a tendency to drive attention away from comics as a form of visual culture”.

<sup>12</sup> Thierry Groensteen é um pesquisador francês e diretor do Museu de Quadrinhos de Angoulême, que ficou conhecido após desenvolver importantes estudos sobre a mídia. A sua proposta de análise pensa em torno da artrologia geral, que considera a leitura das revistas em quadrinhos como uma leitura de uma única obra consumida de maneira seriada. Assim, as conexões entre símbolos e significados não se perdem ao longo do intervalo de cada edição, participando de uma única unidade artística.

de articular e pensar as diferentes influências que os quadrinhos podem ter. A riqueza de detalhes não está apenas em uma grandeza ou outra, mas na publicação de narrativas que empreendem valores e significados à mídia, entendendo-se como um produto impresso, popular e de baixo custo.

O entendimento dos quadrinhos como uma expressão artística, que se aproveita de códigos, elementos e mecanismos de diferentes áreas, é um dos pontos fundamentais para a elaboração desta dissertação. Compreendemos a necessidade de retomar os quadrinhos enquanto arte que se aproveita do contemporâneo para poder se aprofundar na história que deseja contar. Nessa dinâmica de produção, por vezes, os quadrinhos reproduzem conceitos presentes em outras áreas artísticas, como literatura, pintura, teatro e cinema. Podemos reforçar a ideia de hibridação proposta por Beaty a partir do diálogo com a obra de Barbara Postema:

“Não obstante o discurso sobre a ‘fusão’ imagem-texto ou ‘unidade’, inevitavelmente o texto significa de uma forma completamente diferente das mais abstratas imagens e dos ícones mais convencionais. As palavras e suas representações textuais não representam a aparência visual dos objetos ou conceitos que elas significam; a única exceção seriam as palavras onomatopeicas que assemelham à sua fonte de forma auditiva e não visual. Reconhecidamente, tanto o texto como a imagem são sistemas de significação, ou linguagem” (POSTEMA, 2018, p. 118).

O uso de duas expressões culturais, letras e imagens, para concluírem-se em uma nova forma de arte é um meio de definição e identidade. Assim, veremos na cultura visual e na cultura literária meios de conclusões próprios dentro de uma expressão artística. Ou seja: nem a visualidade do desenho ou a literatura do texto funcionam como complemento de uma em detrimento da outra. Ambas funcionam como meio para narrar, em quadrinhos, uma história de ficção científica, faroeste, realismo ou qualquer outro gênero que caiba dentro de sua própria narrativa.

### **Estrutura dos capítulos**

Esta dissertação está dividida em três capítulos: o primeiro consiste numa análise em torno das publicações de quadrinhos nas décadas de 1930 e 1940 sob a vista das editoras Dante Quinterno e Abril; o segundo capítulo diz respeito à intervenção editorial de Frontera, sua proposta de autonomia artística e anti-imperialismo; o terceiro capítulo retoma os quadrinhos

da última editora: *Nahuel Barros* (Héctor Oesterheld e Carlos Roume) e *Ernie Pike* (Héctor Oesterheld e Hugo Pratt), *historietas* que discutem a cultura gauchesca e guerra, respectivamente.

Por conta do conteúdo da dissertação se basear em uma documentação e bibliografia extensamente produzida em língua espanhola, parte das citações e trechos de obras foram traduzidos conforme a produção do presente texto. Para questões metodológicas, o texto estrangeiro não será referenciado no corpo do texto, mas serão em notas de rodapé. Sobretudo nas citações das *historietas* no capítulo três, o material de consulta na língua original será referenciado e terá livre acesso ao leitor da dissertação por meio das imagens anexadas no corpo do texto.

Assim, *Nahuel Barros* e *Ernie Pike* são títulos que foram publicados periodicamente através da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*. Na publicação em questão, observamos uma infinidade de quadrinhos que competem com os diversos gêneros populares nos quadrinhos na década de 1950 – aventura, ficção científica, faroeste e outros. A escolha por estas duas *historietas* em específico se constata em dois pontos em cada título: a discussão sobre nacionalismo e a representação do mito das origens enraizados na cultura gauchesca (em *Nahuel Barros*) e a problematização sobre a Guerra e o lugar da Argentina em período de Guerra Fria (em *Ernie Pike*). Ambos os títulos discorrem sobre seu momento de publicação e trazem à luz uma visão histórica de cada tema.

Desta maneira, os capítulos estão organizados com um sentido cronológico de criação do mercado editorial argentino e da estabilidade mercadológica de publicação de revistas em quadrinhos. A necessidade de retomar a experiência de impressos nas três décadas relaciona-se com os diversos procedimentos editoriais que definiram o mercado argentino e possibilitaram um cenário forte permitindo a existência da editora Frontera. Ciente da existência de lacunas no interior dos estudos históricos em torno dos quadrinhos argentinos em nível acadêmico, a dissertação passa por uma análise das políticas editoriais de duas das principais editoras argentinas da primeira metade do século XX – Dante Quintero e Abril –, referenciadas no capítulo primeiro, para, em seguida, avançarmos de forma mais detida com as propostas da editora Frontera, de Héctor Oesterheld e seus colaboradores. Assim, o estudo de caso em torno da editora Frontera e suas revistas na segunda metade da década de 1950 foi explorado a partir das mediações sociais e políticas presentes nos seus quadrinhos.

Já no segundo capítulo, conforme a evolução de Oesterheld enquanto autor e editor de quadrinhos, vemos a construção da editora Frontera e suas políticas editoriais inéditas. A liberdade artística, a colaboração de autores em funcionamento colaborativo, a evolução estética das revistas e um estudo literário dos roteiros nas revistas publicadas entre 1957 e 1961. Neste capítulo podemos entender o funcionamento da editora, o gerenciamento editorial de artistas e a impressão gráfica, o contexto político e econômico de existência da editora que contribuem para o empreendimento de Oesterheld ganhar o destaque histórico reconhecido pelo estudo das *historietas* argentinas.

No capítulo três detalhamos sobre duas de quadrinhos publicadas dentro da revista *Suplemento Semanal Hora Cero* como mencionado nos parágrafos anteriores. Devido ao grande volume de narrativas produzidas ao longo da revista, em mais de cem números semanais, damos destaque para duas séries conforme a seguinte metodologia: *historietas* que apresentam temas importantes para a consolidação da identidade da revista no imaginário popular argentino e sobre uma lacuna ainda pouco estudada pelos estudos de quadrinhos argentinos. *Nahuel Barros*, conforme o levantamento bibliográfico feito para esta dissertação, não possui trabalhos dedicados ao título, restando apenas comentários breves ou sinopses sobre o título. Para a construção deste trabalho, o título é extremamente relevante por tocar na cultura gauchesca, que forma parte da identidade nacional na Argentina desde meados do século XX e ainda muito importante para a contemporaneidade. Em segundo, *Ernie Pike* apresenta importantes assuntos sobre o conceito do humanismo, em que toda a obra de Oesterheld se apoiou. O trabalho sobre um passado bastante recente, a Segunda Guerra Mundial, buscou retratar o conflito sob uma perspectiva inédita e bastante criticada ao mesmo tempo: a guerra enquanto inimigo e o olhar ameno para os inimigos historicamente construídos – o bloco do Eixo.

Além disso, ambos os títulos são desenhados por professores – Carlos Roume e Hugo Pratt – da *Escuela Panamericana de Artes*, curso bastante importante para os quadrinhos sul-americanos e bastante reverenciado entre críticos e leitores. A questão visual dos quadrinhos não passa despercebida neste último trecho do trabalho. O uso do desenho documental, com traços baseados em referência de documentos históricos trazem à tona um trabalho estético bastante apurado e inspirado em um realismo dentro dos quadrinhos introduzido por artistas como Milton Caniff e Alex Raymond. As páginas de *Suplemento Semanal Hora Cero* trazem um estudo aprofundado sobre ambos os cenários retratados nas *historietas*.

## 1. Construção da identidade cultural das *historietas* argentinas: Dante Quintero e Abril

As *historietas* argentinas são alvo de pesquisas e investigações recentes que buscam entender com maior clareza o funcionamento do cenário culturalmente rico no país ao longo do século XX. Contudo, é necessário para esta dissertação buscar a formação particular deste mercado editorial durante as primeiras décadas do século XX.

Neste capítulo, pretendo desenvolver uma trajetória acerca da edição argentina de quadrinhos a partir de duas editoras: Dante Quintero, na década de 1930; e Abril, na década de 1940. Tomamos estas duas editoras por alguns motivos que ficarão evidentes ao longo da investigação detalhada da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, objeto central deste trabalho: em primeiro lugar, cabe destacar que os principais artistas que colaboraram com a editora Frontera, que publicou a revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, também contribuíram – ou até iniciaram suas carreiras – com as editorias Dante Quintero e Abril, como é o caso de Alberto Breccia, Hugo Pratt, Solano López e outros. Além disso, explorar a análise das editoras Dante Quintero e Abril neste primeiro capítulo possibilita uma aproximação em relação a temas que consideramos diretamente associados à Frontera, como as políticas públicas de incentivo à leitura, o desenvolvimento do formato de publicação de *historietas* em mídia própria e consolidada, a introdução de artistas e modelo de produção através do diálogo cultural entre Argentina e Europa, a autonomia dos artistas e o descontentamento das amarras editoriais induzidas pela lógica de mídia de massa. Em especial a este último ponto, tal aspecto pode ser tomado como uma marca que caracterizaria futuramente a política editorial de Frontera, a qual, durante a vida útil comercial, sempre incentivou e estimulou a criação autoral dos artistas colaboradores.

### 1.1. Um indígena com roupas de gaucho: características da revista *Patoruzú*

O mercado argentino de quadrinhos ganhou espaço gradualmente durante as primeiras décadas do século XX. O editor Ramón Columba<sup>13</sup> o considerou, por muito tempo, como um

---

<sup>13</sup> Columba, taquígrafo do Senado argentino, foi um importante cartunista argentino. Publicou em *magazines* e diários como *El Nacional*, *La Razón*, *La Vida Moderna*, *Crítica* e, ao fim, criou *Páginas de Columba* (1923) e *El Tony* (1928) pela sua editora Columba. Para ler mais sobre a experiência editorial de Columba, conferir o texto

meio democrático de inserção da leitura e alfabetização em Buenos Aires já durante os anos 1920, o que acabou por desenvolver novos *status* de divulgação popular quando novos artistas e editores entraram na cena editorial nos anos de 1930. Neste caso, identificamos a presença difusa de Dante Quintero no início dessa mesma década, com importância central em seu personagem *Parotuzú* e revista homônima. Quintero aproveitou-se da efervescência de produção de revistas e periódicos como oportunidade de trabalho como desenhista em diferentes editoras. Entre elas, temos a conhecida passagem pelas *Páginas de Columba*<sup>14</sup>, *La Razón*<sup>15</sup> e *Crítica*<sup>16</sup> onde, nesta última, estreou o indígena Patoruzú. A trajetória de Quintero frente ao mercado econômico e cultural da Argentina deve ser analisada levando em conta seu trabalho editorial, sem perder de vista também o nacionalismo de viés conservador do artista.

Isto pois, o autor não mediu esforços para difundir seus personagens e suas revistas. Neste contexto, pensou as *historietas* tal qual um objeto comercial com potencial para escoamento em larga escala. Assim, as narrativas de Quintero buscaram estabelecer uma espécie de síntese entre a universalização da linguagem – ao assimilar a linguagem estrangeira para construção estética das histórias – e a defesa da identidade argentina. Quintero criou, em 1935, a primeira agência argentina de distribuição de historietas: Sindicato Dante Quintero. Ainda que por influência do *modus operandi* estabelecido nos Estados Unidos, este movimento o consolidou como uma das principais figuras representativas no mercado nacional de quadrinhos, tornando-o um nome de referência na Argentina. Para tal, integrou arte e política em suas *historietas* pois, embora as revistas publicadas pelo Sindicato Dante Quintero contribuíssem para o mundo dos quadrinhos ao dar espaço para artistas nacionais em suas páginas, essas mesmas publicações divulgavam campanhas políticas pró-nacionalistas em colunas e artigos jornalísticos no intervalo entre a arte híbrida. Tal característica transformou as revistas de Quintero em um objeto de leitura para todas as idades, ao superar o entretenimento infanto-juvenil das *historietas* de 1920 e aprimorar o mercado editorial de *historietas* ao abrir espaço para novos leitores e para narrativas mais complexas.

---

*Del Parlamento a Hollywood: tensiones y desplazamientos em la trayectoria del dibujante, caricaturista y editor Ramón Columba* de Laura Vazquez.

<sup>14</sup> *Páginas de Columba* foi a primeira publicação da editora Columba. No formato de *magazine*, publicou charges e tiras sobre o contexto sociopolítico argentino. A revista foi construída através do humor caricatural, de periodicidade bimestral distribuída, originalmente, em livrarias.

<sup>15</sup> Diário argentino fundado em 1905 pelo periodista Emílio Morales.

<sup>16</sup> Diário argentino fundado em 1913 pelo periodista uruguaio Natalio Botana.

Quinterno também se aproveitou da ebulição de artistas gráficos no meio editorial argentino. A novidade dos periódicos argentinos, a promoção de espaços editoriais nacionais instigou uma parcela de desenhistas e ilustradores iniciantes a se aventurarem nas diferentes publicações em curso (GENÉ, 2014, p. 109). Ainda que pouco experientes, o contato direto com editoras qualificadas e a leitura dos demais quadrinhos importados dos Estados Unidos da América, possibilitou que novos artistas ocupassem espaços para a diversificação de temas e gêneros narrativos nas *historietas* argentinas. O entusiasmo artístico e o auxílio de Quinterno povoaram as publicações da editora Dante Quinterno com questões pertinentes do cotidiano, principalmente, de Buenos Aires.

A expectativa de escritores e editores, por uma apropriação das *historietas* em favor de uma produção nacional, fez parte indissociável da característica da referida editora. Inicialmente, a produção das *historietas* ficou a cargo da figura do criador da publicação, restituindo, assim, os direitos de comercialização e distribuição do personagem sob sua imagem e aprovação. Desta maneira, ao preservar seus próprios personagens, Quinterno preservou também seus direitos de criador e reprodução da arte enquanto mercadoria. Como apontam Laura Vazquez e Roberto Elísio dos Santos (2013, p. 175-6) a capacidade empresarial de Quinterno o destacou dos demais editores contemporâneos ao seu período por viabilizar uma nova maneira de produção através do seu projeto editorial, em que o próprio desenhista é dono integral de sua criação. A restituição dos *copyrights* dos personagens possibilitou a expansão planejada das revistas *Patoruzú* e a captação de lucro diretamente para o criador, Quinterno.

O momento de intensificação da produção nacional foi bem-vinda. Pois, ao mesmo tempo de desenvolvimento do mercado de impresso, a crise econômica ocorrida em decorrência do *crash* de 1929 obrigou a Argentina a identificar e valorizar a produção local. Em face do baixo valor de mercado dos produtos internacionais e das implicações em suas importações, o governo que deu cabo ao processo revitalização nacional no início da década de 1930 e optou por políticas de incentivo econômico da produção interna a fim de estabilidade em momento de desequilíbrio internacional (ROCK, 2018, p. 43). O movimento de reconhecimento da produção nacional parte desde as *commodities* até o objeto cultural. Ainda no início das atividades da editora, Quinterno buscou aproveitar a conjuntura favorável e articulou uma série de estratégias para trabalhar com a propriedade intelectual, de modo a comercializar seus produtos e imagens, que se revitalizaram no interior de uma política econômica nacionalista e de protecionismo do produto nacional. A partir deste ponto, “a indústria nacional teve que sustentar-se

primeiramente em um mercado interno, e no caso da indústria de entretenimento, tinha que falar o mesmo idioma e os mesmos códigos” (GANDOLFO. TURNES. VILCHES, 2017, p. 112)<sup>17</sup> de seus leitores.

Este interesse em transformar o objeto impresso em mercadoria, segundo os interesses de Quinterno, aproveitou-se da conturbação política para se concretizar. A prática capitalista organizada dentro das estruturas do impresso tem como proposta, conforme aponta Benedict Anderson no livro *Comunidades Imaginadas*, a criação de simultaneidades. Estas simultaneidades, por sua vez, geram nos leitores a semente da consciência nacional. O papel do impresso nesse pensamento é importante para integrar realidades de diferentes níveis em uma proposta de nação e unidade. Segundo o autor, “o capitalismo editorial, que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas” (ANDERSON, 2008, p. 70).

Com a fragmentação do apoio internacional e a necessidade de organização da estrutura interna, o impresso e, nesse caso, Dante Quinterno foram importantes objetos para elaboração de uma identidade do argentino. As comunidades imaginadas, que surgem após a leitura de revistas como *Patoruzú*, apostam na fidelização de diferentes leitores com a apresentação de temáticas do cotidiano nacional. Estas temáticas, pouco aprofundada por publicações internacionais por conta da impossibilidade de reprodução de tópicos específicos do contexto argentino, foram tônicas em toda produção argentina posterior à década de 1930. Com o incentivo de Quinterno, as seguintes editoras de destaque apoiaram-se nestes elementos para publicar suas próprias *historietas*, não obstante com o maior destaque para Frontera e seus elementos característicos desenvolvidos por Oesterheld e seus colaboradores.

### **1.1.1. Para grandes y chicos: historietas e cotidiano em Patoruzú**

O desenvolvimento do mercado editorial frente à expansão do mercado consumidor deu a Quinterno a possibilidade de trabalhar seus personagens como produtos. O momento político do país, em que o produto interno foi valorizado em detrimento da dificuldade de importação do produto estrangeiro, auxiliou a evidência de Quinterno frente aos concorrentes internacionais – sendo Walt Disney o principal. Pensar os produtos de entretenimento para além

---

<sup>17</sup> Texto original: La industria nacional tuvo que sostenerse primeramente sobre un mercado interno, y en el caso de la industria del entretenimiento, había que hablar el mismo idioma, los mismos códigos”

das *historietas* ajudou a consolidar os personagens de *Patoruzú* no imaginário cultural popular argentino. Assim, a lógica de Quintero dialogou entre as revistas de *historietas*, objetos materiais derivados dos personagens destinados ao público infanto-juvenil. A revista, por conseguinte, não publicou apenas *historietas*, mas pensou suas páginas como um universo de entretenimento em si: desenhos que permitiam a interações dos leitores, páginas instruídas a serem recortadas e utilizados em brincadeiras além da leitura das revistas. A sua maneira, *Patoruzú* e seus coadjuvantes habitaram a imaginação e as brincadeiras populares de diferentes crianças na Argentina, não deixando lacuna para outros produtores e produtos.

Quintero aproveitou a popularidade de seu estúdio e seus personagens e seguiu o modelo de distribuição dos *syndicates* norte-americanos para concretizar a realidade de seus quadrinhos ao máximo de leitores possíveis. A distribuição das revistas, inicialmente feita através da editora Pan América e posteriormente pelos braços da própria organização editorial de Quintero, não se restringiu apenas à capital, mas também circulou pelas regiões mais afastadas dos grandes centros do país, contribuindo com a difusão das narrativas em quadrinhos na segunda metade da década de 1930. Quintero centralizou os esforços de edição de quadrinhos em torno da revista *Patoruzú*, publicada em 1936. Diferentemente de *El Tony*<sup>18</sup> – revista bimestral de publicação exclusiva de quadrinhos –, *Patoruzú* foi um impresso de periodicidade mensal, posteriormente quinzenal e, mais à frente, semanal, que apresenta diferentes tipos de conteúdo narrativos – *historietas*, contos em prosa, coluna de opinião e diversos outros gêneros textuais. Esta configuração de divulgação e de popularização da publicação impressa se encontrou expressa no subtítulo, presente a partir do segundo volume, que indica o próprio público consumidor: “*para grandes y chicos*”. Diante da necessidade de abranger um público amplo e de se estabelecer como meio de comunicação massivo e popular, a revista *Patoruzú* associou entretenimento a um viés fortemente político.

A revista em questão esteve inserida dentro de um contexto especialmente conturbado da política argentina. Durante o segundo mandato de Hipólito Yrigoyen, candidato pela Unión

---

<sup>18</sup> *El Tony* foi a primeira revista documentada que publicou exclusivamente *historietas*. Originalmente publicada como suplemento em *Páginas de Columba*, a revista ganhou destaque ao publicar produções internacionais e nacionais – *Flash Gordon*, de Alex Raymond, dividiu as páginas junto a *El puñal de los gauchos*, de Enrique Rapela. *El Tony* foi referência na publicação de *historietas* por conta da função pedagógica ao introduzir leitores infanto-juvenis ao universo cultural, desde o humor caricato à ficção histórica. Dentre os demais artistas que trabalharam na revista, o principal destaque fica com Raul Roux, que circulou entre as principais editoras entre 1920 e 1930.

Cívica Radical (UCR)<sup>19</sup> e eleito em 1928, uma junta militar aplicou, em 1930, um golpe ao sistema presidencialista e democrático da Argentina. Liderado pelo general José Félix Uriburu, a sublevação militar retomou valores políticos da ala conservadora argentina, distanciada do poder político desde a ascensão popular do governo radical de Yrigoyen e Alvear em 1916. Iniciava-se o que ficou conhecido na historiografia como “Década Infame” (1930-1943).

A proposta dos militares na intervenção das instituições democráticas logo após a crise de 1929 pode ser lida como uma proposta de regeneração nacional em termos conservadores (ROMERO, 2017, p. 77). Em investigação sobre o desenvolvimento e descontinuidade das políticas públicas argentinas, o autor Juan Carlos Rubinstein (1985, p. 42) observou neste momento uma mudança abrupta da gerência administrativa do país para restituir o pensamento nacionalista argentino em contraposição as políticas públicas popularizadas pela UCR; assim, esta dualidade entre o radicalismo e o conservadorismo esteve entre “uma, sustentada pela oligarquia aliada aos proprietários de terra agrupado nas instâncias de partidos conservadores; e outra, a dos radicais com expressão da classe média urbana, pequenos fazendeiros e classe trabalhadora não qualificada” (RUBINSTEIN, 1985, p. 42 ).

O governo de Yrigoyen foi marcado por uma intensa absorção das características cosmopolitas de Buenos Aires. As massas de migrantes do campo e de imigrantes do exterior, que ocuparam diferentes extratos da capital, organizaram as relações sociais da Argentina de maneira oposta ao conhecido no século XIX (ROMERO, 2007, p. 119). O incentivo cultural e social do governo radical foi visto no desenvolvimento da educação universal, no auxílio midiático a fim de formalizar uma leitura da realidade política através do próprio cotidiano do trabalhador e da preocupação quanto à qualidade de vida dos cidadãos, fatores estes que contribuíram para a integração social destas pessoas de origens diversas a encontrar-se no interior de uma mesma comunidade imaginada (VALINOTI, 2017, p. 33). O desenvolvimento político e econômico argentino a partir das práticas da participação do cidadão na constituição do próprio Estado caracterizou uma visão única da realidade bonaerense e estimulou o desenvolvimento de uma cultura que se percebia autêntica.

Inserida no sistema internacional como um país agroexportador cuja economia baseava-se, essencialmente, no comércio de bens primários para o exterior, a Argentina viu-se em uma

---

<sup>19</sup> A *Unión Cívica Radical* foi um partido político com propostas de renovação política em oposição ao grupo político, que dominava a política nacional com hegemonia desde 1880 a 1916. A eleição de Yrigoyen tem como intenção romper a centralidade política de Buenos Aires e refletir sobre as demais regiões da Argentina.

situação difícil quando a economia internacional entrou em derrocada junto com o liberalismo estadunidense. Por mais conciliatórias que as políticas da UCR fossem, a turbulenta situação econômica do país incomodou a elite conservadora, já ressentida com o governo de Yrigoyen e Alvear. Ainda que, como nos indicam Susana de Luque e Mabel Scaltritti, as disputas pelo poder argentino partilhem destas raízes de conflito entre o conservadorismo e o radicalismo, “o golpe de Estado em 1930 colocou fim a um período de ‘hegemonia compartilhada’ e abriu o caminho na direção de outra etapa em que o manejo do governo e do Estado ficou nas mãos dos grupos dominantes tradicionais. Como nos anos da república oligárquica, na década de 1930, a comunicação entre o poder econômico e o poder político permaneceu assegurada” (LUQUE, 2013, p. 119)<sup>20</sup>.

O governo de Uriburu foi conturbado, com redução de gastos públicos e a elevação de tarifas sobre importação e exportação de produtos (LUQUE, SCALTRITTI, 2013, p. 126). O intervencionismo estatal foi rápido e caótico. Em 1932, os militares organizaram eleições gerais para o cargo de presidência da nação. Com o partido radical sufocado pelo organismo militarista, o sucessor de Uriburu foi, também, um militar. Entretanto, Agustín Pedro Justo funcionou como peça importante para a elaboração de políticas conciliatórias junto ao parlamento argentino. Como Luis Alberto Romero (2017, p. 83-86) pontua, o governo de Justo tem como principal medida o intervencionismo e fechamento econômico.

*Patoruzú*, revista e personagem, surgiram neste momento de forte agitação política. Segundo levantamento de Gociol e Rosenberg (2003, p. 26), o personagem Patoruzú aparece no diário *La Razón* em outubro de 1930 para

apoiar e festejar o golpe de Estado de Uriburu (...). Ele [Patoruzú] diz: “todo argentino que carregue sangue de patriotismo nas veias não deve faltar com o maior compromisso; hoje, todo argentino deve assistir ao desfile dos militares ilustres que nos salvaram da tirania oficialista” (GOCIOL; ROSEMBERG, 2003, p. 26)<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Texto original: “El golpe de Estado de 1930 puso fin a un período de “hegemonía compartida” y abrió el camino hacia otra etapa en que el manejo del gobierno y del Estado quedó en manos de los grupos dominantes tradicionales. Como en los años de la república oligárquica, en la década de 1930, la comunión entre el poder económico y el poder político quedó asegurada”.

<sup>21</sup> Texto original: “apoya y festeja el golpe de Estado dado por el general Uriburu (...) al decir: “todo argentino que lleve sangre de patriotismo em las venas no debe faltar a la magna cita; hoy, todo argentino debe concurrir a presenciar el desfile de los ínclitos milicos que nos salvaron de la tiranía oficialista”

O envolvimento de Quinterno com a política nacional foi importante para caracterizar o perfil da revista criada em 1936. Moveu-se por este sentimento de reforma conservadora do Estado argentino que se afirmou no debate público durante a década de 1930: “as próprias *historietas* do desenhista se tornaram caixas de ressonância de preconceitos contra distintas coletividades e [assumiram] o nacionalismo imperante do período” (GOCIOL; ROSEMBERG, 2003, p. 26)<sup>22</sup>.

Já na edição de estreia de *Patoruzú*, em 1936, percebemos tais leituras identificadas por Gociol e Rosemberg. Na sessão intitulada “*tomo la pluma pa dicirte*”<sup>23</sup>, Patoruzú apareceu para enviar ao cacique Panza de Agua uma carta sobre sua vida urbana na capital Buenos Aires. Através do texto fictício de Patoruzú, a revista posicionou-se sobre a corrupção de instituições argentinas por ocasião da intervenção dos próprios cidadãos argentinos. Aos gritos de “somos os verdadeiros donos do país”, Patoruzú fala sobre a sensação de mal-estar que sente por compartilhar um mesmo lugar com “gringos” – estrangeiros e imigrantes de origem italiana –, que o olham e cochicham entre si. A certa altura, descreve o que teria sido o início de uma briga, logo apartada pela polícia. Patoruzú afirma que conversou com o policial sobre as questões contemporâneas do seu país e escutou falar sobre eleições presidenciais e uma preferência pela figura de Manuel Fresco, que, no período de publicação da edição, era o governador da província de Buenos Aires. De orientação política conservadora, Manuel Fresco foi integrante do Partido Democrata Nacional, partido cuja prevalência política ao longo da década de 1930 indica um benefício dos esquemas de fraude eleitoral que se intensificaram nesta década (PALACIO, 2013, p. 73).

Quinterno filiava-se, pois, a um projeto político comum que ora dominava a política argentina. É importante ressaltar, no entanto, que, dentro desta perspectiva de tensão política e de isolamento da Argentina, Quinterno observou o espaço de ampliação da cultura dos quadrinhos no espaço urbano e no interior. A partir da distribuição de *historietas*, a editora do desenhista argentino utilizou-se das rotas ferroviárias, construídas a partir da segunda metade do século XIX, para interligar as províncias mais distantes do país, tendo como ponto de partida o litoral (Buenos Aires). Levou o rosto de Patoruzú não apenas aos portenhos, mas igualmente

---

<sup>22</sup> Texto original: “Las propias historietas del dibujante se volvieron cajas de resonancia de los prejuicios hacia las distintas colectividades y el nacionalismo imperante en la época”

<sup>23</sup> **Patoruzú**, 1ª edição, Sindicato Dante Quinterno, 1936.

ao ambiente ruralista que, esses últimos essencialmente, logo se identificaram com a característica do personagem protagonista.

Em investigação sobre o nacionalismo em *Patoruzú*, María Teresa Camarda entende que, no interior da publicação, “os valores da ‘tradição’ tais como ordem, hierarquia, raça, família sempre foram resgatadas”(CAMARDA, 2017, p. 6)<sup>24</sup>. Fruto das tensões entre modernidade e tradicionalismo, que marcaram a política cultural argentina durante a primeira metade do século XX, a figura do indígena argentino desenhado através das fisionomias de gaucho funcionou como uma crítica à modernidade (CAMARDA, 2017, p. 7).

Em relação à agência distribuidora de Quinterno, Gociol e Rosenberg sugerem que Quinterno viu-se obrigado a “armar uma equipe de colaboradores a qual não permitiu assinar trabalhos e que desenvolviam personagens idealizados por ele” (GOCIOL. ROSEMBER, 2003, p. 25)<sup>25</sup>. A orientação de mimetismo do estilo de Quinterno possibilitou uma expansão de produção artística em contraponto à realidade autoral dos colaboradores do estúdio. No momento de maior movimentação das publicações da editora Dante Quinterno, os artistas foram apagados no processo de produção. A contradição sobre a defesa da propriedade intelectual do autor, nesse momento, revertia-se apenas dentro da perspectiva capitalista de retenção do lucro. A instituição de Quinterno, por alguns anos, não colaborou em igualdade com os desenhistas vinculados ao estúdio ao maximizar a produção de desenhos como sendo de autoria de Quinterno, quando, na realidade, não o era. A autoria de *Patoruzú*, ficou apoiada na reprodução da escola Quinterno de desenhos, não permitindo a emergência de novos autores e histórias. Caso este que foi rompido, anos mais tarde, com a integração de José Luís Salinas ao estúdio de Quinterno e, nas próximas décadas, estimulada com propriedade na editora Frontera.

A estratégia de Quinterno para consolidar a estética de seus personagens também se valeu da publicação de anúncios publicitários de cigarros, bebidas e itens para o dia a dia (Fig. 1). Como sugerem os autores supracitados, este tipo de publicidade contribuiu para a consolidação do estilo Dante Quinterno, pois estes anúncios se vinculavam ao produto e impulsionaram as *historietas*. A identidade dos personagens de Quinterno e das revistas pode ser relacionada com produtos independentes da publicação, causando uma interação subjetiva com os leitores. Ainda sobre o relacionamento de diferentes ramos industriais para afirmação

---

<sup>24</sup> Texto original: “Los valores de la “tradición” tales como orden, jerarquía, religión, raza, familia siempre fueron rescatados”.

<sup>25</sup> Texto original: “armar un equipo de colaboradores a los que no dejaba firmar y que desarrollaban los personajes ideados por él”.

do impresso, Graciela Batticuore (2007, p. 125-126) comenta sobre a cooperação entre diferentes subdivisões industriais para gerar expectativas no leitor a fim de fidelizá-los e criar um bom relacionamento em diferentes esferas sociais. Como continua a autora, a publicidade pode inserir o produto impresso em um ambiente mais abrangente, podendo transformar a revista, que publicava os anúncios dentro da própria estética editorial, em um objeto de identificação para além das páginas impressas.

Fig. 1 – Anúncio Patoruzú



Fonte: Patoruzú, 1ª edição, editora Dante Quintero, 1936

Dante Quintero também pensou a publicação a partir da cultura de consumo. Como nos lembra Paulo Ramos (2016, p. 32), o lado empresarial de Quintero foi além das *historietas* em si e concretizou-se em brinquedos, pulseiras, roupas e demais objetos de consumo independentes da publicação. Tal estratégia permitiu, em um só tempo, localizar os personagens de Quintero no interior do imaginário popular nacional e criar um vínculo interativo entre leitor e revista. O personagem se inseriu nas festividades nacionais, como na edição de carnaval em que, anexado à revista, publicou moldes para máscara com o rosto de Paturuzú para “leitores de 6 a 80 anos” tornarem-se o próprio personagem indígena; moldes para produzir uma

miniatura do Cabildo de Buenos Aires<sup>26</sup>; e moldes para confeccionar “*dibujos animados*” – que consiste em uma série de desenhos de Patoruzú que, quando justapostos, criam a ilusão de movimento.

Para fins desta dissertação, discutimos como estes dois pontos presentes na política editorial conduzida por Dante Quintero contribuíram para qualificar uma prática sobre os quadrinhos que, posteriormente, tornou-se corrente entre as editoras argentinas – inclusive a Frontera, de Héctor Oesterheld.

Com relação ao primeiro ponto, relativo ao trabalho de *Patoruzú* envolvendo acontecimentos da vida nacional argentina, vale analisar, por exemplo, a edição publicada em 18 de maio de 1937, que dedicou muitas páginas à comemoração ao patriotismo.

Batendo continência e empunhando a bandeira argentina, o personagem principal sorri amigavelmente ao leitor na capa da revista, como um indicativo de patriotismo e de companheirismo (fig. 2). Podemos imaginar que, ao disputar espaço de comercialização nos *kioscos* argentinos com outras revistas, a publicação visava chamar a atenção de possíveis compradores, saudando-os enquanto segura a bandeira argentina.

---

<sup>26</sup> Cabildo de Buenos Aires é um prédio que, historicamente, serviu de intermediário entre a região colonial e a metrópole espanhola. A instituição jurídica e administrativa foi uma importante sede para desenvolvimento regional da Argentina e foi preservada até a contemporaneidade. Localizada na *Plaza de Mayo* na capital nacional, é um importante ícone cultural do país.

Fig. 2 – O patriotismo de Paoruzú



Fonte: Patoruzú, 8ª edição, editora Sindicato Dante Quinterno, 1937

A imagem de Patoruzú traz elementos importantes para os leitores na década de 1930. Os temas patriotas, marcados pela Revolução de Maio, destacam a publicação, que já se insere ao cânone nacional. A figura do indígena, vestido como gaucho e envolvido pelas cores da bandeira argentina incluiu várias ideias de nacionalismo em uma única edição. A revista conquistou na boa relação com a iconografia nacional o desenvolvimento de uma identidade própria. A imagem de capa, com um *design* de capa arrojado, aproveitando o uso de primeiro e segundo plano, destaca a revista das demais em questões de visualidade e mensagem: o trabalho estético de *Patoruzú* combina bastante com o trabalho editorial, e ambos são pensados com cuidado para explorar o sentimento argentino no período de publicação.

No editorial presente no interior da mesma revista, intitulado com “*¡Di juro le han puesto algo!*”, o próprio personagem Patoruzú discorre sobre os símbolos que, segundo ele, compunham a identidade patriótica do argentino na década de 1930: o hino nacional e a bandeira da Argentina. O discurso, embrenhado pelo sotaque característico do indígena, envolto na bandeira, trouxe a exaltação aos símbolos pátrios e discutiu a tese de que “deve ter algo” (*Patoruzú*, n. 8, 1937, p. 3) a mais nesses objetos. A valorização que realçam o discurso nacionalistas foi uma forma de expressar a todos os leitores sobre o personagem ser “filho do

país, orgulhoso de tanta pátria”. Sobre o hino nacional argentino, Patoruzú, em linguagem marcada por erros ortográficos a fim de expressar o sotaque criollo, afirma que:

“¿Qué le habrán puesto, chei, a esa musiquita ‘el himno, que de oirla por primera vez me hizo poner firme, hinchar el pecho y gritar ¡huija! con tuita el alma, como si entuavía estuviesse em la Patagonia, encima ‘e un potro y con um ñandú a tiro ‘e coleadoras?<sup>27</sup>” (Patoruzú, n. 8, 1937, p. 3)

Neste discurso de exaltação ao hino podemos perceber pontos importantes relativos à inspiração que a canção pode causar, mas também sobre a formação social daqueles que o escutam. O hino nacional retrata o momento político argentino no início do século XIX em busca de uma formação patriótica, sendo um grito por liberdade contra a tirania associada à metrópole espanhola. Em segundo lugar, o parágrafo sobre o hino é curioso, pois traz à tona a distância do interlocutor do texto editorial da revista com a realidade política do país: o indígena ameniza o conflito de interesses entre campo e cidade, que permeou a história da Argentina ao longo dos séculos XIX e XX. É sabido como os pampas e as regiões afastadas de Buenos Aires foram excluídas como aspectos centrais para definição de uma política nacional nos grandes centros urbanos, permitindo apenas uma representação idealizada dessa população no âmbito cultural (PASSETI, 2010, p. 297-298). Ao falar sobre o orgulho das palavras cantadas no hino e retomar as memórias nostálgicas da Patagônia, podemos sugerir um esforço do editorial de Quintero para aproveitar e integrar o momento político do período e os múltiplos discursos presentes no país, para amenizar os conflitos culturais dentro da revista.

Luis Alberto Romero (2007, p. 125) investiga a configuração do espaço público em função da política nacional. Em meio à industrialização, isolamento econômico e a exclusão das massas nas decisões legislativas no período conservador da política argentina, o autor discorre sobre o movimento de êxodo rural e a busca por uma identidade deslocada. Assim, o diálogo com esse público nas publicações de Quintero retoma considerações sugeridas por Romero: a leitura de massa tem como característica a leitura ativa, que explora nas experiências do cotidiano a representatividade por ícones culturais como um meio de suprimir a carência dos lugares de origem dessa mesma população. Pois, como continua Romero, “uma explicação muito difundida tem insistido no peso destes migrantes internos, na falta de experiência política,

---

<sup>27</sup> Tradução: o que devem ter posto nessa musiquinha ‘o hino, que ouvi pela primeira vez me pôs firme, encheu o meu peito e me fez gritar com toda a minha alma, como se eu estivesse na Patagônia, em cima de um potro correndo atrás de um ñandú?

em sua necessidade de reencontrar liderança carismática que facilitaram a sua inserção nos meios urbanos” (*idem*)<sup>28</sup>. Quintero procurou apropriar-se do discurso derivado do êxodo rural para acertar o tom de diferentes personagens, sendo o caso mais evidente o próprio Patoruzú.

Quintero, ao desenvolver esse projeto editorial, participou do momento de êxtase modernista na Argentina. Entre as oposições e contradições de sua personalidade enquanto artista, o conservadorismo em seu discurso político agregou-se como usufruto do progresso e, fundamentalmente, aliado a industrialização e o projeto burguês em curso na Argentina (VAZQUEZ, 2012, p. 23). Isto pois, desde a inauguração da revista, o editorial, escrito com o sotaque de Patoruzú, diz: “*ya me tenís, chei, jineteando una revista, criouya hasta los caracuses, como ansina hasta di ser los que se se priendan a eya en el pueblerío*”<sup>29</sup>. Nas páginas, o esforço de Dante Quintero fez-se presente na necessidade de reafirmação do local de produção e consolidação de seu material editorial.

No referido momento, como sugere Laura Vazquez, o lado empresarial de Quintero entendeu que “posicionar-se na indústria significou deixar de lado a evocação nostálgica e afirmar sua carreira em progresso. Sua reação nacionalista não iria contra: cuidar da herança e defender a terra também implicava confrontar o gringo com ‘paixão *criolla*’” (VAZQUEZ, 2012, p. 25)<sup>30</sup>.

Enquanto o governo militar pretendeu a pacificação étnica-cultural através do uso coercitivo da força, a escrita em linguagem carregada por sotaque desenrolou-se como meio de evidenciar conflitos pré-existentes na sociedade argentina. Transformar a revista em uma produção *criolla*, desde o personagem principal até a forma de escrita, percebe na diferença com o urbano uma maneira de integração e comunicação com a população de forma diversificada (ADAMOVSKY, 2014, p. 83-84).

Laura Vazquez (2020, p. 55) questiona-se sobre quais seriam as chaves interpretativas para construção de uma cultura argentina ou uma cultura popular através dos quadrinhos. Como entende a autora, “se a indústria dos quadrinhos é transnacional desde o começo, a defesa da tradição local com suas próprias características deve ser analisada conforme uma série de gestos

---

<sup>28</sup> Texto original: “Una explicación muy difundida há insistido em el peso de estos migrantes internos, en su falta de experiencia política, em su necesidad de reencontrar liderazgos carismáticos que facilitarán su inserción en el medio urbano”

<sup>29</sup> Patoruzú nº 1, Sindicato Dante Quintero, dezembro de 1936. Tradução: “aqui estou eu, participando de uma revista *criolla*, como assim deve ser também os leitores no povoado”.

<sup>30</sup> Texto original: Posicionarse en la industria implicaba dejar de lado la evocación nostálgica y afirmar su carrera en el progreso. Su reacción nacionalista no iría a contramano de ello: cuidar la herencia y defender la tierra implicaba también enfrentar el gringo con “pasión *criolla*”.

retóricos que inevitavelmente possuem seus próprios interesses” (VAZQUEZ, 2020, p. 55)<sup>31</sup>. A cultura visual elaborada nas páginas de *Patoruzú*, em relação ao cenário político contemporâneo à época, foi um dos pontos de formação de leitores, público, campo editorial e cultura política do período. Com circulação massiva de, em média, 120 mil exemplares quinzenais, a editora Dante Quinterno traduziu os interesses do editorial em uma característica humorística, podendo adentrar em uma pluralidade de leitores sem maiores dificuldades políticas.

Considerando o conceito de artrologia geral de Thierry Groensteen (2015, p. 153-154), a organização dos quadrinhos em seus respectivos suportes midiáticos estabelece uma noção de entrelaçamento de símbolos e significados que competem a totalidade da publicação. Seguindo a ideia do pesquisador francês, a leitura de *Patoruzú*, entre idas e vindas, apresenta uma aproximação mais abrangente das ideias do autor em relação à política interna argentina do período. Ainda que a capa de *Patoruzú* em 18 de maio de 1937 apresentou a simbologia patriótica e o discurso nacionalista de exaltação ao nacionalismo, o editorial de Quinterno não poupou críticas à administração do país. Compreendendo esta complexidade na leitura da revista enquanto unidade de único objeto cultural, essas críticas apresentam, entretanto, o posicionamento de seu autor: por mais vinculado aos grupos políticos conservadores, a publicação de Quinterno toma para si uma visão única da realidade argentina, independente da fidelidade ao projeto burguês em curso ou a dedicação exclusiva com as camadas populares.

Segundo as oposições questionadas por Steimberg<sup>32</sup>, o autor detalha objetivamente o simbolismo que caracterizou a publicação de *Patoruzú*. A revista agregou, além dos próprios interesses, o sentimento *criollo* ao caráter humorístico direcionado ao público infanto-juvenil – convencionalmente alheio ao complexo cenário político – e, com mais reconhecimento, no público adulto. Essa metodologia de publicação reconheceu, desde a infância, a necessidade de refletir sobre a identidade argentina por meio da indústria de entretenimento. Para essa

---

<sup>31</sup> Texto original: “If the comics industry was transnational ever since its inception, the defence of a local tradition with its own characteristics (and the references to a supposed ‘Argentine School’ of illustrators pays testament to such a view) must be analysed against the backdrop of a series of rhetorical gestures that inevitably have their own interests at heart”.

<sup>32</sup> “(...) *criollismo* ou indianismo frente ao estrangeirismo; generosidade frente ao cálculo; valor frente à covardia; tranquilidade frente ao tumulto; lealdade frente à traição; masculino frente ao feminino. E, no desenho e nas lições de desenho, vemos opor-se o estético ao anti-estético através da oposição entre o redondo e o quebrado ou alargado. Assim mesmo opõem-se, na gráfica e a diagramação da tira e da revista, o previsível ao imprevisível, e o estabelecido ao espontâneo. E através de todas as características visuais da revista, o horizontal parece opor-se ao longilíneo” (Steimberg, 1970, p. 171).

dissertação, observamos tiras que compuseram o *corpus* editorial da revista, mas com mais importância recorreremos a sessão intitulada *Temas Porteños* para evidenciar suas características.

*Temas Porteños*, sessão publicada periodicamente em uma charge a cada edição, discute o cotidiano de Buenos Aires sob uma visão satírica da realidade. O portenho, que já havia ganhado destaque na publicação através da figura de Isidoro Cañones<sup>33</sup>, foi retratado com desconfiança sobre ações simples do dia a dia. Comumente relacionado com a elite burguesa do referido centro urbano, a prática editorial utilizou de desenhos que ignoravam a anatomia e perspectiva para retratar uma iconografia estereotipada do cidadão conservador.

O objetivo dessas ilustrações foi retratar o cotidiano através da lente artística, realçando valores sociais e se aproveitando da ironia para causar o riso no leitor. O portenho neste momento foi apresentado de forma esguia, longilínea e bastante angulosa. A anatomia dos personagens, em toda sua caracterização de vestimentas, apresenta-se como uma figura duvidosa, ardilosa e muitas vezes traiçoeira (fig. 3).

---

<sup>33</sup> Isidoro Cañones é um personagem coadjuvante da série de *Patoruzú*. O personagem é utilizado para retratar o estereótipo do portenho, em que age de maneira a privilegiar os próprios benefícios. A popularidade de Cañones o destacou ao nível de protagonista, ganhando série própria nos anos seguintes.

Fig. 3 – Temas Porteños em Patoruzú



Fonte: *Patoruzú*, 9ª edição, editora Sindicato Dante Quinterno, 1937

O mecanismo de identificação construído pela revista *Patoruzú* vai além das narrativas empregadas na publicação. A identificação do leitor enquanto agente ativo e participativo da especialização do mercado editorial traz uma valorização do impresso enquanto material de conservação a longo prazo. Quinterno incentivou a preservação das revistas, o que aprimorou a relação do impresso com o público consumidor. O mercado editorial argentino, agora mais estável por conta da circulação massiva de revistas de *historietas* no início da década de 1930, também consolidou o impresso enquanto objeto importante do cenário cultural; saindo do lugar exclusivo de mídia perecível e descartável para itens de colecionadores.

Ainda que se trate de um objeto de cultura de massa, comumente de baixo custo, de fácil circulação e de materialidade precária, *Patoruzú* preocupou-se quanto à estética da sua existência física. A introdução de cores, a melhoria da qualidade de papel, a transposição do formato *magazine* ao formato horizontal, que prevê o melhor aproveitamento do recorte de papel, indicam uma nova disposição em torno dos impressos na Argentina.

Neste movimento de transformação do produto editorial, logo na publicação da quarta edição de *Patoruzú*, em fevereiro de 1937, viu-se a notícia: “coleção Patoruzú. Nas oito páginas subsequentes o leitor encontrará nosso suplemento mensal, em que oferece, em frações de 16

*historietas* por número, as séries mais interessantes das aventuras do formidável índio Patoruzú, PARA COLECIONAR”. A ênfase em “para coleccionar” indica a preservação do arquivo e a fidelização de leitores, sendo tal preocupação quanto à manutenção dessas publicações inéditas nesse momento da história editorial das *historietas*.

A editora Dante Quinterno observou nessa mesma conservação do material impresso uma forma de continuidade de séries, personagens, notícias e produção cultural nas páginas de *Patoruzú*. Raymond Williams (2011, p. 76), sobre transformações de técnicas em comunicação, diz-nos sobre três etapas da difusão cultural: o carácter amplificador, durável e alternativo. É notável a presença de pelo menos dois dispositivos em Quinterno: durável e alternativo. A característica do mecanismo durável é “em relação a recursos físicos diretos”, enquanto o alternativo é “o uso ou transformação convencional dos objetos físicos como sinais” (*idem*). Em diálogo quanto ao durável e o alternativo, percebe-se a preocupação quanto à disposição e preservação dos recursos físicos, mas também a transformação deles através de símbolos como a ideia do item colecionável.

O cuidado quanto à preservação é perceptível, por exemplo no alerta quanto à preservação das revistas *Patoruzú*. No mesmo anúncio lê-se a instrução de retirada destes cadernos de forma adequada, que reitera a integridade do arquivo pessoal, diz: “ao destacar nosso suplemento, a objetivo de encaderná-lo uma vez concluída a publicação de cada série, não o arranque em um puxão. Abrindo os grampos, poderá separar o caderno, sem estropiá-lo”.

No texto de Ivan Lima Gomes e Ricardo Jorge de Lucena Lucas (2016), os autores exploram a disposição de paratextos como mecanismos fundamentais que permitem a articulação entre indústria, audiência e texto. Neste sentido, a publicação de coleções “direciona tanto novos autores quanto novos leitores em termos de um afunilamento editorial – temático, por exemplo – que regula a percepção destes em relação à própria coleção” (GOMES. LUCAS, 2016, p. 251). O incentivo de preservação das edições em coleções, permite a integração dos leitores dentro da realidade editorial. No caso de Quinterno, esta intersecção entre público e editora pode ser evidenciada na preocupação quanto ao material e na aproximação dos dois universos, podendo ser um ambiente de alimentação mútua. “Assim, ela constitui um modo de classificação da produção, na medida em que filtra e controla o fluxo de manuscritos, bem como contribui para canalizar as forças criativas no seio de um projeto editorial” (GOMES. LUCAS, 2016, p. 251).

Dentro deste indicativo de leitura e o no processo de diálogo entre recepção e preservação da revista, *Patoruzú* destaca, desde o primeiro número da revista, da sessão intitulada “¿*Qué haría usted si...?*”. Uma tira de humor em um determinado contexto, sem a resolução do próprio autor: o texto, disponível logo abaixo da ilustração, convida o leitor a solucionar o humor da situação. Publicar-se-ia nas edições seguintes da revista a solução mais criativa oferecida por um dos leitores e, para isso, “não é necessário ser desenhista. Basta nos enviar sua solução narrada com clareza e escrita com letra bem legível”.

O incentivo em permitir ao leitor compartilhar o espaço autoral da revista procurou pensá-la enquanto um espaço de sociabilidade entre indústria, artistas e público. Com o avanço da participação dos próprios leitores na composição da revista, foi também uma forma de criar vínculo, interesse e engajamento quanto ao consumo periodizado. Os quadrinhos de Dante Quinterno, que necessita do consumo regular, encontraram nas ferramentas de leitura interseccional com o campo editorial uma forma de permanência e perpetuação do projeto editorial de seu autor.

A consolidação estética de *Patoruzú* fica evidente também na sessão “*Cómo aprendí a dibujar por Dante Quinterno*”. A sessão propunha aulas de desenhos em que, ao final, poderíamos compreender como a mimetização do traço de Quinterno, visto que as técnicas desenvolvidas em cada apostila se baseavam na estética característica dos desenhos do autor. Por conta da popularidade da revista, podemos indicar que diversos artistas expoentes das seguintes gerações foram influenciados pelo modo de desenho de Quinterno. As aulas sobre os desenhos arredondados semelhantes ao que se via na revista vinham como um suplemento educacional em *Patoruzú*. A standardização do traço de Quinterno colocou-se como um legado artístico para formar futuros autores.

Isso representou, para uma geração formada através da linguagem e das narrativas apresentadas nas páginas editoriais da *revista*, uma adequação e formatação da base de produção de *historietas* na Argentina na segunda metade da década de 1930. Por exemplo, Alberto Breccia, artista que se tornou popular através da publicação de *historietas* na editora Frontera de Héctor Oesterheld durante os anos 1950, iniciou sua carreira com o estilo de desenho muito distante do que o caracterizou posteriormente, assemelhando-se às práticas editoriais de Quinterno. Dante Quinterno consolidou novas etapas editoriais para a construção do cenário de *historietas* no país. Suas propostas estéticas reverberaram entre os artistas que

compuseram projetos editoriais posteriores, indicando os caminhos novos para as *historietas* argentinas.

### 1.1.2. José Luis Salinas e a *historieta* de aventura

Ainda que o discurso *criollo* tenha se mantido nas publicações de Quinterno, a revista buscou aprofundar e diversificar o seu leque de publicações, valendo-se das possibilidades de impressão e de edição que se colocavam até então. O caso mais óbvio das diversas apropriações artísticas, definitivamente, foi feito por José Luís Salinas e seu título *Hernán, el Corsário* – originalmente publicado em *Patoruzú*, 1936 – série do tipo *continuará* – denominação sugerida para séries em publicação em edições diferentes, continuando as histórias em ordem cronológica –, que inaugurou as *historietas* de aventura na publicação de Quinterno.

Para Judith Gociol e Diego Rosemberg (2003, p. 26), é nesse momento em que os quadrinhos se estabilizaram na Argentina; por conta de um público diversificado, desligando-se do estigma infanto-juvenil e agregando o jovem adulto à leitura. As *historietas* de diversos gêneros (ficção científica, aventura, faroeste) indicam a diversificação de temas e públicos. E, a partir do caso de Salinas, vemos um aprofundamento estético que exigia do leitor uma dedicação maior no processo de leitura.

A produção de Salinas em *Patoruzú* possibilitou uma visão inédita dos quadrinhos, em que se destacava o desenho fortemente inspirado em autores internacionais. O sincretismo artístico fez com que o desenhista se destacasse ao expandir os horizontes dos quadrinhos argentinos tratando além do cotidiano nacional e investir na diversidade estética disponível na mídia. Assim, “através destas séries apresentaram-se aos leitores artefatos e cenários novos e fascinantes: um novo estereótipo popular acabava de ingressar nas filas de personagens de ficção, ao lado dos *cowboys* e dos detetives” (GOCIOLO; ROSEMBERG, 2003, p. 26)<sup>34</sup>.

Dentro do mesmo cenário de proliferação de periódicos e uma nova cultura do impresso, baseado em bibliotecas de bairro e livros de baixo custo, estimulou-se a vontade do leitor em consumir mais sobre a cultura impressa, incluindo aí autores associados às narrativas de aventuras, como Júlio Verne e Alexandre Dumas, entre outros. No trabalho de Gabriela

---

<sup>34</sup> Texto original: “A través de la serie se presentaron a los lectores artefactos y escenarios nuevos y fascinantes: un nuevo estereotipo popular acababa de ingresar en las filas de los personajes de ficción, al lado de los *cowboys* y los detectives”.

Pellegrino Soares, *Semear Horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*, a autora investiga acerca dos motivos que entusiasmaram os leitores argentinos ao consumo de impressos no período citado. Segundo a autora, podemos considerar duas questões para este momento: a alfabetização da população (SOARES, 2007, p. 38) e a criação de bibliotecas populares (SOARES, 2007, p. 44). Sobre o primeiro caso: a educação universal possibilitou o ingresso de crianças e adolescentes em instituições de ensino, momento encarado como um meio para definição da pátria. Acerca das bibliotecas populares, o interesse pela leitura e consumo de livros e periódicos aumentou de tal maneira a gerar demanda por acesso às publicações. Assim, associações de bairros criaram espaços culturais dedicados aos impressos “nas quais se cruzaram, de modo singular, certos aspectos da cultura erudita e certas experiências sociais vividas pelos habitantes dos bairros” (*idem*).

José Luis Salinas construiu-se enquanto autor e desenhista de quadrinhos no meio dessas influências: o periodismo, a influência internacional e a inspiração quanto ao aspecto literário. O autor dedicou grande parte da vida, antes e depois de seu ingresso ao editorial de Dante Quinterno, ao espaço publicitário. Influenciado por nomes dos quadrinhos estadunidenses então bastante populares, como Hal Foster<sup>35</sup> e Alex Raymond<sup>36</sup>, autor argentino ficou conhecido por seu desenho plástico, de viés artístico mais elaborado e qualificado em comparação aos seus contemporâneos. A fidelidade documental e a preocupação em relação à construção cinematográfica de cenas o distanciam do padrão de desenho humorístico ora em voga na revista *Patoruzú*. Afirmam Gociol e Rosemberg (2003, p. 27) que a experiência publicitária e a preocupação quanto à construção de *layouts* inteligentes proporcionam uma melhor disposição da leitura nas *historietas* de Salinas; em resumo, o desenhista soube carregar de “luxo visual” a sua própria produção.

A partir desta carga de versatilidade, Jorge B. Rivera (1992, p. 34) descreve Salinas como principal expoente do quadrinho moderno argentino. Isto pois, continua o autor, em pontos fundamentais para a construção das *historietas* na Argentina, aponta para a especialização da narrativa e dos quadrinhos realistas como um dos principais itens de cultura do país.

---

<sup>35</sup> Hal Foster foi um popular autor de quadrinhos entre os anos de 1920-1950. Nascido no Canadá, ganhou popularidade publicando quadrinhos nos Estados Unidos. Entre os personagens de destaque, citamos *Príncipe Valente* e *Tarzan*.

<sup>36</sup> Alex Raymond foi também um popular autor de quadrinhos estadunidense. Ganhou destaque na publicação de tiras de jornais, que contavam histórias de ficção científica (*Flash Gordon*) e policial (*Agente Secreto X-9*).

Observa-se aqui uma ressignificação das *historietas* no meio social e cultural por meio do desprendimento dos valores políticos, e uma primeira influência da segmentação de gêneros que já se afirmavam nos Estados Unidos desde os anos 1920. Ainda que *Hernán, el Corsário* trouxesse ideias relacionadas quanto ao passado histórico imperialista, por exemplo quanto a exploração de terras selvagens e sobretudo um flerte com as temáticas de *Tarzan* – onde se nota a influência dos desenhos de Hal Foster, desenhista dos quadrinhos deste personagem nos EUA, em questão da ilustração de momentos clímax, em que concebia o quadro como um momento congelado no tempo –, o tom “aventuresco” na representação de lutas, navegações e cenários naturais transpuseram o leitor a uma leitura de entretenimento que priorizava o mérito estético intrínseco à narrativa das *historietas*, deixando em segundo plano a temática cotidiana e política da Argentina.

Fig. 4 - *Hernán, el Corsário*



Fonte: *Patoruzú*, 2ª edição, editora Sindicato Dante Quintero, 1936

Salinas explorou a expressão visual dos quadrinhos em profundidade, ao ponto de, a certa altura, abandonar a estética publicitária de matriz “fosteriana” (JUNIOR SILVA, 2017, p. 53). No exemplo a seguir, extraído da revista *Patoruzú*, publicada em 1937 (fig. 5), percebemos que Salinas abandonou a representação teatralizada da cena para valorizar o movimento dos

desenhos. Em uma manobra de defesa pessoal, Hernán desfere um contragolpe em seu algoz. As linhas de movimento para influenciar a percepção visual da ação, a transição entre quadros com ordem temporal bem definida e a representação da conclusão do ato ilustram o desenvolvimento de Salinas enquanto desenhista de quadrinhos.

Fig. 5 - Hermán, el Corsario



Fonte: *Patoruzú*, 7ª edição, editora Sindicato Dante Quintero, 1937

O novo estilo narrativo dos quadrinhos presente na arte de Salinas marcou o mercado argentino de quadrinhos. Acostumados com publicações de teor humorístico, Salinas influenciou o desenvolvimento estético e influenciou artistas argentinos – como Francisco Solano López, Alberto Breccia, Carlos Roume e outros – que, mais adiante, aparecerão com certa recorrência.

Em *Patoruzú*, Salinas preservou seus direitos enquanto autor em perspectiva editorial: a autonomia de sua propriedade intelectual. No início da década de 1930, os direitos de venda e reprodução do personagem pertenciam à editora; entretanto, em conversas entre Salinas e Quintero, a produção do desenhista argentino se restituiu ao criador (SILVA JUNIOR, 2017, p. 40). Nesse ponto, Salinas conservou não apenas seu interesse de publicação no editorial de Quintero, mas também em potencial divulgação de sua arte no cenário estrangeiro.

Salinas funcionou como divisor das *historietas* de aventura na Argentina e, sem dúvidas, contribuiu para a solidificação editorial das propostas de Quintero. A partir do trabalho do desenhista, o editor e dono da editora passou a incentivar a diversidade artística para além do mimetismo de seu próprio estilo ao valorizar narrativas de autores variados. Ainda que Salinas e os demais desenhistas trabalhassem na redação da editora Dante Quintero, cumprindo prazos e integrando-se à subdivisão de tarefas no local – como arte final, esboços e afins –, os mesmos abriram espaços para formação de uma estética autoral para seus próprios personagens – marca que se desdobrará de forma mais aprofundada na editora Frontera, de Héctor Oesterheld (ver capítulos seguintes).

Entretanto, percebendo a variedade narrativa decorrente da maior autonomia autoral e o grande apelo comercial de público, Quintero decide por criar, em outubro de 1945, a revista *Patoruzito*, onde publicou exclusivamente quadrinhos de diferentes gêneros narrativos de aventura. *Patoruzú* foi visto como uma publicação para toda família, publicando *historietas* e textos jornalísticos, enquanto *Patoruzito* indica-nos algumas questões: a regressão etária dos personagens principais (*Patoruzú* e Isidoro Cañones) procurou no leitor infante-juvenil o seu espaço de circulação.

O espaço de promoção de quadrinhos foi bem recebido por público e criadores locais. Nela publicou Alberto Breccia, um dos artistas fundamentais para esta dissertação. Para Breccia, “desenhar em *Patoruzito* era a consagração” (SASTURAIN, 2013, p. 61). O autor uruguaio, que se mudou para Argentina ainda na infância, construiu-se como artista transitando entre diversas editoras, mas foi junto a Quintero e, especialmente, *Patoruzito*, onde conseguiu destaque e reconhecimento. A publicação da série *Vito Nervio*, com roteiros de Leonardo Wadel, dividiu a publicação entre séries nacionais e internacionais, como *Flash Gordon* de Alex Raymond, *Rinkel, el Ballenero* de Tulio Lovato, *Connie* de Frank Godwin, *¡Ira Implacable!* de Raul Roux e *Hernán, el Corsário* de José Luis Salinas.

## **1.2. Uma marca italiana: presença da editora Abril na Argentina**

O fluxo de migração da Europa para a América se intensificou em decorrência da Segunda Guerra Mundial. O processo migratório, que ficou registrado desde o início do século XX, nesse momento foi marcado por necessidades econômicas, políticas e religiosas, conforme se afirma o poderio do nazismo e do fascismo na Alemanha e na Itália, respectivamente. Entre

outros fatores, esse evento marcou profundamente a percepção cultural do país na década de 1940.

A comunhão cultural de fatores procurou reconhecer a existência dos imigrantes e, como pontua Oswaldo Tuzzi (2008, p. 203), provocou o meio de sobrevivência daqueles exilados de seus países de origem. O autor continua dizendo: “estes podiam prover tanto informações, no tocante às perspectivas de emprego e alojamento iniciais, como recursos, por meio de remessas monetárias, que pudessem financiar e assim viabilizar a viagem”

A influência cultural entre europeus e sul-americanos interferiu nas narrativas populares de cada país, em que se pontua identidade nacional. O diálogo do pensamento europeu em conexão direta com a cultura sul-americana marcou também os conflitos de construção nacional e de identidade na Argentina.

Esse envolvimento principalmente com a Espanha, marca a formação editorial e intelectual argentina em grande parte das décadas iniciais do século XX. Entretanto, com a interrupção de importação de livros espanhóis por conta da Guerra Civil Espanhola, a Argentina viu-se obrigada a desenvolver com mais cuidado o próprio campo editorial local. Entretanto, com a troca cultural entre ambos os países – estendendo para toda a Europa – ainda continuou, por mais enfraquecido durante o período de guerras.

A comunicação entre Argentina e Espanha, por outro lado, foi muito bem-vinda a partir da migração de exilados espanhóis ao país sul-americano. Pois, seguindo as indicações de Gabriela Pellegrino Soares, a atuação destes profissionais, já acostumados com um mercado de impressos sólido, participam da iniciativa empolgada dos argentinos no mundo dos periódicos através da transferência de “práticas, conceitos e sensibilidades aos companheiros que trabalho (...), [na] indústria que não era nova em seus países, mas que se expandia naquele momento” (SOARES, 2017, p. 186). A organização do campo editorial de *historietas*, a partir da década de 1940 também se viu marcada diretamente pelo modelo de operação editorial europeu – sobretudo da Espanha e Itália.

Como aponta Federico Gerhardt (2015, p. 74-76) ao analisar o caso de migração europeia no auge de publicação de *historietas* na argentina, a inserção editorial de estrangeiros pode ser facilitada a partir do apoio de redes de solidariedade, em que migrantes de décadas anteriores puderam auxiliar essa nova massa de profissionais na promoção de diferentes projetos editoriais na Argentina. As redes de solidariedade foram importantes para o desenvolvimento do cenário editorial pois incluiu apoio e estabilidade social, econômica e

política para essa população deslocada de seu país natal, o que contribuiu no auxílio empresarial, deparando-se com menos frustrações no caminho.

É na esteira do processo de recepção dos estrangeiros na Argentina que temos o caso do judeu-italiano Cesare Civita. Civita nasceu em Nova York em 1905 e, ainda criança, retornou à Milão, cidade natal da sua família. Em 1936, passou a atuar como gerente junto à editora Arnoldo Mondadori, onde, entre outras iniciativas, conseguiu obter os direitos de publicação dos personagens de Walt Disney em formato impresso na Itália. Foi esta experiência no mercado editorial que Civita trouxe consigo ao partir de seu país natal em 1938, durante o alvoroço pela ascensão do Fascismo de Mussolini. Passando pela França e Estados Unidos até desembarcar com segurança, em 1941, na Argentina, Civita inaugura a editora Abril. Ao reforçar o vínculo com Walt Disney, que, nos marcos da Política da Boa Vizinhaça, visitou o país sul-americano em 1941<sup>37</sup>, publicou em 1944 o primeiro exemplar da revista *El Pato Donald*.

O mercado de *historietas* argentinas aceitou positivamente o projeto da editora *Abril*. Em lançamento quase concomitante com *Patoruzito*, da editora de Dante Quinterro, a revista *El Pato Donald* foi um sucesso imediato com o público infanto-juvenil. A publicação em papel, que se aproveitou da promoção dos personagens protagonistas através das animações em filme produzidas pela Walt Disney, circulou com facilidade entre os leitores, o que possibilitou uma estabilidade editorial para a editora Abril e pode dar seguimento em outras revistas que comungaram do mesmo gênero narrativo e artístico: *historietas* de aventura e do tipo *continuará* (SCARZANELLA, 2016, p. 46). A partir de *El Pato Donald* o projeto editorial dos italianos se desdobrou na expansão de publicação da linha editorial de quadrinhos nas seguintes revistas: *Salgari* (1947), *Misterix* (1948), *Rayo Rojo* (1949) e *Cinemisterio* (1950).

Apesar do sucesso em decorrência dos personagens Disney, *El Pato Donald* apoiou-se no modelo de publicação variada de histórias e autores em seu interior. Protagonizada por Donald, Mickey e os personagens coadjuvantes do universo de Walt Disney, a publicação também contou com personagens internacionais como Jim Ellis, El Capitan Tornado, Namur (nomes adaptados para a publicação argentina) – personagem que, posteriormente, viria a compor o *hall* de entrada da Marvel Comics – e outros.

---

<sup>37</sup> Para ler mais sobre o tema conferir: *O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda Guerra Mundial* (2007), de Antonio Pedro Tota; e *O triunfo da persuasão: Brasil, Estados Unidos e o cinema da política de boa vizinhança durante a II Guerra Mundial* (2017), de Alexandre Busko Valim.

Abril aproveitou-se dos mecanismos de diálogo internacional para pensar na concepção das suas próprias revistas de aventuras. Integrou a produção internacional para repensar a produção local. Diferentemente da proposta de Quinterno, trouxe artistas italianos, conhecidos como O Grupo de Veneza, para contribuir com a produção de suas revistas na Argentina: desenhistas e roteiristas como Paolo Campani, Ivo Pavone, Hugo Pratt, Alberto Ongaro e Mario Faustinielli formam parte integral da equipe editorial de Abril que desencadeou a transnacionalização de vários personagens italianos – homônimos com o título de suas respectivas revistas mencionadas anteriormente –, que sobreviveram na produção de revistas semanais. A editora Abril incorporou procedimentos editoriais em curso desde o período de Quinterno com a contribuição de artistas estrangeiros que dialogaram com a realidade argentina e a prática italiana de produção de quadrinhos.

A importação e criação *in loco* de quadrinhos italianos na Argentina foi o meio de dinamizar a circulação dessas publicações. As aventuras de personagens reconhecidos na Itália tornaram-se um meio de adequação e inserção da cultura natal de Cesare Civita dentro do cenário argentino que, em vésperas do ano de 1946, preparava-se para as eleições presidenciais que levou ao cargo máximo da política nacional o General Juan Domingo Perón.

### **1.2.1. Um pato em Buenos Aires: a trajetória da editora Abril durante o governo de Perón**

A partir da década de 1940, o cenário de publicação de livros e periódicos foi ainda mais frutífera aos personagens intelectuais ligados ao mercado do impresso. Isto pois, a estabilidade econômica, a abertura política e o contentamento empresarial a partir do diálogo internacional convidou uma mão de obra qualificada a se aventurar entre as páginas de publicações em livros e revistas na Argentina (JAMES, 2011, p. 310). Essa estabilidade, a priori, contribuiu para algumas melhorias no mercado de impressos: sobre a solidariedade intelectual e o desenvolvimento do impresso, entre outras ações, criou-se a *Comisión Argentina de Ayuda a los Intelectuales Españoles*, presidida por Francisco Romero, que tinha como intenção a recepção destes intelectuais em um cenário mais caloroso do que o país de origem.

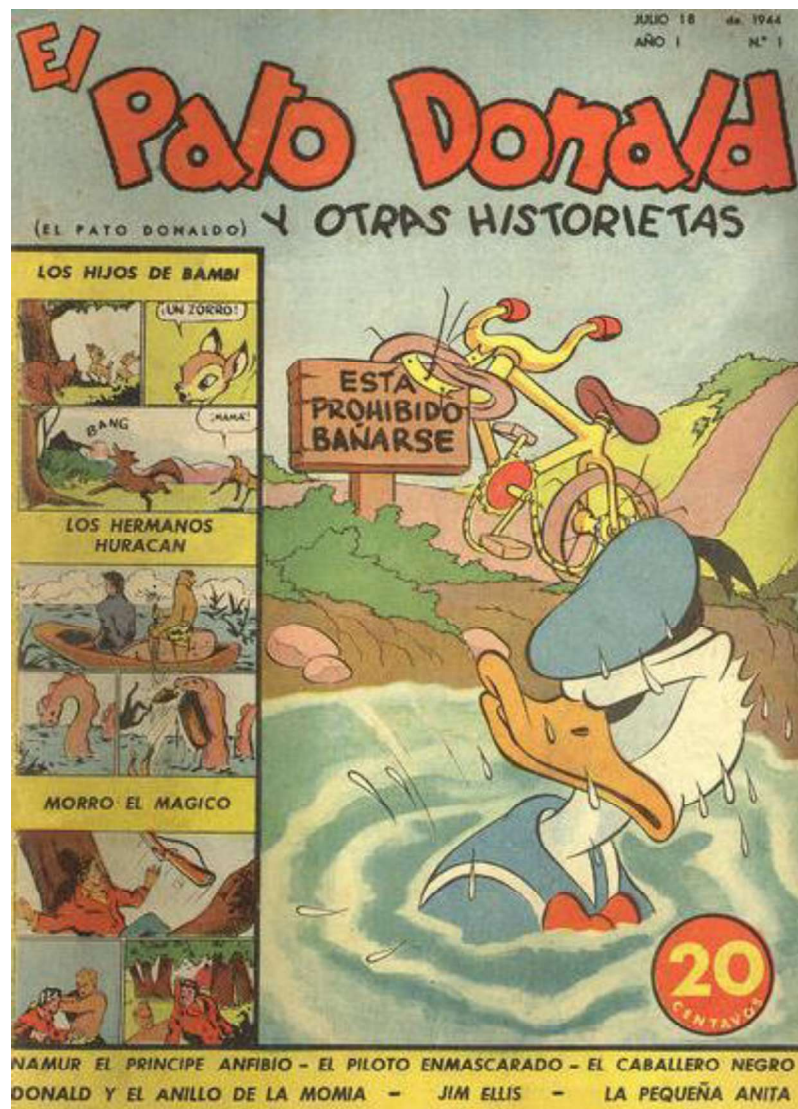
Cesare Civita estabeleceu-se com a editora Abril no país durante esse exato período. Ali, conseguiu lograr meios de diálogo para a comercialização e a circulação de revistas de quadrinhos e de revistas de variedades. Trazendo consigo os direitos de publicação dos

personagens Disney também para a Argentina, Civita reconheceu na Argentina um meio proliferação de publicações infantis, uma vez que, segundo Eugenia Scarzanella, a editora Abril buscou raízes no mercado de publicação de livros intelectuais, mas “a venda dos volumes não resultava em ganhos comparáveis àqueles da literatura infantil” (SCARZANELLA, 2016, p. 44). Isto pois, apesar da evolução socioeconômica argentina durante a década de 1940, a classe de trabalhadores ainda se via em um cenário de insegurança social. Às elevadas horas para cumprir a jornada de trabalho somavam-se aos salários reduzidos e a alta da inflação, percebe-se daí que a estabilidade política, encontrada no período de internalização da indústria e na reconquista da exportação no mercado internacional, não refletiu diretamente sobre as camadas populares do país (JAMES, 2011, p. 311).

Esse cenário nos permite compreender melhor o posicionamento da editora Abril em relação ao mercado interno na Argentina. Ao recuo das cifras de venda de coleções destinadas à leitura intelectual, percebia-se, por outro lado, uma maior aceitação dos impressos destinados às crianças. O redirecionamento da linha editorial, ao privilegiar um público bastante definido, possibilitou ao editorial trabalhar com maior segurança a publicação de impressos na década de 1940, bem como as relações diretas com os leitores infanto-juvenis.

Assim, a revista *El Pato Donald* foi um imediato sucesso. O título trouxe as histórias em quadrinhos do Pato Donald (fig. 6). Histórias em quadrinhos dos personagens da Disney não eram, em si, novidade na Argentina: publicadas em diversos periódicos nas décadas anteriores, é possível dizer que os personagens já eram relativamente conhecidos entre o público argentino. O sucesso espontâneo quanto a publicação da editora Abril está atrelado ao conhecimento popular dos personagens e a protagonismo dos personagens na revista: enquanto, anteriormente, Mickey, Donald e outros apareciam como coadjuvantes no emaranhado de *historietas* infantis, *El Pato Donald* apoia-se nos personagens e estampa-os com em capas e produtos derivados – Civita “alugou um local amplo no centro de Buenos Aires, transformando-o em uma *Disneyland ante litteram*, povoada pelos animados bonecos das histórias dos desenhos animados” (SCARZANELLA, 2016, p. 46) –, promovendo-se a partir dos nomes famosos entre o público infanto-juvenil.

Fig. 6 - El Pato Donald y Otras Historietas



Fonte: *El Pato Donald*, 1ª edição, Editora Abril, 1944

A revista, que reproduzia alguns dos ícones culturais estadunidenses, precedeu a eleição do general Juan Domingo Péron em apenas dois anos. Antes de assumir o poder através das eleições no ano de 1946, o militar galgou espaço na política nacional argentina através de seu discurso incisivo pela defesa da soberania e dos interesses nacionais. Perón despontou como ícone político através da resposta aos trabalhadores, esquecidos pelo Estado ao longo da chamada “Década Infame” (1930-1943). Péron conseguiu aglutinar em torno de si as demandas políticas advindas das massas de trabalhadores, que experimentaram forte crescimento ao mesmo tempo em que se encontravam carentes de representatividade política. A organização destes trabalhadores em grupos sindicais representou uma força notável na segunda metade da

década de 1940. Perón, aliado aos sindicatos, desdobrou-se em discursos pela justiça social e o incentivo a guerra contra a hegemonia conservadora.

No caso, a isenção da Argentina no conflito global de 1939-1945 provocou desgastes em relação aos Estados Unidos. No país norte-americano, “o discurso de Perón foi criticado como ‘totalitário’ e provocou novo esfriamento de relações. Daí por diante, o Departamento de Estado sempre se referia ao regime argentino como ‘nazista’. Na Argentina, porém, o discurso consolidou a posição política de Perón” (ROCK, 2018, p. 86). O estabelecimento do general na política autonomista argentina pautou-se, dentre outras características, por valores como o anti-imperialismo e o antiamericanismo. Os discursos de Perón recusaram veementemente qualquer similaridade ou reprodução da cultura norte-americana, contrapondo-os à soberania nacional argentina. Vê-se no primeiro momento do governo peronista uma cruzada contra publicações impressas que atentassem contra a hegemonia do país<sup>38</sup>.

O Estado peronista organizou-se também através da ação coercitiva no interior do mercado de livros e revistas. Perón, em seu texto, destacou a potencialidade da mídia impressa: “a difusão, a informação e a propaganda são extraordinárias e os meios são numerosos, e permitem realizar o trabalho facilmente” (PERÓN, 1951, p. 52)<sup>39</sup>. O trabalho ao qual Perón faz se refere a percepção da cultura, que orienta a população em comoção ao nacionalismo patriótico. Durante o governo de Perón, o suporte midiático de massa foi um dos pontos importantes para manutenção da ordem e do pensamento pró-governo. Por meio da apropriação de recursos editoriais, o governo nacional dificultou o acesso ao papel, direcionou a temática de narrativas e expropriou editoras privadas para fazê-las funcionar como parte instrumental do governo peronista.

Em investigação acerca dos movimentos burocráticos para-institucionais do governo de Domingo Perón, Maria Helena Rolim Capelato (2009, p. 82) entende que, “na Argentina, a propaganda política também foi inspirada nas experiências nazi-fascistas. Perón, antes de se tornar líder político, permaneceu algum tempo na Itália e visitou a Alemanha, onde tomou contato com a experiência de propaganda”. Ao assumir, em 1946, de pronto Perón utilizou o Estado para punir a imprensa opositora ou qualquer uma que carregasse vícios tidos como

---

<sup>38</sup> Em 1951, Perón publica o livro *Conducción Política*, onde é possível identificar pontos-chaves do governo peronista entre os anos de 1946-1955, sendo um deles a conscientização popular através de uma doutrina. Para Perón, “todos pensamos de uma maneira similar e o que acontece aqui, ao absorver a doutrina, é precisamente levar aos homens uma concepção similar da vida e da ação em benefício da vida” (1951, p. 54).

<sup>39</sup> Texto original: “La difusión, la información, la propaganda, son extraordinaria y los medios son numerosos, y permiten realizar el trabajo fácilmente”.

imperialistas em suas publicações. Assim, “a constituição argentina continuava garantindo a liberdade de imprensa, mas, para a realização do controle institucional dos meios de comunicação, foram criadas a ‘*Subsecretaria de Informaciones*’ e a ‘*Secretaría de Prensa y Difusión*’” (*idem*).

O uso das diversas mídias populares na Argentina foi visto por Perón como um processo: “é necessário ir dosificando para evitar a saturação; é necessário realizar lentamente de acordo com a necessidade” (PERÓN, 1951, p. 52)<sup>40</sup>. A editora Abril, ciente de todo o conflito, passou a trocar o modelo de produção de suas revistas para que não sofressem intervenções do Estado peronista. Mais adiante, veremos que certas revistas funcionaram como títulos experimentais para o incentivo à cultura local, oferecendo espaço a artistas argentinos para publicar histórias inéditas. Já a revista *El Pato Donald* passou por reorientações de ordem editorial: da primeira fase, de reprodução mimética de edições estrangeiras, ao segundo momento, em que passou para a produção local de quadrinhos do Pato Donald, ilustrados por Luis Destuet e submetidos à aprovação da matriz<sup>41</sup>.

O deslocamento de produção dos grandes centros imperialistas do Norte para os países periféricos, como é visto em suas diversas filiais no Brasil e no México nas décadas posteriores, foi marca registrada da editora. A realocação beneficiou a organização do mercado editorial impresso, estabelecendo novos métodos de produção e de identidade visual das revistas e dos quadrinhos.

### **1.2.2. Importação de artistas italianos: contribuições de estrangeiros nas aventuras argentinas**

A produção dos autores que atuavam na editora *Abril* reforçou a intersecção cultural entre as culturas europeias e argentina. Da imaginação em um futuro distante *sci-fi* até o velho-oeste norte-americano, passando pelas vicissitudes da guerra, as aventuras corporificam

---

<sup>40</sup> Texto original: “Pero es necesario ir dosificando para evitar la saturación; es necesario realizar lentamente, de acuerdo con la necesidad”.

<sup>41</sup> O envolvimento de Civita com o grupo Disney passou por críticas a partir do mandato de Perón na presidência argentina. Segundo Eugenia Scarzanella, para que não houvessem medidas punitivas contra a editora, Civita foi orientado a deixar o cargo de administrador que ocupava na *Walt Disney Productions* argentina, tornando-se concessionário das histórias e dos personagens (SCARZANELLA, 2017, p. 61). As histórias de Pato Donald e seus amigos foram enxergadas como um meio fértil de promoção de ideias e do *american way of life*, conduta mal vista pelos olhos do peronismo.

histórias baseadas ou derivadas do contexto armamentista. Influenciados pelo passado recente, entretanto sem tocar diretamente no cenário europeu, títulos como *Misterix* (Max Garnier e Paolo Campani) – histórias de ficção científica ao estilo super-herói norte americano, inicialmente uma paródia do gênero que posteriormente ganha autonomia própria –, *As de Espadas* (Alberto Ongaro, Hugo Pratt e Mauro Faustini) – personagem criado com forte inspiração nas histórias do *Fantasma*, de Lee Falk e Ray Moore, com narrativas ambientadas em uma versão melancólica de São Francisco nos Estados Unidos da América –, *Pantera Rubia* (Giacomo Dalmasso e Enzo Magni) – versão italiana das mulheres da selva, já uma versão feminina das histórias de Tarzan, com histórias e aventuras ambientadas na selva africana – e outros, possibilitam ao leitor argentino narrativas inéditas. Todas as histórias serviram como meio de promoção das revistas da editora Abril, em que se vinculou a gêneros narrativos de diversas matrizes para abranger o máximo de público possível.

Em meados da década de 1950 e com o governo peronista em campanha para reeleição, a preocupação do general Perón quanto ao movimento operário merece atenção. A partir da ótica de necessidade participativa do leitor consumidor, a disponibilidade do indivíduo para a leitura pode ser associada à rede de bem-estar social desenvolvida pelo Estado justicialista organizado pelo governo peronista (JAMES, 2011, p. 314). A qualidade de vida do trabalhador urbano de Buenos Aires propiciou ao mesmo uma maior comodidade e organização do tempo cotidiano. Ao contrário das décadas de 1930 e 1940, essa questão foi revertida no período peronista na medida em que o Estado agenciou o melhor condicionamento dos operários conforme acordo sindical. Não parece ser por acaso que, à maior disponibilidade e diversidade de público, constata-se um salto das *historietas* na medida em que se consolida o formato e amplia-se o repertório temático lidando sobre assuntos mais complexos no início de 1950 – cenário em que veremos, posteriormente, a emergência da editora *Frontera* de Héctor Oesterheld.

Ao falar sobre os *comics* estadunidenses no período de pós-guerra, Jean-Paul Gabillet (2010), observou que, durante os anos de Segunda Guerra Mundial, parte significativa das revistas em quadrinhos funcionou como folhetins de incentivo à cultura bélica, destinadas a soldados nos fronts de batalha; ao final do conflito, após 1945, as narrativas dos quadrinhos preocuparam-se em ampliar seu leque temático, sinalizando para um público interno aos Estados Unidos. Gabillet (2010, p. 30) afirma que o mercado de quadrinhos norte-americano cresceu exponencialmente no período posterior a 1945, sendo este fator decorrente de três

características: a manutenção dos preços do produto impresso, o crescimento exponencial de leitores decorrente do *baby boomer* e as estratégias de agenciamento de títulos e temática dos *comics* a fim de incluir um público diferente do habitual nas décadas anteriores – mulheres e adultos.

Essa movimentação de mercado afetou o cenário editorial argentino, ainda que não tenha sido possível mapear em profundidade as relações entre o mercado estadunidense e o contexto latino-americano e, mais especificamente, argentino. Sobretudo a editora *Abril*, em seus primeiros anos de publicação, reproduziu na Argentina certos mecanismos de edição que se encontravam presentes nesse mesmo mercado estrangeiro. Desde a publicação de super-heróis e personagens Disney, mas também em torno da ficção científica e quadrinhos com temáticas de crime e de romance. A configuração da editora reciclou ideias deste mercado internacional e se baseou na circulação diversificada de gêneros, condicionando-os à realidade argentina.

Acerca das adaptações, as revistas de *Abril* passaram a oferecer uma nova via para o consumo de *historietas*. *Misterix*, *Rayo Rojo*, *Cinemisterio*, entre outras, contribuíram para a ressignificação da produção estadunidense, oferecendo *historietas* de heroísmos baseados no contexto social e político local. Ivan Lima Gomes, ao investigar a estética de recepção dos *comic book* norte americano na América Latina, aponta para apropriações de artistas locais na desconstrução dos personagens heroicos estadunidenses (GOMES, 2016, p. 41-43).

Ainda que o autor se aprofunde com mais detalhe nos casos chilenos e brasileiros, o artigo pode nos apontar considerações sobre a Argentina: sobretudo nos países hispânicos, a distribuição dos personagens norte-americanos fez-se a partir de revistas publicadas no México; nessa recepção, como constrói Gomes, o contexto político de cada mercado latino-americano oferece diferentes métodos de leitura e recepção das obras. No caso argentino em análise, levando em conta a força política de Perón na sociedade, a leitura através de uma ótica nacionalista prejudicou, na maioria das vezes, a distribuição dos títulos de super-herói.

A partir desses apontamentos, podemos acusar hipóteses acerca do caso *Abril* e a divulgação de seu maior título, *Misterix*. O personagem, criado na Itália, e deslocado, na integração de novos artistas, para ser produzido na Argentina. Desenhado por Paul Campani e roteirizado por Alberto Ongaro, *Misterix* foi inicialmente retratado como uma antítese do *Superman*. Em paralelo, o personagem estadunidense, em seus primeiros anos de vida, foi desenvolvido para responder o sentimento amargurado da década de 1930 e esvaziou-se,

posteriormente, em violência; Misterix, por outro lado, extravasou o gosto ruim da Itália pós-Mussolini na definição clara de moral e civilidade. Essa marca pode ser vista com maior clareza conforme a disposição inicial dos personagens: enquanto *Superman* serve como uma busca (quase) religiosa de um salvador extraterreno da humanidade, ao mesmo tempo em que se importa o bastante para se sacrificar em prol do bem-estar coletivo, Misterix, por outro lado, tem sua origem ligada a população, um ser-humano comum que indignado com as crueldades de seu mundo desenvolve métodos para equilibrar o cenário complexo entre bem e mal.

Após 1950, quando os jovens artistas de Veneza desembarcaram em Buenos Aires, o personagem não foi bem recebido num primeiro momento. Apesar de conquistar o público argentino a partir de seleções de quadrinhos republicados do velho continente, *Misterix* disputou espaços de circulação com personagens de maior identificação com o público argentino. Com a disparidade de temas das histórias produzidas na Itália, o personagem passa por modificações quando publicado na Argentina: a parte científica, essencial do personagem, foi deixada de lado para privilegiar o tom investigativo e policial do título (fig. 7). O ícone dos *fumetti* italianos passou a ser parte sólida do mercado de *historietas* quando o próprio personagem correspondeu aos interesses dos leitores sul-americanos. A proposta do heroísmo na argentina, conforme a compreensão do que o leitor tem pelo gênero, desenvolveu o personagem sob uma forte representação dos interesses locais: acostumados com aventuras mais realistas que desaguam em lições de boa moral e conduta. Assim, Misterix não saiu de campo para lutar contra super-vilões, mas desmontar grupos de criminosos em uma ação semelhante às histórias de policial e investigação.

Fig. 7 - Misterix, la historieta policial



Fonte: *Misterix*, disponível em: [revistafierro.com.ar/revistafierro/series/misterix-/9/ciudades-condenadas-1/viewer](http://revistafierro.com.ar/revistafierro/series/misterix-/9/ciudades-condenadas-1/viewer)

No mesmo período de publicação de *Misterix*, o personagem Vito Nervio, publicado na revista *Patoruzito*, ganhou lugar de destaque. O personagem, que contava com roteiros de Leonardo Wadel e desenhos de Alberto Breccia, definiu-se a partir do subtítulo de “detetive gaúcho”. Vito Nervio apoiou-se na característica de quadrinhos de investigação policial ao estilo Dick Tracy, mas orientados sob uma perspectiva muito específica da realidade argentina. Wadel e Breccia caminhavam com a *historieta* a partir de clichês temáticos do gênero de aventura urbana, mas identificados sob a ótica da realidade argentina.

Para encabeçar essa disputa, entretanto, Civita indicou estratégias editoriais que melhor se adequaram ao mercado de impressos. Carlos Trillo aponta: “pode-se afirmar que ambas [Vito Nervio e *Misterix*] *historietas* eram relatos de mecanismos, relógios que funcionavam à perfeição com seus dosificados suspenses, sua intriga, o vilão e sua revelação surpreendente. Típicos produtos da ideologia editorial que está sempre por cima da intenção dos autores”

(TRILLO, 2004, p. 10-11). A guerra entre editoriais na disputa pelas cifras de vendas e os recordes de distribuição, convergiram, dentro das próprias histórias, mudanças substanciais na consistência dos personagens. Ao caso de Misterix, o herói solo que já havia se adequado ao mercado de *historietas* em um primeiro momento, agregou em sua galeria de personagens secundários a esposa Jolly, o Inspetor e amigo Burns e o traje formal, por cima do uniforme, que se assemelhou ao estereótipo de vestimenta do portenho. A aproximação com as histórias de Vito Nervio pode ser um indicativo de como as estratégias da editora Abril tenderam em privilegiar a recepção das revistas, mudando o tom de uma ação constante para um cenário mais calmo e reflexivo em que o personagem evita usar seus poderes desnecessariamente e prefere uma abordagem mais racional.

O ponto importante para interpretação da configuração do mercado e cultura de impressos argentinos nesse período é a necessidade de reafirmar narrativas com base na disposição dos públicos. Judith Gociol e Diego Rosemberg (2003, p. 36) exploram a requisição, por parte do público, de quadrinhos elaborados, diversificados e com desenhos de qualidade. Seja pela pluralidade de títulos comercializados na década, ou pelo avanço da imprensa, as histórias em quadrinhos na Argentina passaram a configurar-se como um artigo cultural de certa relevância.

Tal demanda no interior da produção de revistas em quadrinhos na editora *Abril* é bem percebida com a publicação de *Rayo Rojo*. A publicação de histórias de faroeste aproveitou o momento de popularidade do gênero em dois sentidos: na apropriação do movimento de êxodo rural, incentivado por Perón, e na representação nostálgica do cotidiano desses leitores deslocados<sup>42</sup>.

No primeiro caso, percebemos nas políticas peronistas um incentivo para a migração rural. Dentro da sua própria experiência e de sua esposa Eva Perón, em reconhecimento das adversidades da realocação e a negação de deixar raízes familiares, o General utilizou a figura do gaucho para conquistar o laço afetivo dos cidadãos migrantes. A imagem que marcou a

---

<sup>42</sup> Em investigação das políticas de identidade latino-americanas, Maria Helena Rolim Capelato (2009, p. 254) dá-nos indicativos sobre o imaginário argentino durante a referida década. Segundo a autora: “Desqualificando os modelos pré-fabricados, oriundos do pensamento e da experiência estrangeira, a doutrina peronista apresentava-se como um esquema de interpretação surgido de ‘nós mesmos’, partindo das condições da ‘nossa realidade’. Elaborou um plano de educação das consciências e dos sentimentos fundamentado nos valores da pátria que coincidiam com o sentido histórico do povo. O estudo do folclore, do vernáculo, da poesia popular, das expressões filosóficas e artísticas do passado configura uma autêntica consciência nacional. Para firmá-la, o peronismo recuperou o mito do gaucho que, em síntese, significava a ‘redescoberta, com paixão, da argentinidad, da própria terra, da raiz do povo”.

identidade do argentino desde o século XIX teve parte importante no desenvolvimento político do presidente. Já no segundo, realçaram a identidade do gaucho e fortaleceram a imagem do camponês. Apropriando-se do deslocamento dos indivíduos, a narrativa de identificação utilizou-se da nostalgia para a construção de cenários e tramas envolvendo o maior número de elementos possíveis da vida rural.

A busca incessante por ícones populares, que representassem a nação – tal qual Vito Nervio e Misterix, escritos com base no heroísmo gauchesco transportado para o cenário urbano –, e personalidades históricas, que restituíram maior identificação, embalsamaram os debates populares – cenários inspirados no poema de *Martin Fierro*, escrito por José Hernández, tal qual as *historietas* de Patoruzú. Não obstante, *Rayo Rojo* inserido nesse cenário fértil buscou na apropriação destes diversos discursos uma maneira de validação.

Ao seu modo, a revista *Rayo Rojo* também lidou com o contexto peronista do ponto de vista editorial, conforme sugere uma breve análise do seu formato de publicação. Como mencionado anteriormente, o governo peronista como forma coercitiva restringiu a comercialização de papel para publicação de revistas, periódicos e livros e lançou mão desse recurso para enfraquecer a oposição. Com a falta de papel no mercado, *Rayo Rojo* teve o formato de impressão reduzido para otimizar e maximizar as sobras de papéis da gráfica (SCARZANELLA, 2016, p. 95). Ao utilizar com grande eficiência a resma de papel, publicou-se em tamanho reduzido e fez disto lema: “a pequena revista de grandes *historietas*”. Por conta da otimização, reduziu-se também o preço de produção: enquanto *Misterix* foi distribuída pelo preço de trinta centavos de pesos, *Rayo Rojo* circulou por vinte centavos de pesos. A inovação na maneira de distribuição atingiu a curiosidade do leitor e conquistou, por valores monetários e estéticos, um público fiel.

No primeiro semestre de 1950, *Rayo Rojo* integrou ao título a frase de comemoração ao “*año del libertador General San Martín*” (fig. 8), localizado logo abaixo da data de publicação da edição. A referência ao centenário de morte do general, que participou ativamente nas lutas de libertação de diversas colônias hispano-americanas e se tornou conhecido como o “Libertador da Argentina, Peru e Chile”, concluiu-se ainda na publicação da *historieta* de página única nomeada por *Cuando la Patria Nació*. A retomada das histórias de constituição da identidade argentina durante o peronismo nos lança questões relativas aos usos do passado que valorizam um nome como San Martín enquanto um mito da defesa da autonomia nacional

argentina. Participando do momento de sublimação nacionalista e a afetividade quanto ao título *Rayo Rojo* foi tônica nos primeiros anos da década de 1950.

Fig. 8 - El Rayo Rojo, comemoração do centenário do General San Martín



Fonte: *El Rayo Rojo*, 16ª edição, 1950

A editora Abril ofereceu novos procedimentos ao mercado argentino. Contudo, o próprio mercado interno influenciou sobre as decisões editoriais da empresa. Ainda que, em vários casos, o grupo importou suas histórias e artistas, a maneira de publicação de suas revistas integrou a realidade argentina no processo de consolidação editorial. A partir dessa questão, percebemos uma constante dinâmica de símbolos e imagens referentes a cultura argentina e a estética do *far-west* que ajudaram a constituir a publicação das revistas da editora Abril. No contexto argentino, essas contribuições constituíram uma importante etapa para a produção local, pois ajudaram a relacionar a história nacional com as estruturas narrativas das *historietas* – ponto que veremos com mais profundidade no capítulo 3, quando discutiremos sobre o título *Nahuel Barros*. Em tempo, a presença da editora italiana, moldada inicialmente a partir de um funcionamento acostumado com o modelo europeu, contribuiu para avanços de produção de revistas destinadas ao público infanto-juvenil, como também foi marcada com base na necessidade de adaptação às características mercadológicas, das políticas nacionais e nacionalistas da Argentina – e suas filiais nos demais países (México e Brasil) nas décadas posteriores.

### 1.2.2.1. Autonomia de editores e desenhistas: em busca de uma cooperativa autoral

A produção da editora Abril, em certo momento, extrapolou a capacidade dos artistas italianos, que viajaram para contribuir com o editorial *in loco*. Essa etapa de produção requisitou o reforço de artistas argentinos e de diferentes origens e formação para ocupar cargos de roteiristas, desenhistas e outros dentro da editora. Na esteira de criação, o caso de maior destaque fica por conta de Héctor Germán Oesterheld. Geólogo de formação acadêmica, Oesterheld teve passagem significativa na editora de Cesare Civita. Tendo o primeiro contato com *historietas* e seus procedimentos narrativos na editora Abril, Oesterheld destacou-se como roteirista prolífico de texto complexo, mas popular. As narrativas do roteirista estabeleceram uma nova integração de gênero, pois relacionou diretamente, sem o uso de metáforas ou caricaturas, o realismo da sociedade argentina com meios de conexão identitária comuns aos leitores argentinos – temas que remetem a formação histórica do cidadão, por vezes apoiada na estética gauchesca. Assim, junto dos mais importantes artistas da editora, Oesterheld criou personagens que hoje habitam o cânone argentino de *historietas*, como *Sargento Kirk*, *Bull Rocket* e outros.

A descentralização narrativa, sobretudo do heroísmo norte-americano do pós-guerra e início da Guerra Fria na década de 1950, fez-se em Oesterheld um meio de inovação textual e de complexidade dos personagens por ele escrito. A desconstrução do ícone estadunidense para a realidade argentina percebeu-se na fragmentação do heroísmo isolado para a edificação do grupo popular. Movido por um sentimento humanista, os roteiros de Oesterheld valorizaram os personagens: o desenvolvimento das relações humana e de valores éticos e morais argentinos foi fundamentalmente necessário para a conclusão das histórias que Oesterheld contou.

A bibliografia em torno de Oesterheld não poupa esforços para investigar com bastante esforço as *historietas* produzidas ao longo de sua carreira. O roteirista argentino teve destaque por conta da contribuição editorial e fundamentos de base para desenvolvimento de artistas em décadas posteriores. Conforme a produção bibliográfica em torno do tema, podemos acionar duas principais chaves de interpretação acerca da imagem e produção de Oesterheld: o primeiro caso está localizado na contribuição editorial, com o trabalho de Laura Vazquez (2010) podemos identificar as intervenções que o roteirista fez e permitiu um desdobramento inédito no mercado de impressos – apoiado no desenvolvimento mercadológico comentada ao longo

deste primeiro capítulo –; em segundo, acerca do uso da memória nos trabalhos de Sebastian Gago (2012. 2015), em que as obras de Oesterheld são utilizadas para que seja possível fazer uma leitura do passado recente da Argentina por conta dos elementos sociais e culturais categorizados no trabalho do autor em sua produção.

Com o acúmulo de experiência do trabalho editorial durante a participação colaborativa com a editora Abril, Oesterheld percebeu um potencial de mercado até então escondido. Em entrevista realizada em 1973 e publicada no livro *Historia de la historieta argentina*, de Carlos Trillo e Guillermo Saccomanno, demonstrou descontentamento com sua situação: “a mim desenharam todos”<sup>43</sup>. A frase faz referência à produção do roteirista durante o período em que trabalhou para a editora Abril, em que os seus roteiros eram transcritos ao italiano para que os desenhistas trabalhassem – sem diálogos diretos com o roteirista. Ainda que a comunicação intermediada pela editora finalizasse com a revista impressa, o modelo de trabalho desagradou o roteirista argentino.

Além desta questão, Eugenia Scarzanella nos sugere uma autoridade editorial de Cesare Civita que marcou o desgaste do relacionamento deste com Héctor Oesterheld. A autora diz: “os sócios, especialmente Cesare Civita, circulavam pelas redações e não se limitavam a estabelecer decisões organizacionais e editoriais gerais, mas sim intervenham nos detalhes, sugerindo temas e personagens, corrigindo títulos, sem, no entanto, influenciar os autores” (SCARZANELLA, 2016, p. 84). A última afirmação de Scarzanella, contudo, não pode ser utilizada sem matizes se pensamos no caso de Oesterheld. Talvez pelo receio de envolvimento político direto no auge do governo peronista em 1952, Civita declinou da ideia de um personagem gaucho aos moldes de Martin Fierro, que negaria a civilidade nacional para comungar entre os indígenas em uma espécie de contracultura, contando com a ambientação nas fronteiras da Argentina do século XIX. Diferentemente de *Rayo Rojo*, que utilizou da cultura gauchesca para publicação de suas histórias, a proposta de Oesterheld envolvia-se diretamente com a fase mais acentuada da política peronista, o que poderia colocar a editora Abril em evidência entre os agentes contrários ao governo nacional. A proposta, possivelmente, intimidou Civita. Ao invés disso surgiu *Sargento Kirk*, um soldado destacado do exército estadunidense, que lutou pela causa indígena durante a marcha para o Oeste. Não obstante o sucesso deste trabalho de Oesterheld, a relação entre o roteirista argentino e seu editor de origem

---

<sup>43</sup> Entrevista reproduzida no livro *Oesterheld en primera persona*, publicado pela editora La Bañadera del Comic em 2005.

italiana certamente se viu abalada. Afirmou-se a necessidade de autonomia artística em detrimento das concessões a serem feitas a uma ideia de público consumidor de quadrinhos conforme estabelecido por uma grande editora.

Como meio de resguardar os interesses pelo mercado editorial que, em 1956, Héctor Oesterheld decidiu por comum acordo desligar-se da editora Abril para inaugurar, junto com seu irmão Jorge Oesterheld, a editora Frontera. Inicialmente um empreendimento familiar, instituiu-se como uma espécie de cooperativa de artistas. Ou seja: apesar do empreendimento dos irmãos Oesterheld, os lucros de venda e circulação das revistas da editora Frontera eram destinados aos artistas colaboradores, sem a intenção de retenção de capital interno na editora. Como veremos a seguir, as práticas sugeridas pelos irmãos Oesterheld por vezes não se cumpriram, contudo se promoveu com base em uma comunhão com os artistas, sobretudo nos primeiros anos de existência editorial. Assim, prezou-se pelo protagonismo dos artistas sul-americanos, funcionando como mediadora da circulação de talentos no cone sul-americano, a editora Frontera foi um marco do mercado editorial argentino por realizar, no artista, o verdadeiro foco das publicações impressas.

Como podemos ver na trajetória de Oesterheld, o vínculo com a editora Abril é imprescindível para a construção do projeto editorial de Frontera. A organização do mercado a partir da relação entre cultura popular, cultura política e expansão da população de leitores desde a contribuição de Dante Quinterno até Oesterheld se valeu de uma cadeia de eventos que se relacionaram constantemente. A promoção de artistas nacionais, o desenvolvimento de escolas artísticas, novas etapas de funcionamento conforme a entrada de estrangeiros foram sustentáculos que possibilitaram uma ação em cooperativa de artistas em uma única editora na década de 1950. A consciência da necessidade de retenção da propriedade intelectual iniciada na década de 1930 com a contribuição de José Luís Salinas, fez com que Oesterheld e colaboradores instituíssem novas regras e dinâmicas de contratos e exercício de trabalhos. Isto tudo, portanto, foi possível apenas seguinte ao envolvimento de autores, editores e desenhistas que colaboraram com o mercado e definiram sua estrutura: distribuição localizada em uma faixa etária abrangente (de crianças a adultos), rotas de comércio de revistas (expandindo a distribuição da capital para pontos no interior do país) e o estímulo por uma arte local (artistas produzindo conforme a demanda do mercado interno). Essas etapas de produção auxiliaram para que a editora Frontera, em um momento específico da história dos impressos argentinos, pudesse agir com liberdade, autoridade e competência. Por mais breve que tenha sido a

experiência da cooperativa, os autores conseguiram imprimir uma característica única, que definiu diversos parâmetros para as *historietas* identificadas até o presente dia na Argentina.

## **2. As novas dinâmicas de Frontera: relações entre trabalho, política e autonomia artística**

A construção do mercado de *historietas* na Argentina consolidou-se de forma gradativa ao longo da primeira metade do século XX. Os mecanismos de publicação de revistas em quadrinhos e a estrutura de distribuição que se estabeleceu ao longo das décadas de 1930 e 1940 criaram as condições para afirmar os quadrinhos como uma expressão cultural que se inseriu ativamente nos debates em torno da cultura nacional argentina. Apesar do desdobramento em torno das *historietas*, que dialogara com a influência internacional de gêneros narrativos, aproveitara-se da característica industrial – desenvolvida principalmente pela editora Abril – e da boa recepção de artistas estrangeiros, os quadrinhos argentinos tiveram o maior período de êxtase na década de 1950, a partir da criação da editora Frontera – capitaneada pelos irmãos Jorge e Héctor Oesterheld. A maneira com que a editora se projetou no mercado, encarando as *historietas* como item de disputas sobre a representatividade da cultura popular e alfabetização de crianças, possibilitou que, os irmãos e os autores colaboradores da editora, destacassem uma nova perspectiva de produção de narrativas ilustradas, por maior que fosse o apoio de toda história pregressa de desenvolvimento do mercado editorial de quadrinhos na Argentina.

A década de 1950, período de criação da editora Frontera, não se destacou apenas pela presença de Oesterheld em organização com seus colaboradores. O mercado, no período, esteve bastante aquecido pela presença de diversas revistas e editoras e revistas que circularam entre os jovens cidadãos de Buenos Aires. A presença de Frontera foi bastante importante, mas divide um espaço significativo com as duas editoras mencionadas no primeiro capítulo e Columba, Láinez, Códex e outras<sup>44</sup>.

O modelo de publicação iniciado na década de 1920, com semanários dedicados a *historietas*, atingiu o ápice nesse período. O caso mais interessante, claro, ainda fica com Frontera por conta da durabilidade das obras e na relevância das *historietas* mesmo após décadas. O trabalho de Oesterheld foi revisitado inúmeras vezes por artistas posteriores, mas também como um meio de identidade para o próprio mercado editorial argentino. O que não aconteceu com a maioria das concorrentes.

Por outro lado, a editora Frontera surge como uma maneira de responder o lugar do artista e sua produção, que se destacou no interior da produção de *historietas*. O

---

<sup>44</sup> No texto *La historieta en Argentina: las revistas del continuará*, escrito por Andrés Ferreiro publicado na Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta traz um levantamento documental organizado sobre as principais revistas e as principais publicações do período referenciado. A consulta do texto de Ferreiro complementa esta dissertação no momento em que mostra, cronologicamente, a presença das revistas do tipo *continuará*, marcando uma data de início e fim – com um destaque para encerramentos em meados de 1960 devido a circunstâncias culturais em curso e descritas ao longo do presente trabalho.

empreendimento dos irmãos Oesterheld foi expandido para uma cooperativa de artistas: a autonomia de publicação retomada no próprio artista, deixando para editora apenas a parte burocrática de publicação – compra de papel, impressão em gráfica e distribuição pelos pontos de venda. Visa-se buscar nesta dissertação a ideia de cooperação de artistas conforme a proposta editorial iniciada por Oesterheld. Como veremos a seguir, a ideia de cooperação se desgastou conforme a falta de pagamento e o mau relacionamento entre autores, mas a princípio relacionamos a ideia de cooperativa assim como a editora se propôs em sua existência. Em uma perspectiva de produção de quadrinhos, na qual o foco da revista e da proposta editorial se resume na autonomia (financeira e criativa) do artista, as *historietas* da editora Frontera servem como uma expressão cultural a fim de se afastar da produção industrial vista em publicações de editoras contemporâneas ao período. A proposta, a princípio, permitiu ao artista uma liberdade de criação autoral menos orientada pela carga mercadológica e mais incentivada pelo desejo criativo. Por conta da realocação de interesses, partindo da premissa de cooperação de autores, fez com que as revistas da editora Frontera se destacasse por dialogar com mais intensidade sobre assuntos importantes da geopolítica da década de 1950 ilustrados em desenhos inéditos ao mercado, permitindo aos quadrinhos uma oportunidade de serem vistos como um objeto de cultura intelectual por retratar o próprio período desligados de caricaturas, analogias subjetivas e outros mecanismos editoriais que simplificaram narrativas, por vezes, violentas (guerras, investigação e *far-west*) para acessar o grande público de maneira mais pacífica.

A proposta de trocar o direcionamento artístico e editorial das revistas em comparação com as publicações semelhantes e contemporâneas parte de uma única intenção: a *historieta* realista. Presente nas cinco principais revistas da editora (*Hora Cero* [1957-1961], *Frontera* [1957-1961], *Hora Cero Suplemento Semanal* [1957-1958], *Hora Cero Extra* [1957-1963 – a partir de 1961 publicado pela editora Veá y Lea] e *Frontera Extra* [1957-1961]), a *historieta* realista tinha como intenção buscar temas que unissem a demanda mercadológica e a diversidade de tópicos sociais e políticos a serem explorados. Tendo essa perspectiva em mente, Frontera desde a sua primeira publicação se posicionou como uma editora política, partindo de suas próprias ideologias que serão comentadas posteriormente. Basta-nos, nesta introdução ao funcionamento da editora Frontera, entender que as *historietas* do roteirista Héctor Oesterheld e dos desenhistas que colaboraram com ele – sendo os principais nomes como Francisco Solano López, Hugo Pratt, Alberto Breccia e Carlos Roume – são meios de divulgação de ideais associados ao humanismo, pacifismo, heroísmo em grupo e estímulo da cultura nacional.

Por outra perspectiva editorial, a proposta da editora Frontera restituiu-se na intenção de diálogo constante com o leitor argentino. Partindo da proposta autoral comentada no parágrafo anterior, a divulgação das revistas da editora se apoiou na identificação do leitor e no apoio ao projeto editorial nacional. Em paratextos divulgados entre as *historietas*, fica claro a defesa dos quadrinhos nacionais e o incentivo do leitor em legitimar as publicações da editora: sempre em tom anti-imperialista, criticando revistas de produção estrangeira, os irmãos Oesterheld publicam as revistas “verdadeiramente argentinas”. Desde a visão ideológica dos personagens nas *historietas* – o homem branco que luta ao lado dos indígenas (*Sgt. Kirk* – Héctor Oesterheld e Hugo Pratt), o correspondente da Segunda Guerra Mundial que relata as atrocidades da guerra sem assumir um lado do conflito (*Ernie Pike* – Héctor Oesterheld e Hugo Pratt) e outros –, até a ambientação das narrativas – histórias que usam os pampas argentinos como cenário principal de desenvolvimento do arco narrativo dos personagens (*Nahuel Barros* – Héctor Oesterheld e Carlos Roume), uma invasão alienígena em Buenos Aires, em que os protagonistas da *historietas* saem da periferia da cidade e passam pelos principais pontos urbanos da cidade (*El Eternauta* – Héctor Oesterheld e Francisco Solano López) e etc.

A proposta editorial de Frontera passou por diversos gêneros já populares na Argentina e negou outros, tal qual as histórias de terror, muito populares na década de 1950 – sobretudo nos Estados Unidos da América e no vizinho Brasil. Um indicativo pelo corte de determinados temas nos serve de indicativo da proposta de público da editora: como veremos a seguir, em determinado momento as publicações assumiram uma faixa etária estimada do público leitor, acima de 14 anos. Outras decisões editoriais negam gêneros populares que privilegiavam o público feminino, em que se tem pouco desenvolvimento de protagonistas femininas ou de temas narrativos relacionados a esse público – principalmente histórias de romance – nas revistas de Frontera. A participação de mulheres no editorial também foi escassa: o caso mais expressivo acabou sendo a desenhista Gisela Dester, que ilustrou as *historietas* de *Ticonderoga* após a saída do desenhista principal da série – Hugo Pratt. Acerca da produção bibliográfica sobre as revistas da editora Frontera a questão de gênero ainda é pouco estudada quando visto a atuação da editora no mercado argentino. Neste tópico o autor David William Foster busca, no capítulo *Masculinity as Privileged Human Agency in H. G. Oesterheld's El Eternauta* do livro *El Eternauta, Daytripper, and Beyond: Graphic Narrative in Argentina and Brazil* traçar elementos de masculinidade nos quadrinhos de Oesterheld e a dificuldade do desenvolvimento psicológico das personagens mulheres.

A empreitada editorial de Oesterheld, por mais progressista e desligada dos movimentos autoritários presentes na Argentina na década de 1950, ainda seguiu algumas características conservadoras. As *historietas* de Frontera, a princípio, foram publicadas conforme uma orientação de público bastante definido e instituído pelo antecessor Dante Quintero: o infanto-juvenil do sexo masculino. No caso, Frontera não se apoiou, nesse campo, nas inovações popularizadas pela editora Abril: as fotonovelas. As fotonovelas contribuíram para a inserção de mulheres no mercado editorial, tanto como leitoras como produtoras. Temas importantes do universo feminino argentino na década de 1950, ao exemplo de romance, moda e atualidade, foram bastante retratados por artistas com desenhos foto realistas. A autora Eugenia Scarzanella (2009) investigou com bastante propriedade sobre o tópico no texto *Mujeres y producción / consumo cultural em la Argentina peronista: las revistas de la editorial Abril*. Diferentemente de Abril, os personagens de Frontera foram majoritariamente do sexo masculino, sem o espaço para o protagonismo feminino ou sequer tópicos de interesse voltado as mulheres. Essa exclusão foi maléfica para a empreitada de Oesterheld, por não considerar esse público como parte importante do novo mercado aquecido em meados da década de 1950. No capítulo três, entretanto, vemos um desvio de curso na publicação de um episódio de *Ernie Pike* desenhado por Eugenio Colonnese, em que retratam duas mulheres soviéticas na Segunda Guerra Mundial. A *historieta* foi escolhida conforme a impossibilidade de encontrar outras narrativas com protagonismo feminino ao longo da publicação semanal de *SSHC*.

O projeto editorial de Frontera apresentou algumas contradições em sua trajetória, pontos que serão explorados ao decorrer do capítulo. Apesar disso, Frontera ficou reconhecida com um momento de dinâmica das *historietas* argentinas, em que se beneficiou das técnicas de artistas anteriores e incentivou novos para o desenvolvimento da estética da *historieta* moderna<sup>45</sup>. Aproveitando-se do momento político de renovação democrática na Argentina ao princípio de 1958, as revistas da editora Frontera superaram o clichê maniqueísta, que predominava entre publicações do gênero, e apresentaram a valorização da coletividade como uma marca de afirmação de uma identidade editorial. As revistas da editora *Frontera*, com olhar especial a *Suplemento Semanal Hora Cero*, tendem à especialização do gênero narrativo e, a partir desta proposta, relacionarem-se com o público de maneira inédita: colocando-se como item fundamental para formação da identidade nacional e cultural-popular na Argentina.

---

<sup>45</sup> Termo utilizado por Oesterheld no texto *defendamos la historieta* publicada na primeira edição da revista *Hora Cero Suplemento Semanal*.

## **2.1. Organização da editora Frontera: composição de editores, autores e revistas**

O desenvolvimento econômico e industrial na Argentina beneficiou o mercado de *historietas* ao longo da primeira metade do século XX. O incentivo industrial, sobretudo no primeiro governo peronista entre as décadas de 1940 e 1950, proporcionou novas maneiras de distribuição e consumo da cultura. Por conta da contribuição das editoras citadas no primeiro capítulo deste trabalho, os quadrinhos argentinos tornaram-se o produto impresso mais bem distribuído e consumido no país (VAZQUEZ, 2020, p. 60). A estabilidade econômica do período contribuiu para a diversificação da publicação de impressos, o crescimento de editoras e a especialização do trabalho em torno dos quadrinhos.

Considerando as características econômicas do governo peronista, a Argentina defendeu a produção local de bens culturais como ícone simbólico da identidade do país. Porém, apesar do bem-estar social promovido pelas políticas de Perón, os interesses da classe burguesa conservadora viram-se ameaçados por conta da restrição de privilégio econômico e, sob a liderança das Forças Armadas, apoiaram o golpe de Estado que resultou na deposição de Perón em 1955, num processo que se tornou conhecido como Revolução Libertadora. Com o apoio de outros grupos também anti-peronistas, com interesses não necessariamente ligados a essas duas classes, a deposição de Perón foi um processo comemorado por grande parte da parcela da população argentina (AZZOLINI, 2016. ALLE, 2019) Os militares que derrubaram Perón defenderam uma reestruturação econômica e social através de uma efetiva “desperonização” do Estado (CASTILLO, 2015; SPINELLI, 1992). O ataque aos sindicatos, a caça aos dissidentes peronistas e a abertura dos portos econômicos internacionais, desestabilizaram o país, ao mesmo tempo em que o novo regime promoveu a entrada do produto estrangeiro de baixo custo e a redução e congelamento de salários de operários.

O descontentamento da classe operária inspirou diretamente o posicionamento de Héctor Oesterheld e da editora Frontera. Nos marcos do mercado de quadrinhos da segunda metade da década de 1950, ambos atuaram em movimento contrário à orientação do regime de governo militarista. Oesterheld, que foi um trabalhador assalariado vinculado à editora Abril, decidiu pela autonomização de artistas ao reunirem-se no formato de cooperativa. Os artistas

que cooperaram com Frontera puderam se organizar enquanto trabalhadores e preservaram os direitos de suas obras, bem como melhores salários por colaboração. Frontera é um exemplo de editora gerida por artistas para benefício dos próprios artistas e a autonomia criativa. A editora organizada por Oesterheld surgiu como maneira de enfrentar a lógica empresarial de editoras como Dante Quinterno e Abril (NICOLINI, BELTRAMI, 2016, p. 39).

Ao desvincular-se da editora Abril, Oesterheld saiu sem manter suas criações para a editora, com exceção da *historieta* desenvolvida com Hugo Pratt, *Sargento Kirk*. Em 1956, a primeira publicação da editora Frontera utilizou-se desse personagem para publicar prosas e pequenos livros em formato de novelas. Inicialmente, a distância de Oesterheld com as *historietas* pode ser relacionada ao avanço do projeto editorial da editora Frontera. Para diluição do custo de produção, os personagens estrearam com livros escritos exclusivamente por Oesterheld e capas desenhadas pelo brasileiro João Mottini e o italiano Hugo Pratt. Com a publicação desses livros, com tiragem ainda tímidas – considerando o mercado de *historietas* na década de 1950 na Argentina –, Frontera começou como um empreendimento familiar, funcionando entre irmãos e primos, para desdobrar-se em uma iniciativa que contou com a contribuição de diversos artistas (*idem*).

Sebastian Gago descreve, sobre essa euforia, a solidificação do projeto editorial de Oesterheld na formalização da qualidade artística e na publicação de narrativas modernas. Nas palavras do pesquisador, “em seus diferentes papéis de crítico, editor e/ou autor, [Oesterheld] soube construir uma nova forma de produção cultural e marcou pontos de referência fundamentais na evolução da linguagem da *historieta* e na conformação de novos públicos” (GAGO, 2019, p. 117)<sup>46</sup>. A inauguração das publicações da editora Frontera orientou a qualidade artística de *historietas* nas décadas seguintes, pois serviu como escola para roteiristas e desenhistas que marcaram a produção de quadrinhos no país e são influentes até os dias de hoje, como Carlos Trillo, José Muñoz e outros.

Apesar da presença unânime de Héctor Oesterheld em todas as publicações da editora Frontera, o artista não foi o único componente fundamental da editora. O projeto editorial em questão tem um desenvolvimento de excelência, principalmente, por contar com os principais artistas de quadrinhos que atuavam no mercado argentino no período. No recorte adotado para

---

<sup>46</sup> Texto original: “en sus diferentes roles de crítico, editor y/o autor – dependiendo del caso – supo construir una nueva forma de producción cultural y marcó puntos de referencia claves en la evolución del lenguaje historietístico (Steimberg, 1998) y en la conformación de nuevos públicos”.

produção desta dissertação, destacamos os artistas que participaram mais ativamente nas publicações da editora, possuindo títulos de destaque que, ora em produção semanal e mensal, desdobraram-se anos de trabalho orientados pelos roteiros de Oesterheld. Estes artistas escolhidos também servem como maneira de representação da identidade estética das publicações de Frontera, característica visual que ajudou a definir novos procedimentos de publicação de revistas em quadrinhos.

a) Hugo Pratt:

O caso de Pratt é interessante para a formação da própria editora. Migrante da Itália através do chamado da editora Abril, colaborou com Oesterheld na respectiva editora por vários títulos. Nascido em 1927, Rimini, Itália, percorreu muitos lugares ao redor do globo antes de desembarcar na Argentina. Quando criança, filho de militar e mãe judia, passou sua juventude próximo à África Oriental Italiana. Com a destituição do território italiano no continente africano, é retido (junto com a família) em um campo de concentração em Dire Dava (1942). Com a ajuda da Cruz Vermelha, retorna à Itália com a mãe – o pai falecido no campo. Começou a desenhar entre a infância e a juventude durante o governo fascista de Mussolini. Serve, em 1943, o exército italiano e, em 1944, abandona o posto por conta de pressão do exército nazista. Recrutado pelos Aliados, trabalhou como intérprete na frente anglo-saxã em 1945. Ao final da Guerra, entretanto, integrou o movimento artístico veneziano, ainda em desenvolvimento. Inspirado por Milton Caniff, Will Eisner, Zane Grey, junta-se com Alberto Ongaro, Damiano e Battaglia (Grupo de Veneza) para criar a revista *Albo Uragano*. Por conta deste trabalho, é convidado para trabalhar na Argentina junto à editora Abril (1949).

Em relação a Hugo Pratt, e outros autores a serem comentados, foi o vínculo com a Escuela Panamericana de Artes (EPA)<sup>47</sup> e o curso dos 12 famosos artistas<sup>48</sup>, criado em 1955. Este curso foi uma proposta realizada pela EPA de maneira remota, com atividades

---

<sup>47</sup> A EPA foi um projeto de orientação profissional de desenhistas e artistas gráficos. Criada na Argentina pelo artista plástico Enrique Lipszyc, contou nos seus primeiros anos com a colaboração de muitos artistas ligados aos quadrinhos. Posteriormente, a escola passa por transformações de ordem teórica e estética, participando de um movimento de vanguarda artística que habitou o Cone Sul na América do Sul. Com filial representativa no Brasil, a EPA passou de cursos por correspondência para uma instituição das artes plásticas da América Latina. Para conferir mais sobre a Escuela Panamericana de Artes, conferir o livro *Escuela Panamericana: O Legado e Escola Panamericana: A Reinvenção*, ambos escritos por Enrique Lipszyc (2013)

<sup>48</sup> O curso dos 12 famosos artista foi composto pelos seguintes artistas: Joaquin Allistar, Alberto Breccia, Rodolfo Claro, Luis Domínguez, Carlos Freixas, Adolfo Mazzone, Tito Menna, João Mottini, Pablo Pereyra, Hugo Pratt, Carlos Roume e Enrique Vieytes.

encaminhadas por correio. A editora Frontera contou com a presença de quatro dos doze famosos: Hugo Pratt, João Mottini<sup>49</sup>, Alberto Breccia e Carlos Roume. A presença de alguns desses famosos, acúmulo muito superior que qualquer outra editora, retém olhares interessados nas publicações de Frontera, tornando as revistas, desde sua disposição editorial, um produto diferente dos demais.

Seguindo, a intervenção artística de Pratt serve como meio de refletir sobre suas experiências individuais. Ao unir-se com Oesterheld, com especial atenção aos trabalhos desenvolvidos na editora Frontera entre 1957-1961, fez um estudo completo sobre histórias de guerra. Pratt desenvolveu três grandes trabalhos ao lado de Oesterheld durante sua produção na editora Frontera: *Sargento Kirk*, *Ticonderoga* e *Ernie Pike*. Os dois primeiros compartilham do mesmo eixo temático, a exploração do Oeste estadunidense, enquanto o último se detém com bastante interesse no cenário da Segunda Guerra Mundial. Com destaque especial para *Ernie Pike* (fig. 9), que será desdobrado no terceiro capítulo, podemos perceber os indicativos que definiram as bases para a narrativa de Pratt.

---

<sup>49</sup> Apesar da presença de Mottini no projeto editorial de Frontera, os trabalhos do brasileiro são tímidos: o desenvolvimento do logotipo da editora e algumas capas de livros de bolso, produto desenvolvido na primeira fase da editora. Para ler mais sobre João Mottini, conferir o artigo *Circulações artísticas no Cone Sul: notas preliminares sobre João Mottini e o mercado argentino de quadrinhos durante a Guerra Fria (décadas de 1940 a 1960)* escrito por Ivan Lima Gomes e Leonardo Pires Nascimento (2021).

Fig. 9 - Ernie Pike



Fonte: *Hora Cero Suplemento Semanal*, 3ª edição, 1957

Na narrativa, acompanhamos um correspondente de guerra estadunidense, Ernie Pike, que conta histórias sobre tragédias durante o período de conflito. A característica da *historieta* corre pela narração dos eventos bélicos a partir de uma visão geográfica descentralizada em relação aos mercados mais interessados no assunto (EUA e Europa): acontecem ações na Europa, mas também na Ásia e norte da África – aonde os conflitos chegaram com igual intensidade. Já os desenhos de Pratt, incidem-se na característica do desenho documental: representações ilustradas com base no uso de referências fotográficas de equipamentos militares e paisagens geográficas. As experiências da infância e juventude do desenhista também colaboraram para o foco dos desenhos, em que a ação se desdobra a partir do destaque dos personagens envolvidos em cena: a ação vista a partir do ponto de vista dos soldados e não do resultado do conflito militar, permitindo uma identificação dos personagens para com os leitores e criando um cenário tenso para os roteiros de Oesterheld.

Esse último ponto é um dos elementos principais para definirmos a identidade de *Ernie Pike*: a guerra como o reávilão das *historietas*. Por vezes a investida detalhista e a proposta de

representação da realidade pode ser confundida como um fascínio e admiração, de Pratt, em torno da Guerra. Pelo contrário, o italiano disse ser muito “traumatizado por conta da guerra” (PETITFAUX, 1996, p. 46). A representação da violência de *Ernie Pike* foi inédita para os quadrinhos argentinos, acostumados com aventuras alinhadas ao padrão narrativo de artistas estrangeiros como Hal Foster e Alex Raymond. Contudo, a tensão das páginas de *Ernie Pike*, para os autores, é necessária pois “essa é a violência da guerra” (*idem*).

O texto de Oesterheld se fez propício para o desenvolvimento visual da guerra enquanto vilão. A crítica do autor argentino passa por toda a expressão de guerra, não colocando distinção entre os lados. Claro, por vezes a condenação às expressões do nazismo e do fascismo europeus repercute nas *historietas*, mas, por outro lado, a reflexão em torno da perversão da juventude europeia de maneira autoritária foi discutida nas páginas da revista. Característica essa que causa atrito entre os dois autores: em algumas *historietas* Hugo Pratt se recusou a desenhar os roteiros de Oesterheld, passando para assistentes de seu estúdio pessoal. A rixa entre os autores começou a desgastar a boa relação editorial entre ambos, o que, ao início da década de 1960, tornou-se um dos motivos que levaram Pratt a abandonar o mercado argentino e migrar para a Inglaterra – levando consigo alguns dos principais artistas da editora Frontera. As propriedades intelectuais de Pratt, desenvolvidas durante a produção para editora Frontera, são mantidas conforme a disposição dos procedimentos editoriais da mesma. Porém, essa concessão foi deixada de lado quando Pratt publicou diversas *historietas*, roteirizadas por Oesterheld, na Inglaterra sem a aplicação dos devidos créditos autorais ao argentino. Esse evento marcou o fim definitivo da relação de entre os autores.

#### b) Francisco Solano López

Nascido em 1928, Buenos Aires, Argentina, a carreira de desenhista, influenciada pelos desenhos do italiano Paolo Campani, começou com publicações através da editora Columba em 1953, ilustrando a revista *Perico y Guillermina*. No mesmo ano, passou a colaborar com a editora Abril em trabalhos de adaptações literárias. Nesse momento, assim como Hugo Pratt, colaborou em parceria com Oesterheld na revista *Misterix* a frente do título *Bull Rocket* em 1955. Participou ativamente das publicações da editora Frontera, em que desenhou *Joe Zonda* (1957), *Rolo, el marciano adoptivo* (1957) e *El Eternauta* (1957), sendo o último uma das *historietas* mais referenciadas nos estudos de quadrinhos argentinos.

Antes de comentar de maneira introdutória sobre as características dos desenhos de López, cabe-nos ressaltar a orientação do padrão editorial da editora Frontera. A editora definiu um padrão de atuação para suas publicações e, também, para seus artistas: enquanto Hugo Pratt desenvolveu aventuras de guerra e faroeste, López ficou encarregado das aventuras de ficção científica. Havendo pouco diálogo entre esses diferentes gêneros no corpo editorial, ainda que habitassem o mesmo espaço impresso, as *historietas* da editora se apresentaram com características próprias. Cada título possuiu suas características de traço artístico, de roteiro, linguagem, e disposição de quadros na página. Apesar de todas serem escritas por Héctor Oesterheld, a carga estética imprimida pelos desenhistas ficaram em evidência. Já que se aproveitaram desses roteiros para desenvolver uma característica visual autônoma em cada produção autoral conforme a experiência dos próprios autores. Por esse motivo, voltamos a reiterar a importância das publicações da editora Frontera para o desenvolvimento do mercado de quadrinhos na Argentina: em cada revista é possível ver uma variedade de traços sem paralelo nas publicações semelhantes do período, muito marcadas pela escola Dante Quinterno e Abril. Essa etapa editorial também beneficiou da individualidade de cada artista: a intervenção dos editores passou apenas pela orientação de roteiro, deixando a cargo do próprio ilustrador a definição da identidade visual de seu próprio título. A liberdade criativa foi importante para que fosse possível ver um mosaico de artes diferentes entre si, mas que participam com naturalidade das mesmas publicações.

No caso de Solano López nos deteremos na sua produção a partir de *El Eternauta* (fig. 10). A série publicada na revista *Hora Cero Suplemento Semanal* durou 106 números semanais, sendo a mais extensa e produtiva de toda a história da editora. O título, por tamanho sucesso entre os leitores, fez com que seu artista tivesse dedicação quase exclusiva a ela. Aventura que se passa no subúrbio de Buenos Aires e caminha junto aos personagens pelas principais paisagens urbanas da cidade, conta sobre uma invasão alienígena na Terra depois de uma nevasca radioativa. O desenho do argentino passa por duas etapas de desenvolvimento, assim como Pratt: o desenho por referência – desta vez sobre a paisagem urbana da cidade – e na criação de raças extraterrenas. A característica científica pesa nos trabalhos de Solano López, em que percebemos um esforço de criação de *design* de naves espaciais e criaturas fora da compreensão humana. Pela primeira vez focando nas visões da realidade argentina e deixando de lado cidades e conflitos internacionais, a ficção científica passa por temáticas urbanas: especialmente em *El Eternauta*, existe uma discussão complexa sobre colonização, extermínio,

heroísmo coletivo e outros tópicos que contribuem para a subversão da linguagem científica da década de 1950 entusiasmada com a corrida espacial entre URSS e EUA.

Fig. 10 - El Eternauta



Fonte: *Hora Cero Suplemento Semanal*, 24ª edição, 1958

*El Eternauta* foi a série que, por muito tempo, viabilizou a publicação da revista *Hora Cero Suplemento Semanal*. Por conta do engajamento do público leitor, a série passou por dois anos de publicação. Após a conclusão da série, a revista durou apenas mais 10 números, terminando a publicação na 116ª edição, em 1959. Francisco Solano López foi um dos artistas influenciados por Hugo Pratt a abandonar o mercado argentino e procurar melhores condições salariais no mercado europeu. Atuou com timidez na editora inglesa Fleetway, voltando à Argentina ainda na década de 1960. Colaborou pontualmente com Oesterheld na década de 1970 através da Ediciones Record.

c) Carlos Roume

Outro famoso da EPA, Roume nasceu em 1923, Buenos Aires, Argentina. Filho de arquiteto, começou a carreira de ilustrador na publicidade. Trabalhando para diversas agências, desenvolveu seu trabalho dentro da escola de desenho técnica – muito influenciado pelo pai, Francisco Roume. Ao início da carreira como desenhista de quadrinhos, trabalhou à frente do personagem *Lapacho Juan* na revista infantil *Patoruzito*. Pela editora Abril, desenvolveu várias adaptações literárias para quadrinhos, como *Robinson Crusoe*, *Moby Dick* e histórias de *Júlio Verne* e *Emilio Salgari*.

Carlos Roume será um autor muito comentado no capítulo três desta dissertação por conta da sua colaboração com Oesterheld no título *Nahuel Barros*. Por ora, vale ressaltar a mudança de interesse autoral na sua atuação nos diferentes editoriais já comentados: enquanto em Dante Quintero e Abril o desenhista argentino trabalhou exaustivamente com temas ou estéticas internacionais em adaptações de romances clássicos, em Frontera pôde trabalhar com bastante detalhe sobre os pampas argentinos. Com destaque de duas séries em torno desse tema, *Nahuel Barros* (1957) e *Patria Vieja* (1958), o autor explorou, junto ao roteirista, os conflitos do interior argentino. A relação entre gauchos e indígenas, do poder político intervencionista da capital sob as regiões marginais da Argentina e outros tópicos importantes acerca do debate sobre nacionalidade argentina.

Os trabalhos de Roume ainda são poucos estudados na bibliografia sobre quadrinhos argentinos, em especial o trabalho em *Nahuel Barros* (fig. 11). A escrita, parece-nos segundo levantamento sobre o tópico, a primeira investigação dessa produção para os dois autores. É importante, neste caso, ressaltar a complexidade do trabalho de Oesterheld e Roume, pois nessa série, que se estendeu por quase toda a publicação de *Hora Cero Suplemento Semanal*, os autores exploraram a representação das pampas argentinas e a característica natural do país. Detalhando a fauna e flora da região argentina, o cenário faz parte intrínseca do desenvolvimento da *historieta*. Ainda que a revista em questão fosse publicada em preto e branco, as cores, os cheiros e a ambientação foram complementada através do texto de Oesterheld. Os pampas servem como casa para personagens deslocados da realidade urbana, em que encontraram na região interiorana uma conexão de vida com a realidade natural do país.



de vida e maior remuneração pelo trabalho, levou sua experiência dos pampas para trabalhar em histórias de *western* para a editora inglesa Fleetway. Com pouca estabilidade, voltou à Argentina e ainda colaborou mais uma vez com Oesterheld na famosa revista *Billiken*<sup>50</sup>. A parceria frutífera entre ambos os autores discutiu com bastante intensidade sobre as condições dos muitos argentinos – de origens étnicas para além do urbano bonaerense.

#### d) Alberto Breccia

Breccia foi um colaborador tardio da editora Frontera – participando do projeto editorial a partir de 1958 –, entretanto não menos produtivo. Com destaque internacional pelos seus trabalhos nas décadas posteriores, começou a desenvolver a característica autoral a partir da colaboração com Oesterheld na editora Frontera. Nascido em 1919, Uruguai, aos 3 anos de idade migrou para a Argentina. Encontrou nos desenhos uma forma de sair da condição miserável dos trabalhos nos matadouros. Autodidata, publicou quadrinhos ininterruptamente desde a década de 1940 até sua morte em 1993. No início, colaborou com a revista *Tit-Bits* e *El Corrión*, para a última criou o personagem *El Vengador Alado*<sup>51</sup> – referenciado como o primeiro super-herói argentino, aos moldes de *Superman*. Ao final da década de 1950 publicou, na revista *Patoruzito*, o personagem *Vito Nervio*. Em 1958, formado como professor da Escuela Panamericana de Artes, encontrou-se com Hugo Pratt que o encaminhou para conversas com Héctor Oesterheld. A partir de então, a colaboração com o roteirista para a editora Frontera é referenciada até o presente. Contudo, a colaboração de Breccia na editora foi pontual: ingressando no terço final da publicação de *Suplemento Semanal Hora Cero*, participou de poucas séries – sendo a mais importante *Sherlock Time* (1958-1959).

A arte de Alberto Breccia, desprendido da imposição editorial de reprodução visual de artistas norte-americanos, carregou muito de sua realidade conturbada na juventude. A principal característica da arte do uruguaio detém-se na ideia de esculpir a luz a partir das sombras. Enquanto em outros artistas o uso do preto serve como mecanismo de moldar objetos e dar

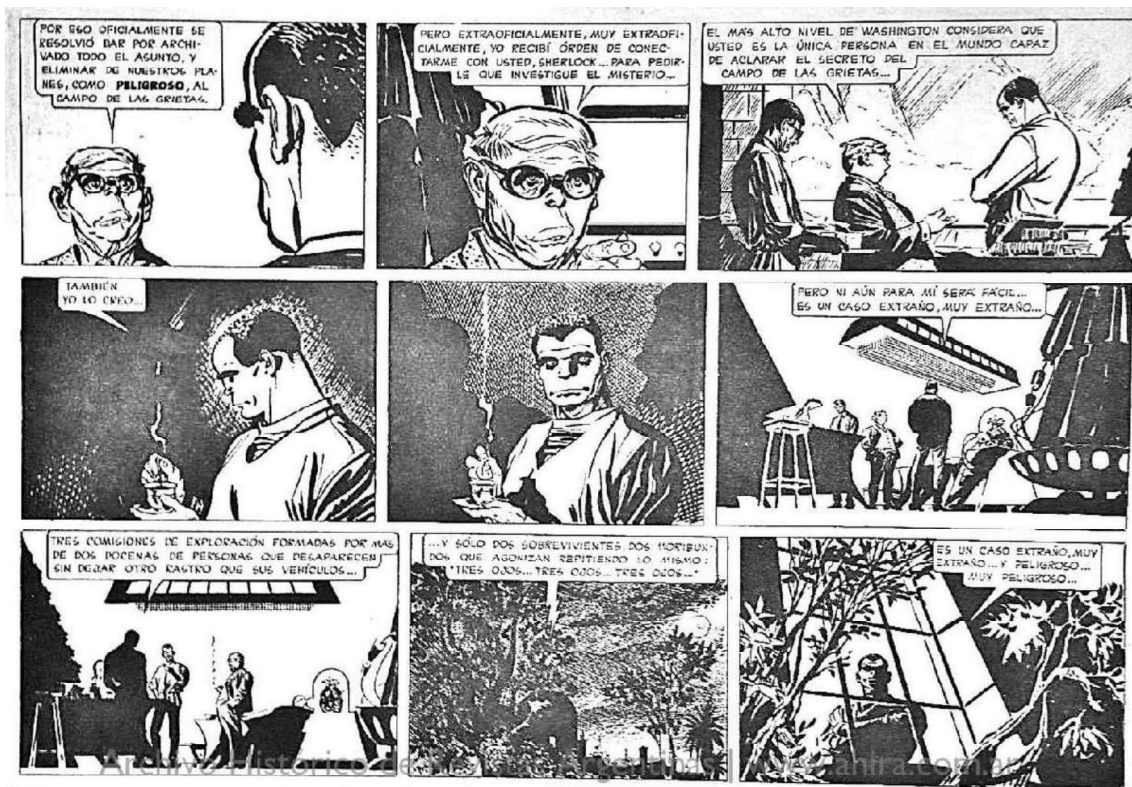
---

<sup>50</sup> Para ler mais sobre a revista *Billiken* conferir o livro *La infancia en dictadura: modernidad y conservadurismo en el mundo Billiken* da autora Paula Guitelman publicado em 2006.

<sup>51</sup> O personagem de Alberto Breccia circulou entre Argentina e Brasil nesse período. Por conta da popularidade do gênero de super-heróis no início da década de 1940 influenciado pelo espírito da Guerra na Europa, o personagem foi publicado, primeiramente, na revista *Mirim* em 1940 sob o título *V, o Justiceiro*. Posteriormente, em 1945, volta a aparecer na revista *Suplemento Juvenil*. Ambas as revistas foram publicadas pelo Grande Consórcio de Suplementos Nacionais.

formas aos cenários, Breccia subverteu a ideia para pensar na luz como profundidade e o preto como o espaço da página. A proposta estética começou a ser desenvolvida em *Sherlock Time* (fig. 12) e acompanhou Breccia nos principais trabalhos da carreira, sempre evoluindo o mecanismo do claro e escuro.

Fig. 12 - Sherlock Time



Fonte: *Hora Cero Suplemento Semanal*, 91ª edição, 1959

A concepção de Breccia sobre o trabalho de desenhista de histórias em quadrinhos possui diferenças substanciais dos demais desenhistas da editora Frontera. Breccia, como se intitulou, foi um trabalhador intelectual. O desenvolvimento de páginas de quadrinhos através de estudos e muitas referências técnicas e teóricas caminhou em igualdade com a mercantilização do trabalho. Segundo o autor, em entrevista para a revista *Bang!* em 1973 diz:

é um erro básico. O desenhista acredita ser um intelectual e não sabe que é um trabalhador. Eu o admiro muito mais e o respeito muito mais um encanador que vai à minha casa trocar uma torneira e diz 'isso vale 5 mil pesos e se não gostar chame outra pessoa'. E eu digo 'sim, senhor'. Chamam um cartunista para uma

editora, fazem-no esperar cinco dias, pagam quando querem e o destroem, o desenhista resiste, pois está em um nível intelectual, um homem que não discute preços<sup>52</sup>

A ideia de se posicionar como um trabalhador leva Breccia, em 1959, a colaborar exclusivamente com o mercado estrangeiro. Publicou, também, pela editora inglesa Fleetway, abandonando Oesterheld ao buscar melhores rendimentos no velho continente. A expressão artística de Breccia cativou os europeus, mas retornou ao mercado argentino ainda no início da década de 1960, momento em que voltou a colaborar com Oesterheld nos principais trabalhos de sua carreira como desenhista – *Mort Cinder* e *La vida del Che*.

A autonomia do desenhista da Frontera também se encontrou no aspecto do trabalho. Ao contrário de Dante Quintero e Abril, Frontera não possuía espaço físico de convivência entre os colaboradores. Em entrevista com Carlos Trillo e Guillermo Saccomano, Oesterheld diz que a relação de trabalho entre ele e seus desenhistas foram escassas ou quase nula: “vivo em Béccar, apartado de Buenos Aires. Preso em um quarto na minha casa que poucos desenhistas conhecem” (OESTERHELD, 1980). Beccar, citado por Oesterheld, foi de onde os roteiros partiram em direção aos desenhistas que, em suas próprias casas, construíram o visual dos trabalhos de Oesterheld. A casa familiar, em que viveu com sua esposa e quatro filhas, foi um espaço de convivência social: “aqueles que iam em minha casa, como Pratt, não iam para trabalhar. Jamais, em casa, sentamo-nos para resolver um único quadrinho. Os roteiros eram escritos por mim e o desenhista, como Pratt, recebiam para trabalhar nos desenhos” (*idem*).

O envolvimento editorial entre roteirista e desenhista, em que o desenhista tinha autonomia suficiente para definir o padrão estético de seu título, fez com que as revistas da editora Frontera apresentassem um portfólio muito mais diversificado que as demais revistas de *historieta*, que se dedicavam exclusivamente às imagens na reprodução de desenhos já aceitos pelo público. Foi a característica, para Oesterheld, que distinguiu a atuação da editora Frontera em relação aos pares. Sem imposições, o trabalho visual não se impôs. Esse fato pode ser lido como o maior atrativo para desenhistas como Breccia. A proposta de Oesterheld, que

---

<sup>52</sup> Entrevista reproduzida em um site não oficial de Alberto Breccia, [alberto-breccia.net](http://alberto-breccia.net). Texto original: “El dibujante se cree un intelectual y no sabe que es un trabajador. Yo admiro mucho más y respeto mucho más a un plomero que va a casa a cambiarme el grifo y me dice “mire usted esto vale 5.000 pesos y si no le gusta llame a otro”. Y yo le digo, sí señor, cámbieme el grifo por favor. A un dibujante lo llaman de una editorial, lo hacen esperar cinco días, le pagan cuando quieren y lo basurean, y el dibujante se aguanta, porque está en el nivel del intelectual, el hombre que no discute precios. Peor el dibujante ha de ser un trabajador en el momento de los precios”.

se beneficiou de um mercado editorial consolidado e por vezes se apoiou no próprio peso, encontrou-se na produção ética entre os colaboradores para que, nessa relação, as *historietas* pudessem ser “boas, alegres, violentas e humanas” (TURNES, 2019, p. 19).

Outro aspecto importante a destacar é o fato de que as publicações da editora Frontera aparecem entre o erudito e o popular, promovendo um amálgama de narrativas, nacionais e estrangeiras por meio de uma expressão de arte contemporânea como os quadrinhos. Oesterheld e a editora ofereceram, nas palavras de Juan Sasturain (1995, p. 104), “uma identidade e uma comunicação genuína”. Os textos de Oesterheld condensam-se na interpretação da realidade do leitor com a preservação da estética culta da linguagem. A narrativa do autor e a arte de desenhistas, que exploraram a construção autoral, uniu-se para entregar aos argentinos uma máxima entre a tradição e o ineditismo.

A produção de *historietas* da editora Frontera se valeu de duas principais revistas que, a partir do sucesso de vendas, ganharam edições extras e suplementos. Essas revistas são *Frontera* e *Hora Cero*.

a) *Frontera* (1957-1961)

Assim como os artistas, as revistas de Frontera tinham identidade própria e individual. Segundo os gêneros narrativos utilizados pela editora, as revistas dividiam-se com clareza. No caso de *Frontera* (fig. 13) as *historietas* em seu interior sempre dialogaram com aspectos do *western* e dos pampas argentinos. Títulos como *Ticonderoga*, de Hugo Pratt e Héctor Oesterheld, *Verdugo Rancho*, de Ivo Pavone e Héctor Oesterheld, e outros, ambientaram o faroeste norte-americano e todas as características do *bang! bang!*, visto em outras editoras, misturado com o humanismo característico dos roteiros de Oesterheld.

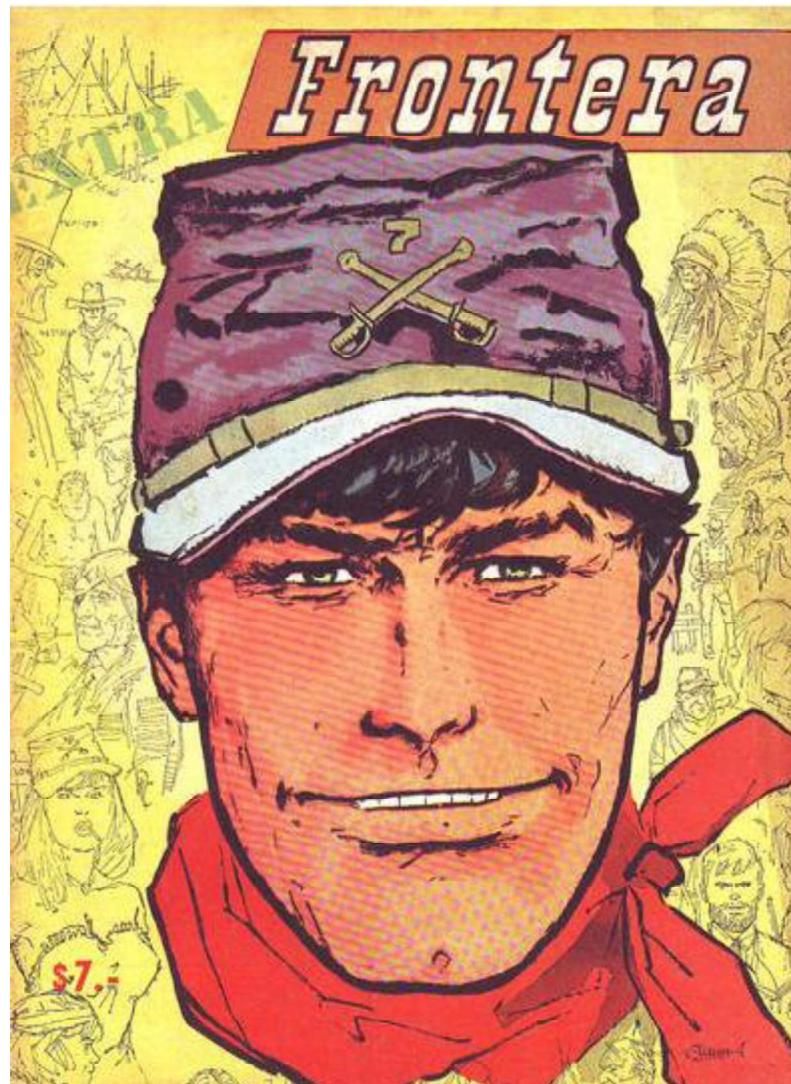
Fig. 13 - Revista Frontera



Fonte: *Frontera*, 11ª edição, 1957

*Frontera*, junto com *Hora Cero*, participou do principal investimento da editora Frontera, pois possuiu capa de quatro cores e um grande volume de *historietas* em suas páginas internas. A revista deu ao leitor uma experiência completa em quatro títulos com cerca de 20 páginas cada. De periodicidade mensal, a fama da revista fez com que, em 1958, ganhasse uma edição extra (fig. 14). *Frontera Extra* seguiu o mesmo padrão editorial de sua versão matriz, permitindo aos leitores aventuras de *western* produzidas pela editora Frontera em dose dupla ao longo do mês.

Fig. 14 - Revista Frontera Extra



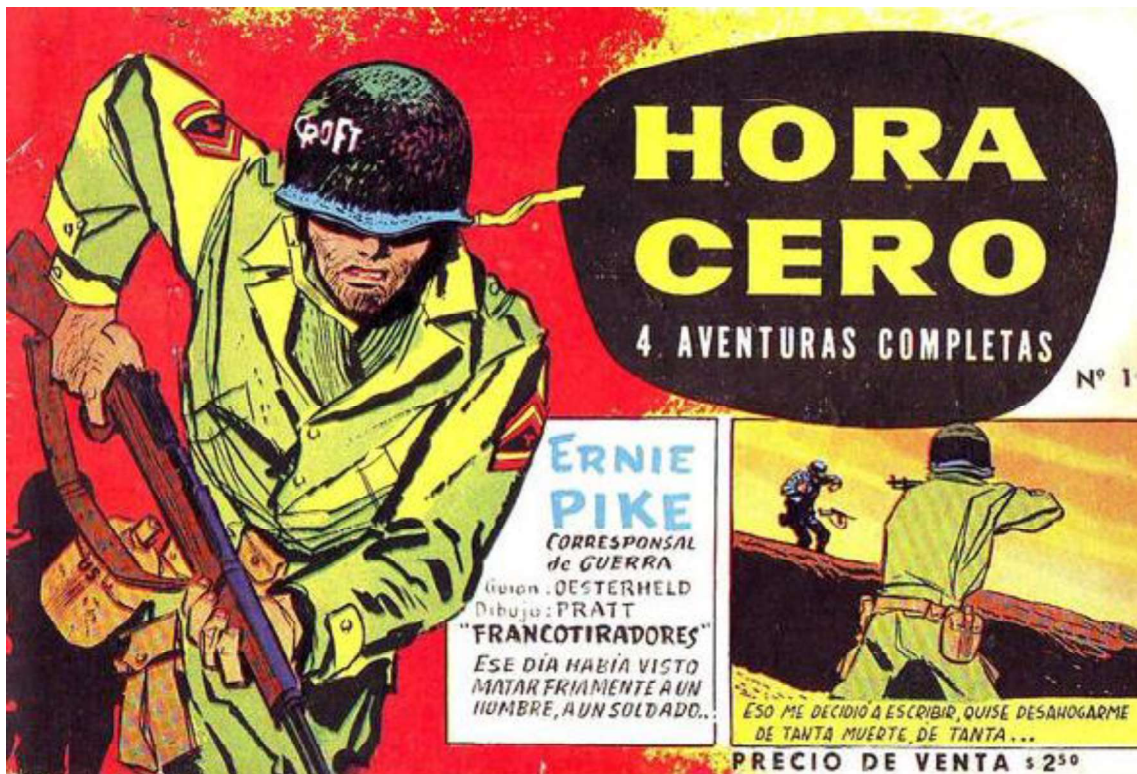
Fonte: *Frontera Extra*, 1ª edição, 1958

b) *Hora Cero* (1957-1961)

Diferentemente de *Frontera*, *Hora Cero* publicou as aventuras narradas em um cenário mais contemporâneo, longe das definições de fronteiras marcadas ao longo do século XIX. Títulos como *Ernie Pike*, de Hugo Pratt e Héctor Oesterheld, e *Rolo, el marciano adoptivo*, de Francisco Solano López e Héctor Oesterheld, participaram ativamente na definição identitária da publicação. Com *historietas* que utilizaram da guerra e da ficção científica para se desenrolar, a revista se apresentou como uma vertente ágil e dinâmica da editora por explorar

cenários diversos, não se limitando a um único espaço geográfico e temático. Com histórias na Ásia, África, Europa, América e até extraterrena, os títulos de *Hora Cero* (Fig. 15) comoveram o público leitor através dos anos de manutenção da editora Frontera.

Fig. 15 - Revista Hora Cero



Fonte: *Hora Cero*, 1ª edição, 1957

A proposta editorial de *Hora Cero* foi o projeto de maior sucesso de Frontera. Além da revista principal, o desdobramento do título em duas outras revistas provoca esta conclusão: *Suplemento Semanal Hora Cero* (1957) e *Hora Cero Extra* (1958). A primeira, foco majoritário desta dissertação, subverteu a linguagem da própria matriz. Diferentemente da ideia editorial de Frontera, em que se preservou a identidade individual de cada título, esse suplemento provocou uma coalizão de gêneros e narrativas: no virar de cada página, o leitor era apresentado a *historietas* de guerra, ficção científica, *western* e gauchesca. Os principais desenhistas da editora, mencionados anteriormente, colaboraram com a revista.

Segundo Gisèle Sapiro (2016, p. 30), a consagração do campo literário e, neste caso, cultural, é assegurado por três pontos chaves: o produto, a distribuição e o consumidor. Ao analisarmos a política editorial da Frontera, percebe-se como estes pontos são importantes para

a afirmação do seu projeto editorial: com o sucesso da publicação de *Hora Cero* e *Frontera*, permitiu-se a criação da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*. O suplemento, de periodicidade semanal, possibilitou consolidar a editora como parte da rotina de leitura do seu público por meio da distribuição de uma revista de menor ciclo de periodicidade.

Ao contrário de *Hora Cero* e *Frontera*, que ofereceram histórias longas e autoconclusivas em volumes únicos, *Suplemento Semanal Hora Cero* (Fig. 16) segue a característica de *historietas* do tipo *continuará*, em que existe a participação ativa do leitor no consumo serializado ao retomando a tradição dos folhetins desde o século XIX. Nesta questão, as duas primeiras revistas eram comercializadas pelo preço de \$2,50, por conta do maior número de páginas e o uso de quatro cores na publicação. Em perspectiva, *SSHC* foi publicada pelo preço de \$1,50, com 16 páginas e a publicação em preto e branco, com exceção da capa em tom monocromático.

Essa revista proporcionou uma rota de entrada para novos leitores das publicações da editora Frontera. Por questão editorial que se institui na diferença das outras revistas de Frontera, publicou as séries mais extensas ao longo da atuação editorial de Oesterheld e seus colaboradores. A revista é interessante para compreender os desejos editoriais do roteirista e editor, na medida em que o título publicou *historietas* de diferentes reflexões temáticas em uma única edição. Posteriormente, já na década de 2000, a data de primeira publicação da revista, 4 de setembro, foi definida como o dia nacional da *historieta* argentina.

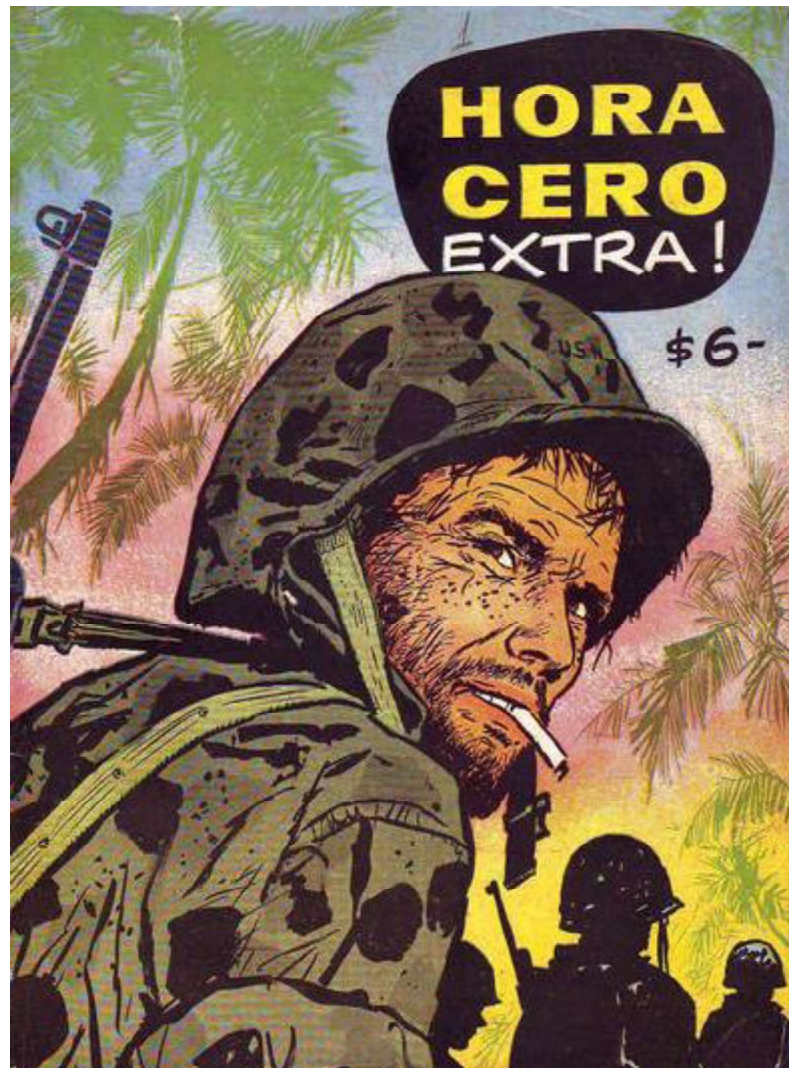
Fig. 16 - Revista Suplemento Semanal Hora Cero



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 1ª edição, 1957

Enquanto *Suplemento Semanal Hora Cero* conviveu com diferentes gêneros narrativos, *Hora Cero Extra* (fig. 17) desempenhou a mesma função de *Frontera Extra*: uma extensão do título matriz. Com histórias semelhantes, definiu seu produto interno a partir da exploração das narrativas em torno da ficção científica e aventuras de guerra. Com mais páginas e *historietas* mais longas, a revista veio para saciar o interesse do público em torno dos conflitos mais violentos e explícitos das publicações da editora Frontera.

Fig. 17 - Revista Hora Cero Extra



Fonte: *Hora Cero Extra*, 1ª edição, 1958.

Aproveitando-se de temáticas atuais e de interesse dos leitores, as revistas de Frontera se distanciaram das publicações de outras editoras, quando lidavam com a:

função social e função política da *historieta*. [Momento em que a publicação preocupava-se] com a ‘expressão popular’, ‘mercado editorial’ e a tensão entre o humor gráfico e a ‘historieta séria’ (...) [objetos] que marcam os *comics* argentinos, um diferencial do ‘espírito nacional’ ao colocar elementos ideológicos-morais que nos definem enquanto povo (GALLO, 2015, p. 10)<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Texto original: “la función social y función política de la historieta, es decir entre “expresión popular” y “mercado editorial” y la tensión entre el humor gráfico y la “historieta seria” como ya la nombramos, marcando

A partir da distribuição das revistas em vista da valorização da adequação popular, o diálogo entre público e o direcionamento editorial é óbvio no caso Frontera. A partir da decomposição de conceitos intelectuais e os compromissos com a realidade pós-Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, a editora construiu as bases de um novo tipo de produção cultural

e simbolizou todo um processo de inovação estética e narrativa nas *historietas* mundiais. Desde sua dupla posição de autor e editor, desempenhada nos anos cinquenta, Oesterheld produziu o direcionamento do campo *historietístico* ao promover sua empresa, Frontera, como um espaço de produção cultural de autores consagrado, ou em vias de consagração e gerando condições e possibilidades para a renovação criativa do meio em seus aspectos narrativos, temáticos e estéticos (GAGO, 2019, p. 132)<sup>54</sup>.

Gustavo Sorá (2011, p. 136) afirma que, em grande medida, o formato de publicação de livros baratos e populares possibilitou a organização formal do campo literário argentino. Se desdobrarmos a reflexão para o universo das revistas em quadrinhos, podemos afirmar que a *SSHC* assumiu características similares, possibilitando uma leitura mais barata e interativa, ao mesmo tempo em que se afirmavam temas e questões caros à cultura argentina dos anos de 1950 (SORÁ, 2011, p. 137-138).

### **2.1.1. Reflexões sobre as diversas fronteiras argentinas: uma proposta de Oesterheld sobre questões culturais**

O problema da consolidação do território foi um aspecto central para a elaboração da nacionalidade após os processos de independência latino-americanos do início do século XIX. Resultado de forte influência ideológica de diversas matrizes, não só a Argentina, mas todos os países vizinhos enfrentaram o desafio de encontrar a composição sociopolítica da própria identidade histórica. Na combinação de buscar a soberania nacional e distanciar-se do período colonial, marcado por feridas mal cicatrizadas, as mídias contribuíram para uma melhor

---

en el comic argentino, un diferencial “espíritu nacional” poniendo elementos ideológico-morales que nos definían como Pueblo”.

<sup>54</sup> Texto original: que simbolizó todo un proceso de innovación estética y narrativa en la historieta mundial. Desde su doble posición de editor/autor desempeñada en los últimos años cincuenta, Oesterheld produjo el tiempo del campo historietístico al promover a su empresa, Frontera, como un espacio de producción cultural de autores consagrados, o en vias de consagración, y generando condiciones de posibilidad para la renovación creativa del medio en sus aspectos narrativos, temáticos y estéticos.

percepção e para a elaboração de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) nesses países ao longo do século XX. Sobretudo na leitura popular de baixo custo e cotidiana, conduziu-se ali uma parte do sentido básico de “argentinidade”.

A editora Frontera participou desse momento de forma ativa. Desde a nomeação da editora aos quadrinhos, Héctor Oesterheld explorou, nas diversas publicações, as condições geográficas e culturais da Argentina. Como um meio de refletir sobre o espaço de nacionalidade, as revistas da editora apresentam problemáticas em torno das diversas realidades do país – urbana e interiorana. Por conta do incentivo da arte autônoma, a colaboração de diferentes desenhistas, que partiram de diferentes origens, as *historietas* representaram uma visão própria dos tópicos argentinos – tais como gauchesca, autoritarismo, indigenismo e outros.

Héctor Oesterheld tocou em diversos temas que contribuíram para a formulação de uma concepção própria de fronteira. Para esta dissertação, utilizaremos a revista *Suplemento Semanal Hora Cero* para melhor explicar tal disposição. O recorte documental se dá por conta da diversidade de títulos e gêneros narrativos presentes na publicação, o que nos permite apresentar um panorama ainda mais diversificado sobre a produção editorial e os próprios interesses da editora. Podemos afirmar que a revista em questão atingiu não apenas o conceito geográfico de fronteira, mas também contribuiu para a problemática em torno das fronteiras culturais presentes nos debates argentinos do período. A publicação de quadrinhos tão diferentes, que vão desde o gaucho do século XIX (*Nahuel Barros e Patria Vieja*) até a ficção científica futurista ambientada em Buenos Aires (*El Eternauta*), separados apenas pela virada de página, ofereceram ao leitor um horizonte da realidade política e cultural do país.

Apresenta-se, nesse momento, um retrato sobre a identidade estética da própria publicação. A falta de padrão artístico, no caso de *Suplemento Semanal Hora Cero*, beneficiou-se para constituição de um produto cultural bastante diversificado e que se movimentou conforme a leitura do documento. Ou seja: temas, gêneros, estilos artísticos e textos que se diferenciavam entre si e construíram uma possibilidade editorial bastante significativa ao criar uma heterogeneidade que consegue, em si, representar toda a expressão social e cultural do período. No caso, a *historieta* argentina depois de Frontera passou a ter um rosto: um rosto que muda conforme o ângulo em que se observa. A identidade da publicação, marcada por uma produção dedicada exclusivamente aos quadrinhos, comungou um momento editorial único dentro de uma única publicação, na medida em que se apropriou de diversos gêneros adequados-

os em uma linha editorial bem definida: apesar da diferença, todos seguem um modelo de publicação que reverenciam as qualidades nacionais e dialogam diretamente com o leitor argentino. A prática, que veremos posteriormente, trouxeram conflitos artísticos entre os colaboradores, mas a priori conquistou um local de destaque e cânone na História das *historietas* na Argentina.

Na edição número 6 do *Suplemento Semanal Hora Cero* podemos ver um anúncio de novo título, *Nahuel Barros*. A chamada, feita em pompas, diz que a nova série é “uma aventura com sabor argentino, dramático e sensacional!”. A partir da resolução, podemos definir que a proposta de Oesterheld para a ideia de identidade argentina passa, necessariamente, pela representação do gaucho e dos pampas. As fronteiras mais extremas da geografia do país são, na *historieta*, retratadas com extrema fidelidade visual e uma exaltação das características culturais do local no texto do autor (fig. 18). A Argentina, para Oesterheld e Carlos Roume, nasceu desse espaço e desdobra-se em outras próximas fronteiras – principalmente no caso urbano.

Fig. 18 - Nahuel Barros e os pampas



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 7ª edição, 1957

O estudo sobre fronteiras nas *historietas* da editora Frontera são bastante escassos. Por conta da popularidade de outros títulos presentes na formação editorial em questão, como *Ernie Pike* e *El Eternauta*, a literatura é preenchida, com bastante vigor, por estudos sobre o urbano. Veremos no terceiro capítulo um esforço dedicado em torno de *Nahuel Barros*, por ora cabe-nos apreender a realidade argentina interpretado por Oesterheld e seus colaboradores: a visão sobre as problemáticas derivadas do processo de colonização que enchem as páginas de *Suplemento Semanal Hora Cero*. A narrativa extraída da visão dos povos marginalizados, em que o homem branco atua como coadjuvante nessas *historietas*, pode ser um indicativo em entender as necessidades de reparação histórica por conta da violência aplicada nestes espaços.

A valorização cultural em torno dos pampas e dos indígenas chega-nos como um momento de exaltação cultural, sem necessariamente derivar-se em benefícios sociopolíticos reais. A imagem, sobretudo do gaúcho, foi utilizada como maneira de representar a resiliência dos próprios argentinos, movidos por um sentimento de estímulo nacional em participar do êxodo rural e do êxtase industrial na década de 1950 (ADAMOVSKY, 2019) Até mesmo

quando as *historietas* não dialogam diretamente com a ideia de fronteira regional, com uma reflexão dedicada aos argentinos e suas limitações geográficas, os roteiros exploram a ideia do imperialismo violento no sentido de dominação étnica-cultural dos próprios argentinos – caso com maior complexidade pode ser vista na *historieta El Eternauta*.

Profundo conhecedor da formação natural da Argentina por conta da formação acadêmica em geologia, Oesterheld não se beneficiou desses mesmos estereótipos para discorrer sobre o interior argentino. O autor orientou os desenhistas a representarem a iconográfica destes lugares a partir da documentação. Em um trabalho que se assemelha em certo grau ao do historiador, o roteirista buscou compreender a realidade argentina não apenas pelo senso comum, mas no contato imediato com as regiões e povos afastados do centro urbano. Em sentido antropológico, aprofundou os roteiros das *historietas* publicadas pela editora Frontera ao representar a realidade, e não uma decomposição idealista, do local.

As condições políticas da Argentina do período peronista nos indicam observações acerca da visão de fronteiras sobre o imaginário popular e institucional argentino. O campo retomado como origem da identidade argentina, em que se busca na cultura gauchesca uma maneira de se posicionar historicamente dentro da ideia de resistência e perseverança, os pampas podem ser encarados como uma nova forma de compreensão da realidade nacional (CAPELATO, 2009, p. 254). Assumimos essa perspectiva, de valorização do campo na identidade nacional, por conta da permanência ideológica no imaginário popular na realidade no período pós-peronista e, conseqüentemente, que permeou toda a vida editorial de *Frontera*. Sobretudo por conta dos profundos debates étnicos de valorização da unidade nacional, nos é clara a necessidade de retomada não apenas pública, mas midiática acerca dos usos e abusos das fronteiras nacionais e provinciais durante o período. No texto de Silvina Quintero (2002), observa-se, nas políticas didáticas dos governos argentinos, desde o período da independência até a primeira metade do século XX, a organização e a mentalidade das divisões entre urbano e campo para divulgação da autonomia nacional. Para Quintero,

As diferenças regionais são tópicos frequentes dos estudos sociais na Argentina. Por um lado, existe consenso em torno de uma visão sobre o território que pondera sua diversidade em termos de oferta ambiental enquanto lamenta suas disparidades internas em termos socioeconômicos e populacionais. Por outro lado, distintas perspectivas historiográficas têm buscado na diferença geográfica do legado territorial do século XIX, certas chaves para interpretar conflitos não resolvidos do processo social argentino:

o despovoamento e as distâncias, o antagonismo litoral-interior ou províncias-Nação (QUINTERO, 2002, p. 2)<sup>55</sup>.

Igualmente interessado acerca das disponibilidades territoriais, Luis Alberto Romero diz que, entende-se por Argentina, “um mapa, com os contornos fortemente marcados, que corresponde a uma porção de território de fronteiras definidas e categóricas. Então há uma ideia de quem habita esse território: os argentinos que, para além das diferenças e dos conflitos, constituem uma unidade da qual algo pode ser predicado” (ROMERO, 2009, p. 58)<sup>56</sup>. A definição da identidade argentina através da organização de fronteiras por vezes passa pelo interesse público e político por privilegiar uma região em detrimento da outra. A ideia de buscar diferenças para definição de uma característica subjetiva da argentividade se relaciona com a história do país como uma marca irrevogável. Desde a marginalização de povos e o esquecimento de regiões, a compreensão de fronteiras nacionais foi utilizado como forma de privilegiar certas regiões dentro da ideia de políticas nacional. A relação do argentino com o território ainda é conturbada na medida em que a cultura se beneficia de certos aspectos (o gaucho) e nega outros (o indígena).

Os apontamentos de Romero nos indicam um cenário possível para, a partir da representação iconográfica da Argentina nas *historietas* de Oesterheld e seus colaboradores. Com detalhe na atuação editorial de Oesterheld, a proposta da editora Frontera parte para uma representação destas realidades culturais diversas, integrando-as em uma unidade editorial. Assim, tomemos a revista como representação da identidade nacional e a pluralidade de títulos como as fronteiras da Argentina: as diferentes realidades, que dialogam entre si através de fronteiras imaginárias, são os títulos dos quadrinhos, que coexistem no mesmo espaço físico, a revista *Suplemento Hora Cero Semanal*.

Ao negar a lógica centralista proveniente dos governos conservadores do século XIX, em que se detém com maior interesse nas regiões urbanas e litorâneas, a realidade territorial a partir das propostas políticas do pensamento peronista foi uma maneira de reafirmar a

---

<sup>55</sup> Texto original: “Las diferencias y procesos regionales son tópicos frecuentes en los estudios sociales en Argentina. Por un lado, existe consenso en torno a una visión sobre el territorio que pondera su diversidad en términos de oferta ambiental mientras lamenta sus disparidades internas en términos socio-económicos y poblacionales. Por otro lado, distintas perspectivas historiográficas han buscado en la heterogénea geografía del legado territorial decimonónico, ciertas claves para interpretar conflictos no resueltos del proceso social argentino: el despoamiento y las distancias (el “desierto”), los antagonismos litoral-interior o provincias-Nación”.

<sup>56</sup> Texto original: “un mapa, con los contornos fuertemente marcados, que corresponde a una porción de territorio de fronteras definidas y categóricas. Luego, una cierta idea de quienes habitan ese territorio: el pueblo argentino que, más allá de las diferencias y conflictos, conforma una unidad de la que se puede predicar algo”.

pluralidade cultural do país. Na distribuição pedagógica do território, que se assemelha a um mosaico, “a diferença tem como ponto de partida (lógico e evolutivo) a natureza originária desta porção do território. Por último, neste esquema as regiões não se compõem por agregados de província. Não se consideram – e por geral se evitam – os limites provinciais na hora de traçar os limites inter-regionais” (QUINTERO, 2002, p. 10)<sup>57</sup>.

Apesar de perceber as características próprias de cada região, a integração territorial compete com a necessidade de organização fluida do território ao ponto de perceber, nas próprias diferenças, a semelhança da unidade nacional. Nos é fortuito esta disposição territorial para interpretação dos gêneros presentes em *Suplemento Semanal Hora Cero*, pois a comunhão de títulos de diferentes matrizes narrativas, que formam a unidade editorial da revista, é, de certa forma, esteticamente semelhante à própria organização do território nacional no período. Obviamente a política de Estado não influenciou diretamente no material impresso da editora *Frontera*, contudo a editora esteve intrinsecamente ligada à realidade do período que discute.

A combinação desses fatores contribuiu com a leitura engajada da revista por participar do momento de maior consumo das revistas de *historietas*. Levantando tópicos em torno da integração do território nacional, distante dos estereótipos reducionistas, a imagem dos pampas baseados na realidade natural e cultural do local pode ser uma forma de apresentar, principalmente ao leitor urbano, as dificuldades e benefícios da vida interiorana. A migração entre narrativas periféricas e urbanas nas narrativas temáticas das *historietas* gauchescas orientou os leitores para uma leitura organizada na combinação de títulos opostos. Entre os pampas argentinos, Europa em guerra, Buenos Aires futurista e o velho oeste estadunidense, Oesterheld e seus diversos colaboradores ofereceram uma paisagem diversa dos diferentes contextos históricos pelo mundo, apesar do discurso sempre partir da realidade contemporânea na Argentina.

As fronteiras regionais também passaram pela identidade visual da editora. No logotipo criado pelo brasileiro João Mottini em 1956 (fig. 19), podemos ver um cavalo com um indígena em pé nas ancas do animal. A representação iconográfica parte de um processo de reafirmação da identidade, sobretudo, oriunda dos povos originários. Principalmente pela disponibilidade das revistas, a valorização da figura do indígena foi uma forma de retomar questões e conflitos

---

<sup>57</sup> Texto original: “Pero en todos los casos, la diferencia tiene como punto de partida (lógico y evolutivo) la naturaleza originaria de esa porción del territorio. Por último, en este esquema las regiones no se componen por agregados de provincias. No se consideran –y por lo general se evitan- los límites provinciales a la hora de trazar los límites interregionales”.

mal resolvidos durante o período da colonização. Nos títulos presentes nas revistas, como veremos no capítulo seguinte, a figura do nativo teve suma importância para o desenvolvimento e fluxo das narrativas. Ainda que, em algumas destas histórias não tenham destaque principal, a contribuição enquanto coadjuvante foi determinante para refletir sobre a História Argentina e a realidade étnica dessa população.

Fig. 19 - Logotipo editora Frontera



Fonte: Editora Frontera, 1956

A utilização da figura do nativo como ícone definitivo de identificação editorial *Frontera* foi localizada na perseguição da identidade argentina desprendida do colonialismo europeu. Para a autora Denise Vallerius de Oliveira (2006, p. 145), o argentino na “busca dessa identidade, da definição de um *eu* impele à identificação de um outro que me é inferior, devendo, portanto, ser combatido. Na sua situação de latino-americanos, sendo sempre vistos como um outro do europeu, parecem não quererem assumir essa alteridade, delegando-a ao que lhe é diferente dentro do próprio território”. A figura do nativo indígena foi utilizada pela editora Frontera como ícone de resistência e, por conseguinte, exaltação do ser nacional em sua essência. Distante do reducionismo estereotipado, o indígena guerreiro e seu animal olham para o horizonte buscando, nele, identidade – nacional ou editorial.

O próprio Héctor Oesterheld, que definiu vários ícones da própria editora, não conversou muito sobre o uso do indígena como foco de suas narrativas e da identidade visual da editora Frontera. Por outro lado, ao ser questionado sobre o destaque dos indígenas nas *historietas* da editora, Hugo Pratt diz: “temos que lembrar que Oesterheld não é um homem norte-americano. É um homem que viveu a cultura sul-americana, cresceu em volta dos

ancestrais indígenas. E, em uma aventura sobre uma história de colonização, tomará diferentes escolhas do padrão estadunidense” (PETITIFAU, 1996, p. 42)<sup>58</sup>. A proposta de reavaliação do genocídio indígena do século XIX durante a colonização, principalmente na história de *Sgt. Kirk*, humanizam as relações entre brancos e povos originários. Como interesse em uma resposta às marcas mal curadas do passado, a inquietude do autor se refere a imagem do nativo como um meio importante para explicitar a própria proposta: a vontade de narrar um cenário em que os indígenas sobreviveram ao contato com os brancos e, por vezes, sobressaíram vitoriosos do choque.

A disputa intelectual pela organização da fronteira a partir da cultura foi foco dinâmico na imposição ideológica de diferentes períodos na história da Argentina. Fernando Operé (2006, p. 195) sugere que a construção das fronteiras latino-americanas beneficiou certos pontos de vista sobre a colonização, em que a dinâmica das regiões na América espanhola definiu o posicionamento de cidades, relações entre nativos, cristianização e outros aspectos da colonização. Na busca pela definição étnica-cultural, posteriormente a independência dos países sul-americanos no século XIX, ou na Civilização oposta à Barbárie – de Domingo Sarmiento –, a mobilidade dos conceitos sobre a Argentina, que vão além da disponibilidade geográfica, são formas de construção sobre o nacional ou o nacionalismo. Nesta relação, imputamos à revista *Suplemento Semanal Hora Cero* um dos meios de fortificação desta comunidade imaginada. Para Benedict Anderson (2008), a leitura entre a sociedade em formação e o sistema editorial de publicação de livros e textos deve ser feita em uma adequação em redes. Como continua o autor, é intrínseco perceber nas publicações, para o nosso caso nas publicações de baixo custo, a identidade de um povo que, na leitura dentro de diferentes realidades, tomam certas prerrogativas identitárias para si. Ainda que não os beneficiem em totalidade, os processos de identificação são resultados da “interação explosiva entre o capitalismo, a tecnologia e a diversidade linguística humana” (ANDERSON, 2008, p. 81).

Dentro do espaço de desenvolvimento do capitalismo editorial argentino e a inovação de técnicas de impressão, a revista *Suplemento Semanal Hora Cero* diferenciara-se, novamente, de seus pares por divulgar a ideologia de seu criador sobre a condição territorial do país. Ao participar da diversidade cultural, apresentaram como “há uma série de conflitos étnicos e

---

<sup>58</sup> Texto original: “Vous savez, il faut d’abord dire que Oesterheld n’était pas un Nord-Américain. C’était un homme de culture sud-américaine, où on aime avoir des ancêtres indiens. Et l’Argentine n’est pas comme les Etats-Unis le résultat d’une aventure colonialiste, d’où une façon différente de voir les choses”.

nacionais que mostram como o território continua sendo uma força mobilizadora de sentimentos intensos” (OLIVEN, 2006, p. 212).

### **2.1.2. Em defesa da *historieta* nacional: manifesto pró quadrinhos argentinos**

Posteriormente à deposição do governo peronista em 1955, incentivou-se a criação de uma cultura midiática e impressa autônoma. Sobretudo, o estímulo da classe artística, cerceada durante o governo de Perón, fez com que o campo cultural nacional estivesse cada vez mais fértil. Federico Neiburg estuda o posicionamento do intelectualismo nas instituições de educação no período. Apesar de ambas as expressões políticas, peronistas e militares, recorrerem ao autoritarismo de Estado, a proposta inicial do golpe militar de Aramburu pretendeu a desintoxicação das políticas peronistas nas instituições públicas como uma forma de preservação da identidade argentina. Assim, o movimento de apropriação de espaços de sociabilidade de ideias em instituições públicas foi quase imediato após a queda de Péron (NEIBURG, 1997, p.185). Apesar da liberdade social e política inicial do governo militar, os militaristas observaram a permanência de ideologias de oposição sugestionadas através do estímulo crítico da cultura política letrada ou do apoio ao período peronista. Dessa forma, mediante o uso de aparatos burocráticos, a reorganização das instituições e meios comunicacionais se alinharam conforme a orientação da moralidade cívica representada pelos valores do governo vigente (NEIBURG, 1998, p. 191-192).

Durante o período de retomada da liberdade de imprensa, a editora *Frontera* publicou suas primeiras revistas. Em vista da publicação da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, podemos realizar a reconquista do espaço público ao incentivar a produção de arte autônoma e preenchida de características autoral. Com uma proposta que se colocava em defesa da *historieta*, a revista caracterizou-se como uma nova vertente de divulgação das narrativas populares através da ressignificação dos valores nacionais e do protecionismo editorial da Argentina nos anos de 1950. *SSHC* deixou claro a intenção de publicar histórias através da boa produção de quadrinhos no texto manifesto divulgado na primeira edição da revista (fig. 20), “entendendo por boa a *historieta* forte, a *historieta* que sabe ser ao mesmo tempo triste e alegre, violenta e humana, a *historieta* que agarra com recursos claros, de boa lei, a *historieta* que surpreende ao leitor porque é nova, porque é original, porque é moderna, de hoje, de amanhã

se for o caso”<sup>59</sup>. A compreensão da arte popular influência fundamental para identificação da Argentina moderna foi um dos itens de destaque da editora Frontera.

Fig. 20 - Manifiesto Defendamos la Historieta

**DEFENDAMOS LA HISTORIETA**

La historieta es mala cuando se la hace mal.

Negarla en conjunto, condenarla en globo, es tan irracional como negar el cine en conjunto porque hay películas malas. O condenar la literatura porque hay libros malos.

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

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

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

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

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

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

**EDITORIAL FRONTERA**

Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 1º edição, 1957

A política editorial de publicação de *historietas* com valor cultural agregado superou, por vezes, a preocupação mercadológica. A problemática quanto à preservação estética das narrativas em perspectiva modernista foi, para Roberto von Sprecher, “um desses raros momentos felizes da indústria cultural em que se reúnem produção abundante, massa, qualidade e popularidade” (VON SPRECHER, 2009, p.4)<sup>60</sup>. O que enxergamos sobre os conflitos das políticas internas e externas da Argentina ao longo do século XX apareceu como tema na publicação de *SSHC*: a tensão entre modernidade e o subdesenvolvimento. Ao final de 1957,

<sup>59</sup> Defendamos la historieta, texto publicado na primeira edição da revista Hora Cero Suplemento Semanal em 4 de setembro de 1957.

<sup>60</sup> Texto original: “Fue uno de esos raros momentos felices de la industria cultural donde se reúnen producción abundante, masividad, calidad y popularidad”.

com o fracasso do modelo político derivado da Revolução Libertadora e a solidificação dos projetos políticos democráticos, a discussão em torno do pêndulo democrático entre a modernidade e o atraso, retornou com mais força. Ao passo, Oesterheld entendeu a produção das revistas da editora *Frontera* como uma “*nueva historieta*”<sup>61</sup>, as revistas passaram a ter uma representação social de um discurso político objetivo permeado pela publicação de narrativas ficcionais.

Quanto à nova *historieta*, entendemos, seguindo Sebastian Gago (2012, p. 96-97), “como estratégia de direcionamento da leitura de modo que a história narrada se perceba ou decodifique como ‘possível’ de acontecer na realidade”. A realidade, permeada pelo diálogo direto entre produção editorial e leitores, Oesterheld agenciou como um artifício pictórico que “procura dar-lhe algo mais, que seja um ensinamento ou alguma emoção diferente a mera excitação que cria a violência” (GAGO, 2012, p. 96), sem que se perca a relação de afeto com o público. A ressonância do texto realista em conhecimento de seu destino é um “efeito de realidade ou de verossimilhança dos acontecimentos normalmente ligados com a perspectiva cotidiana utilizada e com o contexto sociopolítico e sociocultural que formam parte das condições de produção da obra” (GAGO, 2012, p. 96).

Entretanto, através de decreto-lei 6.422/57,<sup>62</sup> ainda sob a legislação da Revolução Libertadora, tornou-se obrigatória regulamentação da prática editorial para identificação das publicações e circulação de impressos em 1957. O regime militar de Aramburu cooptou a organização filiada dos editoriais junto às instituições burocráticas do Estado a fim da normalização midiática.

Discutiram-se, a partir dos presentes termos, duas questões sobre a problemática dos impressos no país: a identificação editorial e a preservação dos direitos autorais. O primeiro funciona como extensão do poder legislativo, como forma de identificação do ofício editorial na Argentina, requisitando o cadastro das editorias e os dados consignados de funcionamento – nome da comissão editorial, dono do editorial, número de registro, propriedade intelectual e afins – sob ameaça de catalogação, das editoras que descumprissem o regulamento, ao funcionamento clandestino e passível de sanções comerciais. Já o segundo ponto, consiste na valorização autoral e artística em relação ao uso da propriedade intelectual em publicações

---

<sup>61</sup> Texto publicado por Héctor Oesterheld na revista *Dibujantes* em novembro de 1965.

<sup>62</sup> Para ler mais sobre a regulamentação do funcionamento de editoras, consultar o decreto de lei 6.422/57, publicado em junho de 1957.

imprensa, constituindo o trabalho intelectual como uma profissão. Conforme o decreto, as editoras eram obrigadas a identificar o autor e a proteção dos direitos autorais em publicações e reimpressões do material original. Frente a esta renovação do campo editorial argentino, a editora *Frontera* se destacou por conta da promoção autoral de seus colaboradores, bem como a regulamentação do funcionamento editorial conforme o direcionamento nacional.

Por conta do funcionamento orgânico da editora com base no relacionamento direto entre funcionamento editorial e liberdade criativa dos artistas, o bem-estar dos autores foi condição fundamental para o funcionamento de *Frontera*. Entendendo-se como intermediador entre o labor artístico e a divulgação de imprensa, as revistas distribuídas pela editora restituíram-se na valorização dos autores desde o salário pago e as condições de trabalho.

O projeto editorial de *Frontera*, marcado por uma tentativa de imprimir autonomia autoral entre os colaboradores, versou sobre a liberdade autônoma dos desenhistas. Entretanto, em questão de escrita, de prosa e argumentos para quadrinhos, as revistas foram preenchidas com unanimidade pelas mãos de Héctor Oesterheld. Salvo algumas poucas edições, em que outros escritores (Jorge Oesterheld e Horacio Horianski) assumiram roteiros de títulos menores. Acerca da metodologia de produção editorial, a restrição de roteiristas no funcionamento de *Frontera* nos leva a questionar sobre o real agenciamento de Oesterheld sobre o desenvolvimento do mercado editorial. Enquanto a nova *historieta* se apresentou com uma identidade visual bastante definida, as escritas da editora não apresentaram igual variedade.

Enquanto os desenhistas tiveram a editora *Frontera* como um meio de escape da obrigatoriedade editorial de representar *historietas* marcadas por escolas de sucesso das décadas anteriores, os roteiristas acabaram por cair nos mecanismos padrão do mercado editorial por não conseguirem acessar o mesmo espaço. A evidência também pode nos indicar a percepção sobre o *status* de reconhecimento cultural em torno das *historietas* argentinas: em nível internacional o país foi reconhecido pelas técnicas de preto e branco e no desenvolvimento estético alheio ao padrão internacional, explorando o expressionismo gótico, as experiências surrealistas e outros tipos de artes não convencionais aos quadrinhos. Enquanto os roteiros, os quadrinhos argentinos se destacam em algumas expressões: Héctor Oesterheld e Carlos Trillo. Autores com uma diferença temporal, relativamente grande, de produção – o primeiro com trabalhos dedicados na década de 1950; o segundo marca o período em meados de 1980 –, são importantes focos de destaque textuais internacionais nos quadrinhos argentinos.

No livro *Projetos editoriais e redes intelectuais na América Latina* de José Luís de Diego, o autor procura compreender as motivações de autores que se locomovem pelo continente para participar do momento de êxtase cultural em torno do livro na América latina durante a década de 1950 e 1960. Para o autor (DIEGO, 2020, p. 46-47), as experiências dos projetos editoriais devem ser analisadas conforme a realidade específica de cada editora, pois dela surgem novos mecanismos burocráticos e procedimentos editoriais que moldam conceitos e concretizam (ou não) esses mesmos projetos.

Para o caso de Frontera é importante refletirmos sobre o conceito de cooperativa. Sobre este tópico, buscamos uma entrevista de José Muñoz – concedida à revista *Sacapuntas* em 2009 –, que participou da experiência editorial de Oesterheld enquanto assistente no estúdio de Francisco Solano López. Muñoz aponta algumas contradições no processo editorial dos irmãos Oesterheld: “a empresa começou como coletiva, como cooperativa [entre os artistas], depois se voltou exclusivamente a uma propriedade exclusiva de Os Oesterheld”<sup>63</sup>. Segundo o relato do desenhista, os primeiros anos da editora Frontera são realizados em comum acordo entre os colaboradores em não reivindicar o lucro das revistas para promover uma estabilidade econômica e financeira ao empreendimento. Assim, a lógica de cooperativa funcionava com pouca restrição entre funcionários e direção. Claro, ainda que alocados em suas funções (desenhistas, roteiristas, editores e afins), os primeiros passos de Frontera estão baseados na ação coletiva daqueles que trabalharam para a editora. Posteriormente, os investimentos realizados pelos artistas foram pagos em um prazo de dois anos.

Cabe ressaltar a ideia de Frontera enquanto uma editora formada por uma cooperativa de artistas. O posicionamento editorial pouco explorado pela bibliografia sobre o tema recorre imediatamente ao funcionamento da editora em uma perspectiva fechada, concluída. Os desdobramentos do empreendimento dos irmãos Oesterheld, posteriormente, revelam-se bastante problemáticos no seu relacionamento saudável com os artistas – tão bem construída nos primeiros anos de funcionamento. A má administração de recursos, a falta de pagamentos salariais e a diminuição considerável de leitores conforme a introdução de novos mecanismos de mídia – televisão – não beneficiaram o empreendimento como um todo. Contudo, em uma ordem cronológica e distanciando de um anacronismo na análise da criação de Frontera,

---

<sup>63</sup> Texto original: “Lo que sí se sabía, lo que sí estaba claro, era que una empresa que había empezado como colectiva, como cooperativa, después se volvió propiedad solamente de los Oesterheld”.

percebemos um arranjo bastante orquestrado em comunhão com os colaboradores e os editores Héctor e Jorge Oesterheld.

Conforme a citação mencionada anteriormente, os Oesterheld não foram os únicos que acreditaram no sucesso das revistas de Frontera. A editora surge como uma resposta ao funcionamento editorial no período e sobretudo sobre o descontentamento do autor com a sua antiga casa editorial, a editora Abril. Em busca de uma autonomia artística e uma ideia nacional de quadrinhos, Frontera cresceu como um esforço mútuo de indivíduos em várias áreas de atuação do mercado. Apesar da qualidade de Héctor Oesterheld enquanto roteirista e editor de *historietas*, as expectativas e a excelência da editora Frontera não cabem exclusivamente a ele. O desgaste, entretanto, vem conforme a falta de comprometimento com os colaboradores. Acostumados em uma prática mercadológica que se assemelhava aos trabalhadores assalariados, o trabalho deveria ser pago – algo que aconteceu com muitos problemas.

O catálogo da editora passou a sofrer perdas significativas por conta da administração conturbada. Já na segunda metade de existência da editora, em meados da década de 1960, o descontentamento geral se abatia entre os principais autores da casa. Sobretudo Hugo Pratt, autor bastante influente e com bom relacionamento com editoras europeias. O movimento foi óbvio: parte considerável dos principais desenhistas da editora migraram para o mercado estrangeiro e passaram a colaborar com a editora inglesa Fleetway. O pagamento em moeda bastante superior ao peso argentino, remuneração que contribuiu para uma boa qualidade de vida na Argentina fez daquele momento um instante de exclusivo sucesso para fora do país. Héctor Oesterheld se viu abandonado. A editora, que surgiu como um respiro editorial, descarrilou em práticas bastante semelhantes ao que vimos anteriormente: dificuldades na administração de direitos autorais, pagamentos abaixo do acordado e o não comprometimento de promessas feitas no momento da fundação de Frontera.

Para esta dissertação, Frontera foi sim uma cooperativa. Começou como cooperativa e passou bastante tempo de sua existência conforme a ideia de cooperativa entre os artistas. O funcionamento editorial mediante a necessidade mercadológica foi um dos desvios do caminho do empreendimento dos irmãos Oesterheld, mas não a sua intenção original. Podemos considerar a presença mais influente de Oesterheld em determinado momento da editora, conforme os desgastes no relacionamento entre o roteirista argentino e Hugo Pratt retratado no capítulo três da presente dissertação, uma posição de subserviência em contraposição a proposta inicial de Frontera de autonomia artística. Entretanto, não podemos desconsiderar a prática

editorial exercida no primeiro ano da editora, fato que possibilitou a existência de Frontera como marco histórico do mercado editorial argentino.

Ainda, a pouca experiência de gerência editorial provocou certos colapsos internos na editora. Eram artistas não acostumados a mexerem com cifras – de economia, de gráfica e de salário – expressivas. Para Muñoz, “eles eram inexperientes. Levavam os originais das *historietas* as gráficas e a impressora continuavam imprimindo além do necessário. Ao final era uma espécie de festival de ganância, ansiedade, falta de respeito e a ignorância de como se defender”<sup>64</sup>. Como podemos perceber, a boa convivência entre autores durou pouco na editora Frontera quando o aspecto financeiro começou a implicar sobre a condição de vida dos autores.

Mesmo que os roteiros de Oesterheld e a liberdade artística dos desenhistas fossem um grande atrativo aos artistas, o abandono em massa da editora Frontera movido, principalmente, por influência de Hugo Pratt tomou de pronto a perseguição de condições salariais mais adequadas. Pois, ao final da década de 1950, os problemas relatados no parágrafo anterior começaram a afetar diretamente a disponibilidade dos colaboradores. Como segue Muñoz: “Oesterheld nos pagava com muito atraso, pois estava com dificuldades. Além disso, tínhamos que fazer histórias de cinquenta quadros em quatro dias”<sup>65</sup>. A produção intensa e a baixa remuneração provocaram o êxodo ao mercado internacional: “comíamos bem, mas o trabalho que tínhamos que fazer era muito menos interessante do que os roteiros de Oesterheld”<sup>66</sup>.

O mercado argentino desde sua formação equilibrou-se entre autonomia e subordinação: o fator mercadológico e a necessidade de venda/distribuição pesaram sob a produção (SPRECHER, 2011, p. 34). A proposta editorial de funcionamento cooperativo, pretendeu equilibrar a tensão do funcionamento editorial e a intervenção artística autoral. Conforme o termo “operário intelectual”<sup>67</sup>, Laura Vázquez diz: “escrever *historietas* forma parte das opções de mercado para um trabalhador assalariado e a convicção de que se pode ser operário e intelectual” (VAZQUEZ, 2010, p. 108-109)<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> Texto original: “eran inexpertos, tendrían que haberse llevado los rollos; el imprentero éste seguía imprimiendo. Al final fue una especie de festival de la codicia, la aproximatividad, el afano, la falta de respeto, ¿no?, y la ignorancia de cómo defenderte”.

<sup>65</sup> Texto original: “Oesterheld nos pagaba con excesivo retardo, porque estaba en dificultades.(...) Yo tenía que hacer historias de cincuenta cuadros en cuatro días”.

<sup>66</sup> Texto original: Entonces, se comía ricamente, pero el trabajo que había que hacer era muchísimo menos interesante que los trabajos que se hacían con Oesterheld”.

<sup>67</sup> Termo utilizado por Oesterheld em artigo publicado na revista *Dibujantes* em julho de 1957.

<sup>68</sup> Texto original: “la interpretación de que escribir historietas forma partes de las opciones de mercado para un trabajador assalariado y la convicción de que se puede ser obrero e intelectual.

A possibilidade de trabalho, o reconhecimento laboral interseccionado pelo desenvolvimento da linguagem em quadrinhos, foi a maneira com que as *historietas* se apresentaram no final da década de 1950. Para Oesterheld,

a *historieta* tem sido travada, autolimitada, resignada a ser um gênero para crianças, para adolescentes, para adultos que não abandonaram de todo a adolescência. Esta situação está mudando. A *historieta*, pelo empurrão de alguns criadores que não se conformam com o antigo, que querem conquistar algo mais, estão pondo-se de novo em marcha, estão avançando, a evolução que mais tarde ou mais cedo, fará dela um gênero tão maduro como o cinema ou como o teatro (*DIBUJANTES*, 1965)<sup>69</sup>

A busca do roteirista e editor e, obviamente, as intenções gerais da editora Frontera, foi um meio de valorização da *historieta* argentina e a instituiu como parte da cultura nacional. Ainda que o projeto editorial de Frontera tenha apresentado certas problemáticas, Oesterheld pretendeu ampliar o espaço de atuação dos artistas nacionais a partir da qualificação profissional dos colaboradores – sendo majoritariamente desenhistas. As revistas publicadas pela editora Frontera experimentaram “novas formas e novos conteúdos para as *historietas*, que os desenhistas [pudessem] expressar ao máximo possível” (SACCOMANO. TRILLO *apud* GOCOL. ROSEMBERG, 2003, p. 37)<sup>70</sup>.

Ainda, Frontera constituiu-se enquanto parâmetro editorial baseando-se na necessidade de proteção das *historietas* argentinas em oposição ao produto estrangeiro. A revista *SSHC*, que nasce com identidade própria dentro do editorial, assume: “apresentamos com legítimo orgulho de editores, sabendo que com HORA CERO SEMANAL fazemos um novo aporte de valor ao grupo de revistas”<sup>71</sup>. Entretanto, com base no processo de regressão das políticas peronistas de protecionismo econômico nacional, a Revolução Libertadora recorreu ao processo de abertura econômica e conseqüentemente importações e supervalorização de diversos produtos estrangeiros. Em competição com mercado interno argentino, Frontera e *SSHC* dão as costas

---

<sup>69</sup> Texto original: “La historieta se há quedado frenada, autolimitada, resignada a ser un género para chicos, para adolescentes, para adultos que no abandonaron del todo la adolescencia. Esta situación está cambiando. A historieta, por el empuje de algunos creadores que no se conforman con lo antiguo, que quieren lograr algo más, está poniéndose de nuevo em marcha, está avanzando, reanuda la evolución que tarde o temprano, hará de ella un género tan maduro como el cine o como el teatro”.

<sup>70</sup> Texto original: “las revistas de la editorial Frontera experimentaron nuevas formas y nuevos contenidos para la historieta que ele dibujante expresaba al máximo posible”.

<sup>71</sup> Texto editorial intitulado *Defendamos la historieta*, publicado na primeira edição de *Suplemento Semanal Hora Cero* em 4 de setembro de 1957. Texto original: “las presentamos con legítimo orgullo de editores, sabendo que con HORA CERO SEMANAL hacemos un nuevo aporte de valor al grupo de revistas.

ao material importado, mais barato, mas quase sempre inferior, preferem abrir suas páginas ao material argentino. Esse material que “(...) conquistou, sem proteções nem ajudas, um digníssimo lugar na primeira linha dos melhores materiais produzidos no mundo” (*SSHC*, n. 1, 1957)<sup>72</sup>.

A divulgação dos processos de produção das revistas por etapas, desde a criação de roteiros até a impressão e distribuição das revistas, apresenta ao leitor uma visão da realidade complexa do editorial. *SSHC* fez questão de destacar elementos chaves para a leitura dos mecanismos de edição e conseqüentemente auxiliaram na fidelização dos leitores com a publicação. A orientação de leitura identificou-se na regulamentação do trabalho autoral de artistas e colaboradores e na intervenção orgânica da editora para transformar os originais em objetos que ocuparam, ao mesmo tempo, o espaço mercadológico e cultural.

A proposta de análise dos usos editoriais para este trabalho parte junto ao texto de Gérard Genette no livro *Paratextos Editoriais* (2009), em que o pesquisador localiza o uso de paratextos como uma forma de identificação da própria publicação. Apesar do uso do suporte gráfico de divulgação do produto impresso, Genette compreende que o paratexto é um “meio da qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público (GENETTE, 2009, p. 9). Em uma tônica elaborada dentro do campo editorial, o autor não produz um livro: o livro em si é uma comunhão de fatores, processos e práticas que se sintetizam na publicação impressa final; esta localização da produção em várias mãos e etapas para elaboração do material físico é um meio de sugerir que o texto autoral não é autossuficiente para divulgação e intermediação entre público e o conteúdo original da obra. Assim, o uso extensivo dos paratextos tem como função básica a contextualização primária entre a produção autoral e a identificação desta como objeto de consumo. Ainda, a intenção do paratexto realiza-se na identificação dos processos editoriais como um meio de simbolizar a intervenção do editor frente ao texto original.

A proposta editorial de Frontera tem como intenção a identificação destes processos complexos da criação das *historietas*. O uso de paratextos na revista *SSHC* para amenizar a tensão entre o fator mercadológico e a produção autoral, faz com que a produção editorial estimule a produção dos autores sem perder a conexão direta com o leitor. A tática de fidelização do público segue por certos mecanismos, tais como: a identificação de autoria, o

---

<sup>72</sup> Texto original: “Ese material que, se ha conquistado, sin protecciones ni ayudas un digníssimo lugar en la primera línea del mejor material que se produce en el mundo”.

uso de paginação distinta para cada *historieta* a fim de sugerir a leitura por coleção, notas de rodapé explicativa de termos complexos, entre outros, são uma forma de tradução do texto autoral orientados ao consumo diversificado.

Ainda, o uso de paratextos alinhados aos fatores mercadológicos possibilitaram um consumo interligado de revistas da própria editora. Em chamadas que vinham no rodapé das páginas da publicação, o leitor foi orientado a colecionar os outros títulos da editora: mensagens como “no se perda Frontera Extra. Colecciónelo”, ou “números atrasados en Bolivar 547” e “inicie una nueva coleccion con FRONTERA EXTRA” conduziram os leitores de uma revista a outra. Outros mecanismos foram utilizados para possibilitar esse caráter interligado de publicação: como títulos e narrativas iniciadas em uma publicação que passam por todas as revistas, obrigando os leitores que querem acompanhar o quadrinho a consumir cada uma das publicações de Frontera. Nesse caminho, podendo conhecer outros títulos e acabar por continuar lendo as publicações mesmo após o término do interesse inicial – o fim da serialização do título que circulou entre as publicações.

Para o caso da dissertação, focamos a revisão documental nas páginas de *Suplemento Semanal Hora Cero*, contudo a prática desempenhada nas páginas do semanário pode facilmente serem sugeridas para as outras publicações. Ou seja: em *Hora Cero* e *Frontera* haviam publicações em formato de paratexto que indicaram a leitura de *SSHC*. O relacionamento com o leitor foi importante por se tratar da viabilidade comercial do impresso. No caso, a revista semanal passa por uma necessidade recorrente de novos leitores devido aos altos custos de produção – a impressão de materiais com uma periodicidade menor, mais artistas trabalhando em um curto período e outros fatores elevam consideravelmente o custo de publicação. Além de estratégias para minimizar o investimento necessário, como interferir nas dimensões de publicação consideravelmente menores que as revistas mensais, a impressão monocromática e os quadrinhos publicados todos em preto e branco, a fidelidade do leitor com a revista e os títulos fecham o ciclo editorial. A necessidade de estratégias de contenção desse leitor percorre a revista em chamadas sensacionalistas e resumos de obra para o público atrasados.

Preservando a característica das *historietas*, *SSHC* teve como proposta a orientação artística para experimentação de novas maneiras de contar histórias em quadrinhos. A sinalização do traço autoral, representando uma diversidade de artes em uma mesma publicação, e a regulamentação do mercado a partir da intervenção do artista foi benéfica ao

desenvolvimento das narrativas. A revista *SSHC* ganhou méritos ao identificar a produção das *historietas* como o primeiro foco de qualidade da publicação, em que o editorial teve de adequar ao modelo de produção sem aos autores. Foi nessa condição que as “*historietas* modernas” chegaram primeiro ao público.

### **2.1.3. Diálogos entre Frontera e Frondizi: entre a expectativa política e a liberdade de imprensa**

A década de 1950 na Argentina foi marcada por um sentimento de reivindicação do nacionalismo e do protecionismo industrial do país. Sobretudo pelo posicionamento do governo peronista, as políticas nacionais ficaram marcadas profundamente pela tomada das propriedades autônomas da Argentina e a construção intelectual e popular do anti-imperialismo – em especial, anti-estadunidense. Ainda que esta prática tenha caído em ilegalidade a partir da Revolução Libertadora em 1955, a esperança popular, representada na figura de Arturo Frondizi nas eleições de 1957, ergueu novamente o estandarte nacional.

A ideia de progresso sempre foi pilar indiscutível dentro da editora Frontera. Desde o manifesto publicado na primeira edição da revista *SSHC* e a movimentação de artistas em busca da estruturação do campo cultural impresso na Argentina, fez-se de maneira indistinguível em relação à política democrática do país. Ainda que criada durante o governo militarista da Revolução Libertadora, Frontera apresentou valores inalienáveis e críticos ao autoritarismo executivo. Representado principalmente na figura de Héctor Oesterheld, anti-peronista e antimilitarista, repercutiu suas intenções na candidatura de Arturo Frondizi com entusiasmo sobre a política do país. Desde a elaboração de gêneros narrativos com inspiração no coletivo e no destaque da população marginalizada pelo conservadorismo oligárquico, passou a dialogar com fluidez com as instituições políticas da Argentina já em 1958.

O entusiasmo de Oesterheld e seus colaboradores apareceram graficamente nas páginas de *Suplemento Semanal Hora Cero*, com maior evidência em *El Eternauta*. Em um quadro (Fig. 21), ao longo da extensa narrativa sobre a invasão alienígena na cidade de Buenos Aires, a pichação no muro localizado na parte esquerda do quadro esconde a proposta política “[Fron]dizi”, enquanto na direita uma sugestão “Vot[e]”. A série de maior sucesso da revista não escondeu aos leitores sua intenção: com o texto político acentuado por conta da ideia de colonização, extermínio de etnias e dominação racial, a visão militar foi confrontada em todos

os aspectos da narrativa. Às vésperas da eleição, o apoio a Frondizi em uma mídia popular concorre contra as ideias antidemocráticas da Revolução Libertadora. Com temas pelos anos a fio de governo com liberdades restringidas, Frontera parte para o diálogo com os leitores sob o incentivo de participação do processo eleitoral e votarem nas propostas desenvolvimentista de Frondizi. O protesto continua como elementos da arte nas edições seguintes de *El Eternauta*. Ainda que o subtítulo da série a definiu como “um encontro com o futuro”, a visão trabalhada entre passado e presente sustentou o relacionamento íntimo com a realidade argentina e desdobrou-se em esperança a partir do coletivismo e do popular em busca de tempos de calma.

Fig. 21 - Vote Frondizi em El Eternauta



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 8ª edição, 1957

Nos primeiros anos de governo de Arturo Frondizi, o político filiado a um dos braços remanescentes da antiga União Cívica Radical de Alvear e Yrigoyen, demonstrou interesses na representatividade artística como ícone estético do desenvolvimento nacional argentino. Em discurso ministrado em julho de 1958, o presidente argentino diz:

O Poder Executivo irá colocar também particular empenho para ajudar na formação de artistas e na existência de condições favoráveis para seu trabalho criativo. Tem sido um sinal característico dos artistas rio-platenses sua identificação com a época e o meio com que eles tiveram que viver. Nosso

tempo está posto sob o sinal dinâmico de uma sociedade em transformação, que persegue incansavelmente seu próprio estilo. Contudo é, também, uma sociedade afirmada pelo anseio moral de justiça e liberdade para todos os homens, que tem revolucionado todas as manifestações da vida humana, até a estética. Por esta nossa época busca expressar-se não apenas nos testemunhos singulares das obras de arte, mas também nas formas práticas e cotidianas da vivência, do mobiliário e do utensílio doméstico (FRONDIZI, 1978, p. 100-101)<sup>73</sup>.

A observação da vida cotidiana e a reafirmação da arte enquanto prática da expressão sentimental de qualquer indivíduo, Frondizi atingiu, no contexto político dilatado por suas próprias convicções partidárias, um novo *status* de produção cultural. Observando o recorte das *historietas* da editora *Frontera*, a produção artística autônoma se refletiu no estímulo da visualidade da revista e na valorização das narrativas publicadas nas revistas ao compreender o valor mercadológico, ao mesmo tempo que se expandiu os símbolos da carga artística e cultural.

O cenário, entretanto, já fora previsto algum tempo antes da volta do sistema democrático eleitoral e a vitória ansiosa de Frondizi em 1958. Pois, em 1956 na revista *Dibujantes* – revista especializada em quadrinhos na qual Oesterheld foi colaborador assíduo – publicou-se um texto em defesa desta autonomia autoral e na valorização do impresso popular produzido na Argentina. O texto discorre nos seguintes pontos:

Em nosso país existem mais de trinta revistas de *historietas* para “crianças e adultos” que, somando as tiragens, chegam a uma soma milionária. E se pensarmos que Argentina não é os Estados Unidos em densidade populacional, chegamos a uma lógica e simples conclusão (...). A maioria delas – é doloroso dizer TODAS – nos apresentam quadros pavorosos de crimes e mulheres prostituindo-se com o maior descaro (...). O que ensinam de nossa querida Indoamérica? Ensinam seu folclore, seus costumes, seus jeitos? Ensinam a idiossincrasia viril de seus habitantes? (...) seres despojados de todo parentesco com nosso gaucho, com o guaso chileno ou com o charro mexicano... E afirmamos que nossas crianças, influenciados por esta política nociva, nascem e vivem em uma admiração desmesurada – que logo se converte em esnobismo – a todo o estrangeiro deixando de lado o verdadeiro,

---

<sup>73</sup> Texto original: “El Poder Ejecutivo pondrá también particular empeño para ayudar en la formación de artistas y en la existencia de condiciones favorables para su labor creadora. Ha sido signo característico de los artistas rioplatenses su identificación con la época y el medio en que les tocó vivir. Nuestro tiempo está puesto bajo el signo dinámico de una sociedad en transformación, que persigue incansablemente su propio estilo. Pero es, también, una sociedad afirmada por igual en el anhelo moral de justicia y libertad para todos los hombres y en el hecho concreto de la técnica, que há revolucionado todas las manifestaciones de la vida humana, hasta las estéticas. Por eso nuestra época busca expresarse no solo en los testimonios singulares de las obras de arte sino en las formas prácticas y cotidianas de la habitación, el mueble y el utensilio doméstico”

o perdurável, o profundo que é, para nós, o indoamericano (*Dibujantes apud. VAZQUEZ, 2010, p. 33*)<sup>74</sup>.

A proposta de Frondizi atingiu principalmente a subversão da lógica imperialista de ação predatória do capital estrangeiro. As leituras do presidente acerca do contexto de intenções estrangeiras foram escritas no livro *La lucha anti-imperialista: etapa fundamental del proceso democrático en América Latina*. Em questão, Frondizi discutiu sobre a formação da indústria nacional e por consequência sua autonomia limitada por conta da grande influência dos interesses privados alheios ao desenvolvimentismo argentino. Marcado profundamente pela transposição do colonialismo para o imperialismo contemporâneo, Frondizi ofereceu métodos e técnicas para prevalência dos interesses internos e um meio de utilização do capital estrangeiro para prevalência da soberania nacional argentina.

Em leitura do fragmento do texto-crítica publicado na revista *Dibujantes*, no texto manifesto de Oesterheld publicado na primeira edição de *Suplemento Semanal Hora Cero* e nas intersecções com o discurso de Frondizi, percebemos certa similaridade temática na defesa do bem cultural nacional e na subversão do imperialismo cultural do período. Isto, pois, Frondizi entendeu a preservação da cultura imperialista através da promoção de produtos estrangeiros como um meio de prevalência dos interesses do país original. Esse movimento, segundo Frondizi, pode ser percebido nas seguintes etapas:

os capitais estrangeiros são os que penetram nestas economias primitivas e conservando aquelas formas econômicas e sociais que favorecem a percepção de um maior rendimento, destroem ou transformam outros aspectos que se opõe a esta finalidade. O capital estrangeiro presume sempre uma origem estranha ao país que o recebe e é sobre esta base que desenvolve suas atividades econômicas, olhando sempre para a metrópole (FRONDIZI, 1955, p. 32)<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Texto original: En nuestro país hay más de treinta revistas de historietas para “chicos y grandes” que, sumados los tirajes, llegan a una suma millonaria. Y si pensamos que Argentina no es Estados Unidos en densidade de población, arribamos a una lógica y sencillísima conclusión (...). La mayoría de ellas – es doloroso decir TODAS – nos presentan cuadros pavorosos de crímenes y mujeres prostituyéndose con el mayor descaro (...) ¿Qué enseñan de nuestra querida Indoamérica? ¿Enseñan su folclore, sus costumbres, su tipos? ¿Enseñan la idiosincrasia viril de sus habitantes? (...) seres despojados de todo parentesco con nuestro gaucho, con el guaso chileno o con el charro mexicano... Y afirmamos que nuestro niños, influenciados por esa política nociva, nacen y viven en una admiración desmesurada – que luego se convierte en snobismo – a todo lo extranjero dejando a un lado lo verdadero, lo perdurable, lo profundo que es, para nosotros, lo indoamericano”.

<sup>75</sup> Texto original: “Los capitales extranjeros son los que penetran en esas economías primitivas y conservando aquellas formas económicas y sociales que favorecen la percepción de una mayor ganancia, destruyen o transforman los otros aspectos que se oponen a esa finalidad. El capital extranjero presupone siempre un origen extraño al país que lo recibe y es sobre esta base que desarrolla su actividad económica, es decir, mirando siempre hacia la metrópole originaria”.

A proposta do capital estrangeiro e imperialista de cooptar o sistema político, econômico e cultural de países marginais fez com que, no auge da Guerra Fria, as orientações sociais das regiões partam de acordo com o polo político hegemônico no ocidente. No estudo sobre o campo editorial argentino, a influência norte-americana pode representar a construção afetiva dos leitores com os personagens estadunidenses a fim de destituição da produção local e condução da leitura com temáticas próprias e caras ao interesse estrangeiro.

A retomada do discurso popular, estimulada por Frondizi, foi uma forma de ganhar autonomia no espaço internacional. Ao citar o estímulo de um possível cenário estável para promoção e especialização da arte local, o presidente demonstrou o interesse pela cultivação sólida da identidade argentina através da cultura produzida por argentinos. Diferentemente de Perón, que marcou o governo argentino a partir de uma lógica de terceira via em relação ao conflito global, Frondizi realizou nos primeiros anos de governo o uso da lógica estrangeira para diferenciar-se.

Para Frondizi, “o capital estrangeiro radicou-se nos setores essenciais da economia nacional, determinando sua orientação em proveito exclusivo das necessidades estrangeiras e esquecendo as nacionais” (FRONDIZI, 1955, p. 47)<sup>76</sup>. Esta deformação econômica foi decisiva na recepção dos interesses privados estrangeiros para a formação da vida social e política na Argentina. Como rechaçado por Frondizi e, com veemência, no projeto editorial de Frontera, o imperialismo cultural é uma forma de apropriação da consciência histórica local a favor da metrópole, ocasionando o esquecimento pátrio e cívico da nação em que residem os leitores.

No seguimento editorial, a editora Frontera pode ser percebida como um dos pontos determinantes para a leitura das *historietas* argentinas na década de 1950. Esta relação é notável na “sua diferença com respeito às matrizes de gêneros imperantes e buscaram escrever as revistas de Frontera em um sistema de literatura nacional. O discurso pretende atrair aos leitores atribuindo a uma série de virtudes e faculdades persuasivas: ‘moderna’, ‘original’, ‘de boa lei’, ‘de qualidade’, ‘argentina’” (VAZQUEZ, 2010, p. 37)<sup>77</sup>. Para Frondizi, “a ação verdadeiramente nacional, não pode estar baseada em nenhum dos grupos imperialistas. Para

---

<sup>76</sup> Texto original: “El capital extranjero se radicó en los sectores esenciales de la economía nacional, determinando su orientación en provecho exclusivo de las necesidades foráneas con olvido de las nacionales”.

<sup>77</sup> Texto original: “El editorial argumenta su diferencia con respecto a las matrizes de género imperante y busca inscribir a las revistas de Frontera en un sistema de literatura nacional. El discurso pretende atraer a los lectores atribuyendo a las series virtudes y facultades persuasivas: ‘moderna’, ‘original’, ‘de buena ley’, ‘de calidad’, ‘argentina’”.

nós não existem imperialismos bons nem maus, pois todos são maus, o que nos obriga a lutar por uma orientação independente que assegure os interesses da nação e do povo sobre todas as coisas” (FRONDIZI, 1955, p. 67)<sup>78</sup>. Na sequência que segue o interesse da editora Frontera, rivalizaram com o produto estrangeiro e ofereceram uma forma de “validação e de consagrar-se mediante uma estratégia retórica de um produto distintivo” (VAZQUEZ, 2010, p. 37)<sup>79</sup>.

A retomada de uma autonomia da cultura impressa na Argentina deu-se, segundo Frondizi, por uma divulgação irrestrita da pluralidade de gênero de revistas e livros publicados no país. Em discurso executado em 1958, Frondizi (1978, p. 143) versou acerca de seis pontos: “liberdade de imprensa”, “liberdade de imprensa como índice da consciência moral e do desenvolvimento cultural dos povos”, “a imprensa e a unidade americana”, “o periodismo e os processos políticos e sociais”, “o papel do periodismo no desenvolvimento nacional” e “os desejos comuns de justiça, liberdade e progresso”. A cultura impressa marcou o desenvolvimento como um todo do governo de Frondizi e da retomada democrática dos meios de divulgação impressos. Inicialmente através de uma expectativa emocionada, a organização de editoras e criadores intelectuais atingiram um bem-estar social e cultural há muito esquecido na Argentina. Seja por conta da censura peronista ou do autoritarismo militarista, o *boom* criativo de autores no período foi demasiadamente intenso.

Retomando o conceito de “idade de ouro”, a década de 1950 simbolizou uma recuperação da propriedade intelectual e autoral dos impressos argentinos a partir do protecionismo legislativo. Contudo, a expectativa de desenvolvimento acabou frustrada pelo desenvolvimento das políticas de Frondizi nos anos seguintes de governo. A crise política do governo de 1958 a 1961 fez com que os autores, influenciados por este período de bem-estar, migrassem para centros econômicos de maior prestígio cultural do período – sendo eles Estados Unidos e Grã-Bretanha. Apesar da instabilidade editorial na Argentina no final da década de 1950 e início de 1960, as *historietas* argentinas instituíram-se como cânone da cultura nacional e na memória popular do país.

---

<sup>78</sup> Texto original: “Una acción verdaderamente nacional, no puede estar basada en ninguno de los grupos imperialistas. Para nosotros no existen imperialismos buenos ni malos, pues todos son malos, lo que nos obliga a luchar por una orientación independiente que asegure los intereses de la nación y del pueblo por sobre todas las cosas”.

<sup>79</sup> Texto original: “De lo que se trata es de construir una forma de validación y de consagrar mediante una estrategia retórica un producto distintivo”.

#### 2.1.4. “*Defendamos la historieta*”? : tentativa de sobrevivência do projeto editorial Frontera

A História política e econômica da Argentina pode ser interpretada a partir da observação de crises cíclicas em recorrentes períodos do século XX. Neste trabalho podemos ter noção parcial de alguns destes eventos: a eleição da União Cívica Radical 1916, o golpe militar em 1930, o peronismo, a Revolução Libertadora e, com mais atenção neste trecho da dissertação, as políticas de planificação econômica de Arturo Frondizi. Como relatado anteriormente, os militares organizados pelo General Pedro Aramburu, em 1955, agiram como via de transição interessados na desperonização do Estado argentino. Apesar do uso coercitivo da força militar para prevalência do Estado conservador na desarticulação de sindicatos e na estabilização do mercado liberal, o curto período de governabilidade ficou marcado por uma série de descontentamentos da população e das próprias instituições nacionais. Frondizi adentrou a política com a intenção de equilibrar o cenário conflituoso e consumir as propostas de desenvolvimento industrial.

Contudo, as marcas de Aramburu permaneceram com certa insistência. Sobre a insistência, Frondizi apoiou forças políticas através da lógica popular articulada anteriormente pelo governo peronista. Com o apoio de Perón e, conseqüentemente, bom relacionamento com os sindicatos, que a partir de 1958 voltaram a atuar com regularidade, buscou, no diálogo com o trabalhador, paciência para desdobramento dos projetos econômicos para o país. Tais projetos, como anunciados por Frondizi em campanha eleitoral, foram feitos sobre a demanda dessa mesma população à procura de qualidade de vida e autonomia política. A qualidade de vida, que se tornou alheia durante o governo militar por conta da precarização do trabalho devido ao teor corporativista e da atenção irrestrita ao empresariado argentino, foi um desejo acompanhado às expectativas em torno da figura progressista de Arturo Frondizi.

No ano de 1958, a partir do discurso transmitido através das linhas radiofônicas argentina, Frondizi diz a população: “Povo e Governo têm plena consciência disto, mas tem também plena consciência de que esse impulso de desenvolvimento demandará tempo e sacrifícios que todos devemos suportar” (FRONDIZI, 1978, p. 57)<sup>80</sup>. Ao longo do discurso, apoiou-se em propostas paliativas em auxílio da recuperação da indústria e do emprego

---

<sup>80</sup> Texto original: “Pueblo y Gobierno tienen plena conciencia de ello, pero tienen también plena conciencia de que ese impulso de desarrollo demandará tiempo y sacrificios que todos debemos soportar”.

argentino e não poupou pessimismo pela análise econômica de uma profunda crise em meados da década de 1960. Apresentou aos cidadãos o cenário conturbado dos agenciamentos políticos da década e compôs-se, na afetividade carismática, a manutenção do bom relacionamento entre povo e nação.

Ao falar sobre as condições do Estado argentino depois da Revolução Libertadora, prometeu aos trabalhadores a visão emergente da econômica em favorecimento da qualidade de vida urbana e rural. Pois, para Frondizi, o desenvolvimento nacional só poderia ser concluído a partir do bom relacionamento do operário e as instituições de trabalho, para que a “vontade possa aplicar-se ao trabalho que se realiza, [para isto] o coração não deve estar oprimido pela insegurança, o temor ao futuro ou a intermitente preocupação com um salário insuficiente” (FRONDIZI, 1978, p. 58)<sup>81</sup>. A pasta do desenvolvimento industrial e, conseqüentemente, do social foi de interesse primário durante o governo de Frondizi. Observamos, no referente caso, a dependência dos setores industriais e populares necessariamente ligados ao Estado. Sobre essa etapa, Frondizi a intitulou como o “sentido de solidariedade social”. O sacrifício popular em prol da preservação patrimonial do capital privado conflitou-se diretamente com as expectativas dos eleitores logo no primeiro momento.

As políticas de Frondizi versaram, entre outras questões, sobre o desenvolvimento e o subdesenvolvimento da sociedade industrial. As propostas, entretanto, geraram conflitos entre si. Conforme o diálogo entre setores com interesses tão distintos, o governo Frondizi foi cooptado por uma base de apoio política também divergente entre si. Para Luis Alberto Romero (2017), o período pode ser denominado como “o empate”. O empate, segundo o autor, fez-se na concessão de políticas assistencialistas à população e o privilégio econômico da classe industrial. Em busca do desenvolvimento industrial, Frondizi não se deteve com atenção as deficiências do mercado interno e buscou no equilíbrio entre a abertura da economia nacional ao capital internacional e o comprometimento com discurso popular uma maneira de alcançar seus próprios interesses. A incerteza quanto ao plano político de desenvolvimento nacional jogou sombra na imagem de Frondizi.

A prevalência desta animosidade política caracterizada pela necessidade de agradar diferentes interesses, levou a população ao vácuo legislativo do Estado argentino. Preocupado sobre a continuidade do mercado interno em decorrência da crise da década de 1950, Frondizi

---

<sup>81</sup> Texto original: “Para que la voluntad pueda aplicarse al trabajo que se realiza, el corazón no debe estar oprimido por la inseguridad, el temor al futuro o la obsesionante preocupación de un salario insuficiente”.

preservou os trabalhadores entendendo que não “se remedia impondo controles, marcações ou congelamento de preços, que somente acarretam muitas vezes efeitos contraproducentes, como consequência da contradição do mercado e produção” (FRONDIZI, 1978, p. 60)<sup>82</sup>. A inflação, a marginalidade, a baixa-autoestima e outros problemas deveriam ser respondidas no diálogo com a comunidade internacional voltaram a incomodar a popular argentina. A provocação, entretanto, foi vista com bons olhos por Frondizi por se tratar de “um vigoroso impulso de desenvolvimento econômico e uma aceleração do processo de capitalização nacional” (FRONDIZI, 1978, p. 62)<sup>83</sup>.

No processo de abandono das empresas nacionais, o campo editorial argentino sofreu um grande impacto. Olhando com maior atenção acerca das políticas editoriais da editora Frontera, a condição econômica dos procedimentos editoriais e o poder aquisitivo movido internamente caiu ao longo de sua atuação. Sobre a revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, percebemos um aumento latente de preços durante o curto período de sobrevivência editorial. Circulando desde sua criação a partir do preço de \$1,50, o este valor foi modificado algumas vezes: \$1,80 a partir da edição 44, \$2,00 na edição 66, \$2,50 na edição 75, \$3,00 na edição 92 e \$4,00 na edição 97.

O aumento do preço do produto editorial acompanhou o desgaste econômico do governo de Frondizi entre 1958 e 1959. A introdução do capital estrangeiro trouxe para a Argentina, em meados da década de 1960, novos sistemas e mecanismos de entretenimento popular para o país. Sobretudo pela inclusão da televisão no cenário nacional, as revistas tornaram-se produtos obsoletos ou de menor engajamento cultural/popular. Comparando as tiragens das revistas *Patoruzito* na década de 1940, que atingiram cifras expressivas em torno de 350 mil exemplares comercializados por semana, *Suplemento Semanal Hora Cero* reduz a capacidade de distribuição, chegando aos raros picos de 90 mil exemplares comercializados.

Ainda, a organização do sistema cooperativo de contribuição autoral, que preservou a propriedade intelectual aos criadores e alta remuneração por produção, trouxe conflitos para Frontera. Com a baixa venda dos títulos, a redução do poder aquisitivo da editora e outros fatores que obrigaram a reorganização de todo o campo editorial argentino a partir da década

---

<sup>82</sup> Texto original: “El Poder Ejecutivo considera que las deficiencias de la economía no se remedian imponiendo controles, marcaciones o congelamientos de precios, que suelen acarrear muchas veces efectos contraproducentes, como consecuencia de la contracción del mercado que producen”.

<sup>83</sup> Texto original: “sino con un vigoroso impulso de desarrollo económico y una aceleración del proceso de capitalización nacional”.

de 1960, percebemos a migração dos principais artistas da editora para o estrangeiro por não conseguir, na Argentina, condições favoráveis ao próprio sustento. Ainda, a dificuldade das indústrias, que contribuíram para o processo de publicação da revista, tornou-se outro ponto central para o encarecimento do produto impresso. A escassez de papel imputou ao preço final da revista um valor acima do convencional, vertendo à mercadoria uma dificuldade maior de circulação.

Uma série de fatores fez com que a revista *SSHC* terminasse em 1959. Dentre eles percebemos, com mais certeza, o afastamento do público. A revista, que estreou com a proposta de narrativas modernas e *historietas* complexas, viu-se desprovida, nos últimos números publicados, da qualidade que a destacou. Em sentido sequencial, a falta de poder aquisitivo do leitor também reduziu a capacidade de vendas de *SSHC*. Sendo os quadrinhos uma arte que habita, com grande parcela de sua composição, o campo da cultura visual, o abandono dos artistas que ajudaram a desenvolver a qualidade estética de *SSHC* impossibilitou a continuação das propostas iniciais da revista por falta de qualificação profissional. No momento de crise, o leitor perdeu o interesse por *SSHC* – acima de tudo pela finalização da publicação de *El Eternauta*, série com melhor recepção da editora, na edição 106.

Nesse sentido, percebemos um redirecionamento editorial de Frontera ao aproveitar métodos utilizados por outras editoras. Tendo em vista as estratégias mercadológicas de Dante Quintero, *SSHC* quebrou com a disposição de publicação exclusiva de quadrinhos para, na edição 82, começar a publicar propagandas de loja de roupas (fig. 22). A parceria comercial junto da loja de roupa Ñaró pode ser entendida como meio de retomar uma qualidade econômica para a editora.

Fig. 22 - Propaganda em Suplemento Semanal Hora Cero

TIL PERLUCIANA

Archivo Historico de Rev. <http://www.suixtil.com.ar>

**AHORA  
ELLOS  
TAMBIEN SE  
JERARQUIZAN!!!  
VISTEN  
TRAJES  
SUIXTIL**

Ambos desde  
\$ 1.100.-  
Sacos Sport,  
Pantalones,  
Camperas  
y Camisas.  
Con la nueva linea  
"JOVENES  
SUIXTIL"

CREDITO 10 MENSUALIDADES

**NARÓ**

DIAGONAL NORTE 842 AL 864, BS. AS. EN SUS FAMOSAS "280" MEDIDAS

GORDOBA - SANTA FE - BAHIA BLANCA - MENDOZA - TUCUMAN - SAN NICOLAS - SAN FRANCISCO  
MERCEDES - JUNIN - SANTA ROSA - COMODORO RIVADAVIA - PEHUAJO - LUJAN - LANUS  
CORONEL DORREGO - JUAREZ Y SAN PEDRO (JUJUY)

Suixtil

Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 82ª edição, 1958

Com a queda de prestígio dos leitores portenhos, a editora *Frontera* procurou em espaços variados uma maneira de capitalização e sustentação de propostas originais de publicação de *historietas* sem se render a uma organização editorial mais conservadora. A venda do espaço comercial dentro da pequena revista *Suplemento Semanal Hora Cero* contribuiu com mais um período de sobrevivência da publicação.

A frase, em uma fonte de caixa alta, chama a atenção dos jovens leitores: “ahora ellos tambien se jerarquizan!!! Visten trajes suixtil”. Os anúncios destinados aos jovens adultos indicam também a leitura comercial do público de *Suplemento Semanal Hora Cero*: um público masculino com idade suficiente para compartilhar do mundo real ao mesmo tempo em que se perdem nas aventuras de ficção das *historietas*. A imagem traz também uma relação à

vestimenta e estereótipo do portenho, em que, bastante formal, se destacam sobre as roupas maltrapilhas de cidadãos da periferia e do subúrbio de Buenos Aires.

A hierarquia, sugerida no anúncio, relaciona-se diretamente com a prática de mercado dos leitores de *Frontera*: uma transição entre a infância e os assuntos do mundo adulto, em que passa a ter mais seriedade e mais firmeza no cotidiano. O retrato das narrativas se extrapola para o público e, conforme um possível estudo de circulação, o espaço utilizado por Ñaró foi bastante proveitoso ao relacionar um mercado comercial de vestimentas com leitores iniciando sua vida social na capital do país.

O interesse do referente tipo de relacionamento não parou na loja Ñaró. Na edição 105, já na sobrevida da revista, pode se encontrar a publicação de uma propaganda do curso de fotografia do estúdio Sandy (fig. 23). No relacionamento, é possível ver com mais profundidade as características de vínculo econômico previstas no parágrafo anterior. No anúncio, o editorial diz: “este é o momento de aprender uma profissão que te ajude a resolver sua situação econômica”. Sem distinção de gênero ou faixa etária, o anúncio correu a necessidade do aprimoramento profissional da população, observando no momento de crise da economia argentina uma possibilidade de resolução no diálogo multifuncional.

Fig. 23 - Propaganda em Suplemento Semanal Hora Cero

**APRENDA SIN DESCUIDAR SU EMPLEO HABITUAL FOTOGRAFIA**

Este es el momento de aprender una profesión que le ayude a solventar su situación económica. En la FOTOGRAFIA está su mejor oportunidad, y en ESCUELA SANDY la ventaja de aprender el dominio de ésta lucrativa profesión en un mínimo de tiempo, con nuestro sencillo y moderno método.

**NO IMPORTA SU EDAD O SEXO BASTA CON SABER LEER**

En su casa, por correo, Ud. aprenderá y ganará dinero desde las primeras lecciones. Los materiales que recibe facilitan la comprensión de las lecciones, aceleran el aprendizaje y quedan de propiedad del alumno, siéndole de utilidad para futuros trabajos profesionales.

PRIMER INSTITUTO FOTOGRAFICO ARGENTINO

**SANDY**

SARMIENTO 212 - BUENOS AIRES - T. E. 33-8842

NUESTROS CURSOS INCLUYEN TODO EL MATERIAL NECESARIO PARA LAS PRACTICAS DE LOS ALUMNOS

MAD. FOTOGRAF **GRATIS**

Decidase HOY: dá el primer paso hacia adelante para vivir mejor. Escuela Sandy hará de Ud. un triunfador más.

También puede aprender en clases personales. Cursos diurnos y nocturnos para ambos sexos.

SOLICITE FOLLETO ILUSTRATIVO QUE ENVIAREMOS GRATIS SIN COMPROMISO DE SU PARTE

REMITA ESTE CUPON SANDY

NOMBRE \_\_\_\_\_

DIRECCION \_\_\_\_\_

LOCALIDAD \_\_\_\_\_

PROVINCIA \_\_\_\_\_ F.C.N. \_\_\_\_\_

Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 105ª edição, 1958

A abertura internacional da Argentina, que angariou novas técnicas e métodos de produção industrial e até mesmo artesanal, serviu como ação predatória dos países economicamente desenvolvidos na apropriação da indústria de base da Argentina. A inversão de valores, tão protegidas ao longo do governo peronista, tem nesse momento um relacionamento desproporcional com o produto internacional ao nacional.

Retomando a leitura do manifesto publicado na primeira edição de *Suplemento Semanal Hora Cero*, a luta contra o produto estrangeiro foi desleal por conta da incompatibilidade de preço de comercialização. Em relação ao fator econômico, o esforço de reavaliação do preço comercial de *SSHC* foi feito através de uma perspectiva de sobrevivência empresarial e pagamento das dívidas ativas da editora.

Contudo, no processo de inflação industrial que as pequenas empresas e comerciantes argentinos passaram, Frondizi retirou-se de responsabilidade. Em discurso, o presidente destinou a população uma consciência que parte do bom relacionamento do governo com o cidadão:

O Governo se propõe evitar que os empresários honestos paguem pelos desonestos através de medidas indiscriminadas, mas está firmemente decidido a proceder com toda energia contra os empresários desonestos em defesa dos altos objetivos sociais que se tem posto.

O povo, a imprensa, a organização operária e empresarial devem denunciar os abusos e participar em um mútuo controle dos preços, pois o encarecimento dos produtos contrai a capacidade aquisitiva do mercado e priva de compradores ao conjunto da economia do país (FRONDIZI, 1978, p. 61)<sup>84</sup>.

A proposta do presidente, apesar dos discursos durante o primeiro ano de governabilidade, privilegiou o espaço industrial e abandonou os demais setores populares. Frondizi condenou a desonestidade moral sobre a reorientação de mercado de pequenos empresários que, no período, sofreram com a prevalência da figura estrangeira no cenário local. Apesar da visão distorcida do presidente, a reorientação de preços, como vimos a partir do caso Frontera, foi definida a partir da adaptação mercadológica. O presidente sugeriu à população que, “na atual situação, uma articulação que aumente o preço pode significar outra articulação que se deixe de comprar [essa mercadoria]” (*idem*)<sup>85</sup>. Deixando de lado o protecionismo do produto nacional, Frondizi preferiu acusar o próprio cenário industrial argentino por causa da alta da inflação e recomendou à população o abandono dos produtos do pequeno empresariado argentino. Na falta de público consumidor não apenas as revistas de *historietas* ficaram mais caras, mas todo o mercado argentino.

Assim como diz Luis Alberto Romero,

Com a crise e a desvalorização houve em primeiro lugar uma transferência de renda do setor urbano para o rural, mas também dos trabalhadores para os empregadores, uma vez que os salários reais caíram face à forte inflação. Eles também costumavam perder pequenas empresas para as mãos dos grandes, e nessas conjunturas a concentração de propriedade saltou para a frente (ROMERO, 2017, p. 180)<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Texto original: El Gobierno se propone evitar que los empresarios honestos paguen por los deshonestos a través de medidas indiscriminadas, pero está firmemente decidido a proceder con toda energía contra los empresarios deshonestos en defensa de los altos objetivos sociales que se ha propuesto.

El pueblo, la prensa, las organizaciones obreras y de empresarios deben denunciar los abusos y participar en un mutuo control de precios, pues el encarecimiento de los productos contrae la capacidad adquisitiva del mercado y priva de compradores al conjunto de la economía del país”.

<sup>85</sup> Texto original: “En la actual situación, un artículo que aumente de precio puede significar otro artículo que se deje de comprar”.

<sup>86</sup> Texto original: “Con la crisis y la devaluación había en primer lugar una traslación de ingresos del sector urbano al rural, pero también de los trabajadores a los empresarios, pues los salarios reales retrocedían ante la fuerte inflación. También solían perder las empresas chicas a manos de las grandes, y en esas coyunturas ía concentración de la propiedad avanzó a saltos”.

No cenário de decadência econômica nacional e a prevalência das instituições estrangeiras sobre o mercado argentino, os artistas da editora Frontera migraram para os grandes centros comerciais. Por conta da política de restituição dos direitos autorais, os mesmos criadores levaram vários personagens, que foram publicados na revista *Hora Cero Suplemento Semanal*, para habitar o mercado editorial da Inglaterra. Como meio de prevalência do traço artístico, o êxodo percebido em meados da década de 1960 marcou profundamente a qualidade das *historietas* argentinas no mesmo período, tornando o mercado pouco atrativo e bastante hostil. Héctor Oesterheld também caminhou pelo mercado estrangeiro; ao contrário dos desenhistas, teve pouco acesso. Os temas que agradavam aos argentinos não cativaram com fidelidade o público europeu. A produção do roteirista, entretanto, ganhou relativo destaque no velho continente no final da década de 1960 e sobretudo nos anos de 1970, contudo não se equipara ao desnível para baixo da empreitada de Oesterheld ao final da editora Frontera.

Ainda que o engajamento do trabalhador estivesse abalado, a proposta de desenvolvimento industrial pareceu prevalecer sob a conjuntura. O resgate da economia nacional e o processo emergente da industrialização tecnológica do país dialogou constantemente com o mercado internacional. Ação criticada por parte do próprio setor industrial nacional, que manteve grande parte da base do governo, e com mais intensidade pelos sindicatos. Arturo Frondizi tentou domesticar, à sua própria maneira, o capital estrangeiro. Ao “justificar este projeto heterodoxo sem abandonar sua adesão ao nacionalismo, Frondizi sustentava que a fonte do capital não era importante desde que este fosse usado pelo governo, com o devido direcionamento do governo, em áreas de importância estratégica para o desenvolvimento nacional” (RIZ. TORRE, 2018, p. 127).

A cooptação da indústria estrangeira como forma de reafirmar os interesses nacionais, entretanto, desdobrou-se em pontos-chaves para a decadência econômica do país. Como diz Luis Alberto Romero (2017, p. 175-176), a influência do capital estrangeiro “exerceu largamente a de inversões diretas. Os investidores tiveram uma grande capacidade para aproveitar os mecanismos internos de capitalização, que são créditos do Estado ou por meio da poupança privada, e julgavam conveniente canalizar-se através das empresas estrangeiras”. A proposta de inserção do mercado estrangeiro dentro do cenário de fragilidade econômica argentina não deu outra saída a não ser no aprofundamento da crise social e econômica nos anos anteriores.

A precarização, sobretudo, do setor operário também se intensificou. Como diz Elena Scirica:

Apesar de que suas dimensões eram menores às estabelecidas em seus países de origem, contavam com uma tecnologia muito mais avançada que a imperante em âmbito local. Por isso sua produtividade era maior e requerem comparativamente menos trabalhadores. Substituíram, assim, o trabalho por capital. Sua presença, ademais, contribui a concentração e internacionalização da estrutura produtiva, a vez que abriu uma brecha entre um setor moderno e eficiente ligado a inversão e consumo dos setores mais capacitados economicamente, e outro tradicional mais vinculado ao consumo massivo (SCIRICA, 2013, p. 230)<sup>87</sup>.

O desenvolvimento da indústria argentina a partir do acúmulo de capital estrangeiro na região modificou por completo a dinâmica social do período. Por conta da baixa de empregos, aumento da inflação galopante e da falta de auxílio institucional, as pequenas empresas argentinas afogaram-se em dívidas e na inexistência de público consumidor. Como sugerido por Scirica, a prevalência dos conglomerados internacionais no país apresentou novas metodologias de consumo, propiciando um mercado cômodo para a burguesia conservadora da Argentina.

O projeto editorial de Frontera teve fim concomitante com o governo de Frondizi na Argentina. O desequilíbrio econômico argentino afetou principalmente os colaboradores da editora, tendo em vista a dificuldade de pagamento por parte d'Os Oesterheld. O referido projeto editorial, que começou como um respiro para o mercado engessado de publicações semelhantes na década de 1950, terminou como um desespero para os criadores. Deixando o legado estético como permanência no mercado argentino, Oesterheld e Frontera abandonam o mercado para voltar, assim como no início, a trabalharem como contratado em estúdio de terceiros.

A experiência de publicação de revistas da editora, entretanto, não foi apagada posteriormente devido ao difícil momento de desconstrução editorial. As *historietas* publicadas por Oesterheld e ilustrada por diferentes colaboradores respiraram com tranquilidade entre os

---

<sup>87</sup> Texto original: “A pesar de que sus dimensiones eran menores a las establecidas en sus países de origen, contaban con una tecnología mucho más avanzada que la imperante en el ámbito local. Por eso su productividad era mayor y requerían comparativamente un número menor de trabajadores. Se reemplazaba, así, trabajo por capital. Su presencia, además, contribuía a la concentración e internacionalización de la estructura productiva, a la vez que abría una brecha entre un sector moderno y eficiente ligado a la inversión y al consumo de los sectores de más capacidad económica, y otro tradicional más vinculado al consumo masivo”.

impressos argentinos nas décadas de 1960 e 1970. Títulos como *El Eternauta*, *Ernie Pike*, *Sherlock Time* e outros ofereceram ao mercado argentino uma possibilidade de desenvolvimento estético e narrativo, orientando-os a um caminho inédito e moderno para as *historietas*. A proposta de autonomia autoral oferecida pela editora Frontera ficou como legado para a produção de quadrinhos, o que desencadeou um novo momento no país e destacou a produção bonaerense a nível internacional.

As revistas da editora Frontera definiram padrões narrativos para os diferentes gêneros que se propôs a publicar. As aventuras que exploraram o lado humano dos personagens, recorreu também ao lado nacional dentro e fora das páginas. A característica de retomada de símbolos argentinos e utilizá-los como ponto de partida para o desenvolvimento de histórias apresentou aos artistas argentinos uma versão rebuscada do antiamericanismo. Não que essa relação não existisse antes, principalmente, na experiência de Dante Quinterno. Contudo, a proposta dos irmãos Oesterheld, enquanto diretores editoriais das revistas publicadas, pensaram na apropriação de conceitos e temas estrangeiros para apresentar, ao público, histórias novas – fugindo do maniqueísmo e da caricatura.

As publicações das *historietas* da editora Frontera caminharam sempre no equilíbrio entre o debate político e a liberdade autoral. Enquanto o primeiro se priorizou nas narrativas em que se busca o apoio de candidatos presidenciais, retomada de ícones nacionais, críticas em torno do imperialismo e semelhantes, a outra parte restituiu na defesa da liberdade de imprensa, a autonomia dos impressos nacionais e o posicionamento de autores alinhados (ou não) com a editora. A proposta da editora foi uma quebra do padrão editorial de quadrinhos no período, em que as expressões editoriais contemporâneas não se posicionavam tão explicitamente quanto os artistas de Frontera. A luta pela qualidade dos impressos argentinos foi pauta irreduzível para Héctor Oesterheld e seus companheiros. Sendo essa qualidade a possibilidade de publicação, temas livres e o acesso da população aos impressos nacionais.

Todo o desenrolar é perceptível nas *historietas* publicadas nas diversas revistas da editora, mas nesse momento recorreremos ao *Suplemento Semanal Hora Cero*. No próximo capítulo vamos explorar visualmente e textualmente as possibilidades artísticas da editora Frontera em dois títulos: *Nahuel Barros* e *Ernie Pike*. Os títulos que tratam sobre os temas gauchesca e guerra, respectivamente, serviram como porta de entrada para a diversidade de discursos presentes nos demais títulos da editora. O fato se deve a alguns motivos: pela periodicidade extensa dos títulos, permeando toda a vida editorial da revista e sobre os temas

que discutem, possibilitando uma visão mais dinâmica entre a realidade e a produção ficcional. É fato que outros títulos também participaram desse mesmo padrão, contudo, a nossa escolha por *Nahuel Barros* e *Ernie Pike* se deve aos poucos trabalhos que exploram suas qualidades autorais – diferentemente de outros títulos, como *Sherlock Time* e, mais evidentemente, *El Eternauta*. A discussão em torno do nacional e do internacional representa uma visão clara do posicionamento político e artístico dos autores: a retomada das origens nacionais e a crítica da cultura de guerra.

### 3. Leituras sobre questões nacionais em diferentes contextos: a cultura gauchesca de *Nahuel Barros* e uma visão sobre a guerra em *Ernie Pike*

A partir dos anos de 1950, as histórias em quadrinhos ganharam força inédita no interior das dinâmicas editoriais do mercado de impressos na Argentina. Fruto de um avanço tecnológico da imprensa e parte de um incentivo ao consumo de massa, a popularidade das publicações ficou conhecida, nos estudos de quadrinhos argentinos, como “*edad de oro*”. Em meio aos estudos dos impressos e da sociologia das obras gráficas, a justificativa desta expressão se dá pela intensidade de produção – nacional, importada e exportada – e circulação das revistas entre os leitores. A alta produção correspondeu a alta demanda, o mercado bastante estabelecido e seguro na década de 1950 possibilitou, aos artistas, experimentar novas metodologias de produção. A segurança do mercado editorial permitiu que uma editora, apesar de recém-inaugurada, disputasse espaço entre as grandes editoras do período. Frontera procurou tocar em espaços temáticos ainda pouco explorados no período de publicação das narrativas: *historietas* antibelicistas, sobre nacionalismo, humanismo e outros. Ao caso, evidenciaremos dois títulos da editora neste capítulo: *Nahuel Barros*, de Héctor Oesterheld e Carlos Roume; e *Ernie Pike*, de Héctor Oesterheld e Hugo Pratt.

A produção de Frontera gerou bastante interesse em suas publicações logo no ano de estreia, conquistando, dessa forma, espaço de notoriedade ao lado de Abril, Dante Quintero e outras. Apoiando-se no trabalho pregresso das editoras que surgiram entre as décadas de 1930 e 1930, trabalhou desde as dinâmicas editoriais até o cuidado com os desenhos para destacar-se de seus pares. O trabalho, que destaca o processo criativo dos autores e desenhistas, desbravou uma etapa nova do mercado editorial argentino. Roberto von Sprecher classifica este momento como o surgimento da *historieta* de autor, que surge “em boa medida, a partir da tarefa de um único roteirista que logo se transformou em editor e que não só escreveu com autonomia em relação a indústria cultural, mas também obteve êxito em vendas e se tornou referência” (VON SPRECHER, 2009, p. 5)<sup>88</sup>. A referência diz ao caso de Oesterheld e os impactos na publicação de revistas em quadrinhos.

---

<sup>88</sup> Texto original: “La historieta de autor surge, en buena medida, a partir de la tarea de un solo guionista que además se convirtió en editor y que no sólo escribió con autonomía respecto de mandatos de la industria cultural y obtuvo éxito de ventas, por añadidura, sino que además se convirtió en nomoteta”.

Apesar do conceito de Sprecher soar levemente deslocado da cronologia histórica do campo das *historietas* argentinas, visto os exemplos de autores e editores no primeiro capítulo deste trabalho, as evidências apontadas pelo pesquisador em torno do projeto de Héctor Oesterheld nos indicam alguns caminhos de interpretação para o caso Frontera. Ao desvincular-se do padrão estético e narrativo das demais revistas do período, Oesterheld e os desenhistas da sua editora conquistaram notoriedade entre os leitores por apresentar ao público uma nova forma de produção de *historietas*: desenhos ora realistas, ora expressionistas; roteiros densos com personagens complexos e tramas interconectadas; tópicos que dialogavam com a realidade argentina permeada por ficções científicas, velho-oeste e outros.

Para Juan Sasturain (2010, p. 8), que foi leitor de Oesterheld na década de 1950, este ineditismo temático e a visualidade das revistas da editora Frontera foram um dos ganchos que físgaram sua jovem atenção. Para o editor e pesquisador argentino, Oesterheld foi um fenômeno (*idem*). Um novo público heterogêneo, formado por diferentes faixas etárias e origens sociais, compuseram o horizonte de Frontera e, para esta dissertação, da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*. Ainda mais pela publicação de periodicidade semanal, as aventuras do tipo *continuarão* atuaram como método de retenção de público: as tramas que interessavam aos leitores tinham suas resoluções postergadas as edições seguintes, diferentemente das revistas *Hora Cero* e *Frontera*, que entregavam aventuras completas em suas edições. A leitura serializada proporcionou sobrevida a diversos títulos, permeados por mais de vinte edições – como o caso dos títulos selecionados para este capítulo.

O relacionamento saudável entre editores e leitores se deu na medida em que as revistas apresentavam estratégias editoriais para a consolidação do público. A princípio, como disputa nos *kioscos*, a capa surge como um modelo interessante de interação com o público e estratégia editorial de venda. A revista semanal, que começou com a publicação de três títulos – *Ernie Pike*, *El Eternauta* e *Randal, the killer* – logo passou a publicar quatro e um especial – *Nahuel Barros* e *Impactos de Hora Cero*. As capas trazem em destaque histórias presentes no interior da revista, alternando entre os títulos sem privilegiar um em detrimento do outro. Na parte inferior esquerda, o editorial preferiu destacar os autores que participavam da edição: em ação inédita, o nome dos desenhistas aparece ao leitor antes mesmo dos títulos das *historietas*. O apoio do nome dos autores devia-se ao destaque pregresso dos artistas, que se destacaram em outras editoras ou integravam a *Escuela Panamericana de Arte*. No interior da revista,

apresenta-se uma diversidade de estilos e tramas, tornando uma única revista um repositório de vários gêneros narrativos e artísticos.

A união entre dois argentinos – Oesterheld e Roume – e um italiano – Pratt – fez bem ao cenário contemporâneo da década de 1950. As revistas de *historietas*, conforme a criação e progresso da editora Frontera, preocuparam-se com uma visão autônoma de temas e narrações. Em um cenário de publicações bastante permeado por coletâneas estrangeiras e um dinâmica infanto-juvenil bastante consolidada, Frontera surge como contraponto das tensões em voga no período ao desviar o foco para narrativas em uma faixa etária mais velha – contendo censura de quatorze anos. As aventuras passaram a discutir mais explicitamente assuntos bastante complexos para as *historietas* do período, tendo como referência a experiência de Abril e Quinterro: sobre as problemáticas de colonização do interior argentino e as dificuldades da Guerra.

A intenção do roteirista e editor da Frontera parece vir como uma resposta bastante clara ao seu próprio histórico dentro do mercado editorial. Lembrando sobre o processo de criação da editora em destaque: Héctor, em parceria com seu irmão Jorge Oesterheld, decide criar Frontera após ele se desvincular da editora Abril. Quando questionado sobre seu relacionamento com a editora de origens italianas, disse:

Sempre [os italianos] desenhavam minhas histórias, sem exceção. Mas houve um tempo em que me dediquei a publicar livros (...). Quando me dissocie da Editorial Abril, comecei a publicar minhas próprias revistas: foi assim que *Frontera* e *Hora Cero* nasceu, duas publicações que marcaram época no mundo das *historietas*. (...) Chegamos a lançar 90 mil cópias [por edição] e nasceu um impressionante lote de histórias e personagens (OESTERHELD, 1974)<sup>89</sup>.

O aparelho editorial de Abril definiu, por bastante tempo, temas, tópicos e gêneros sobre os quais Oesterheld devia escrever, o que nem sempre era de agrado do roteirista: Héctor teve que escrever sobre o oeste estadunidense quando queria escrever sobre Martín Fierro (OESTERHELD, 2005, p. 14), resultando na HQ *Sargento Kirk*. A falta de liberdade artística,

---

<sup>89</sup> Texto original: “A mí me dibujaron prácticamente todos, sin excepción. Pero hubo un tiempo en el que me dediqué a publicar libros (...). Cuando me desvinculé de Editorial Abril empecé a sacar revistas propia: así nacieron *Frontera* y *Hora Cero*, dos publicaciones que hicieron época en el mundo de la historieta (...). Llegamos a tirar 90 mil ejemplares y allí nació un lote impresionante de historias y personajes”.

o diálogo pouco direto com os desenhistas e a necessidade de respeitar a linha editorial de Abril provocaram em Oesterheld um sentimento de insatisfação pessoal. Ao criar Frontera e angariar ao editorial artistas da editora Abril, o diálogo fluido permitiu uma convivência mais clara entre roteiro e arte. A estratégia de Frontera em destacar os autores a frente mesmo do editorial, tornou o processo de produção mais dinâmico, permitindo que os desenhistas intervissem também na produção das *historietas* – caso que não aconteceu na passagem de Oesterheld no editorial italiano.

Nos títulos, por mais estrangeiros que houvesse na editora, os temas giravam em torno de uma ideia definida de nação, nacionalidade e identidade. Este fato, entretanto, partia com certa dureza dos pensamentos de Oesterheld. Os textos apresentavam uma ideia de Argentina e do mundo, que por vezes passou indiscreto no pensamento dos desenhistas e outras etapas de produção editorial. Entretanto, como veremos a seguir na relação entre Hugo Pratt e Oesterheld, temas conflituosos marcaram a característica das *historietas* de *Ernie Pike*. Apesar de certas discussões sobre a produção das revistas, é evidente que o posicionamento do autor e editor sobressaiu aos demais: neste ponto se consolida o que viria a ser o humanismo de Oesterheld – visão que prezou pela vida humana e as relações de amizade, uma crítica direta ao heroísmo individual estrangeiro associado ao *American Way of Life* que ganhou força, sobretudo, no período pós-Segunda Guerra e início da Guerra Fria.

Apesar do sucesso de crítica e de público das *historietas* da editora Frontera, a má administração, a debandada de artistas para o mercado europeu e a entrada de novos meios de mídia, fizeram de Frontera uma experiência editorial breve – mas marcante. A revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, apesar de extensa (116 números), terminou em meados do segundo ano de publicação. *Nahuel Barros* e *Ernie Pike* ficaram na História editorial como ícones de seu próprio gênero e ajudaram a definir a arte de quadrinhos no país. Estes e outros trabalhos de Oesterheld seguem sendo reeditados dentro e fora da Argentina e são, ao lado de nomes como Mafalda e Fontanarrosa, considerados representativos do que são os quadrinhos na Argentina.

Acerca da materialidade, o produto barato possibilita uma democratização da leitura e uma associação a fins didáticos. Gabriela Pellegrino Soares, em análise da formação de leitores na Argentina durante a primeira metade do século XX, sugere que as propostas do governo de solidificação de uma cultura literária entre os leitores mais jovens contribuem com uma proposta de argentinidade mediante a divulgação cultural através do impresso. Assim, a cultura

de publicação de histórias infanto-juvenis representava grande parcela do mercado impresso argentino, incentivado por figuras públicas e escolares em propostas pedagógicas de formação de leitores (SOARES, 2007, p. 38). Ainda, complementa os sentidos de circulação destas obras de baixo custo através da publicação junto a jornais, em que os canais de distribuição popularizaram as tiragens por localizarem-se em diversos pontos de vendas em rotas comerciais, situados nas rotas dos operários (SOARES, 2007, p. 46). Soares (*idem*) diz que todo o cenário de distribuição de revistas “favorecia e expressava o florescimento do mercado editorial” argentino.

A preocupação com a materialidade do produto publicado pela editora Frontera é coerente com uma proposta editorial de Héctor Oesterheld. Este posicionamento relaciona-se com a divulgação da cultura argentina e com a preocupação de uma leitura democrática, ambos alinhados a um interesse mercadológico. As intenções do autor, segundo Sebastian Gago, mostravam-se na “identificação de princípios como o humanismo, a solidariedade, a relativização do maniqueísmo da moral, a ênfase no protagonismo grupal e o sentido de resistência contra um poder opressivo” (GAGO, 2016, p. 59). Em seguida, Oesterheld preocupa-se com esta democratização e acesso cultural de uma forma mais plural e heterogênea. Assim, considerando a exclusividade das narrativas intelectuais das novelas argentinas, Héctor Oesterheld diz: “pessoalmente me sinto mais satisfeito escrevendo para uma massa de leitores de historietas e não escrevendo novelas para uma seleta minoria” (OSTERHELD, 2005, p. 32)<sup>90</sup>.

Ainda, refletindo sobre a ideia o de uma “revolução silenciosa” proposta por Jean-Yves Mollier (2008, p. 191), podemos imaginar as HQs como parte da formação desta revolução, na medida em que ela é “silenciosa por não acarretar mudança no quadro político e não fazer correr sangue, essa revolução cultural é, provavelmente, o acontecimento mais importante entre os séculos XVIII e XX”. Assim, podemos compreender a formação e a divulgação de uma cultura popular buscando atingir um grande público e consolidando um sentido de argentinidade forte durante a publicação da revista *Hora Cero Suplemento Semanal*.

---

<sup>90</sup> Texto original: “Personalmente me siento más satisfecho escribiendo para una massa de lectores de historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoria”.

### 3.1. Um gaúcho como representação de Argentina: *Nahuel Barros* e os aspectos de um mito fundador

A década de 1950 foi um importante período para pensar a identidade do gaúcho para a Argentina. Sobretudo durante o governo peronista, a imagem do personagem histórico, fruto da colonização espanhola e da resistência nativa, foi utilizada como forma de autoestima popular e estímulo social com base na política. No caso da editora Frontera, o assunto não passou ileso. Em *Nahuel Barros*, escrito por Héctor Oesterheld e desenhada por Carlos Roume, é possível identificar certos valores – entre conceituais e estéticos – no personagem, a fim de criar uma narrativa histórica que se apoia em um ícone das narrativas populares. Ainda, o título pretende resgatar os valores de construção nacional da cultura popular argentina, reelaborando uma visão realista e coletiva do gaúcho. Pensando a leitura sobre o do primeiro ciclo de publicação *Nahuel Barros*, reviso os números 7-24 da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*.

Acerca das problemáticas em referencial histórico sobre a construção de uma identidade para o povo argentino, cabe em evidenciar a condução da narrativa de *Nahuel Barros* levando em consideração a interseccionalidade com o mercado editorial e a interferência deste sob a produção artística. Assim, elencamos a necessidade de abordar o título frente às questões caras à elaboração de uma cultura popular nacional, entretanto, em constante conflito entre o passado e o presente, ou seja, a respeito da temporalidade e construção identitária de ídolos da origem argentina, em que se constitui uma face da identidade nacional na década de 1950. Este ponto localiza algumas questões objetivas do desenvolvimento acadêmico deste trabalho: buscar uma representação das *historietas* gauchescas, reconhecer a construção do território argentino – colocando em cena as questões climáticas, étnicas e do desenvolvimento sociocultural da região –, elaborar a posição do exército nacional decadente e a narrativa gauchesca em sentido humanista.

*Nahuel Barros* integrou a publicação *Suplemento Semanal Hora Cero* como uma nova maneira de promover a produção local e as narrativas sobre a história nacional. Com intenção de narrar e de se apropriar das histórias do gênero gauchesco, Héctor Oesterheld e Carlos Roume desenvolvem a *historieta* em um cenário histórico importante para a identidade argentina. Este movimento editorial pode ser observado conforme a própria divulgação do

título: na edição 6 da corrente revista, *Nahuel Barros* é apresentado aos leitores como “nova aventura com sabor argentino, dramático, sensacional” (*SSHC*, n. 6, 1957).

A chamada de *Nahuel Barros* ainda parece ser um tanto alheia à publicação de outros títulos da mesma revista. No caso, recordemos a publicação de *El Eternauta*. Assim como o título gauchesco, a aventura de ficção científica também é ambientada em solo nacional, mas parece não ter os elementos necessários para ter o “sabor argentino”. Enraizado em uma forte identidade nacional, ao editorial se indica que, talvez, a única maneira de ser realmente argentino é uma *historieta* ambientada nos pampas. O diálogo entre público e leitor parece funcionar com maior facilidade aos outros títulos, em que as chamadas entusiasmadas são pensadas conforme uma lógica de disputa de mercado – a exemplo da chamada para o título exposta no parágrafo anterior.

A leitura sobre o mercado, em certa medida, funcionava como um termômetro sobre os títulos publicados. *Suplemento Semanal Hora Cero* surgiu como um derivado do sucesso de *Hora Cero* e *Frontera*. Na revista semanal podemos ver a comunhão de gêneros de *historietas* mais fluídos, procedimento improvável nas revistas mensais. A publicação de *Nahuel Barros* no impresso parece reforçar também a ideia de um sabor argentino, vista a dinâmica diferenciada em que *SSHC* funciona. O mecanismo utilizado na publicação e na alternância de títulos distintos entre as páginas, indica a diversidade de interesses dos leitores argentinos do período, formados após os “anos de ouro” do mercado editorial no país, localizado entre as décadas de 1930 e 1950 (GOCIOL. ROSEMBERG, 2003, p. 32-33). Movidos por gostos também distintos, a leitura não se pautava em um único estilo de *historieta*, exigindo sempre o máximo de diversidade possível.

Para corresponder às expectativas dos leitores, mas também aos interesses dos autores, *Nahuel Barros* apareceu como um artifício para conectar a produção com o público leitor. Enquanto os outros títulos da revista seguem por uma lógica de mercado em acompanhar a publicação de *historietas* de aventura e ficção científica, *Nahuel Barros* vai além ao tocar diretamente em uma iconografia nacional bem estabelecida e reconhecida pelo público. Contudo, na mesma medida em que influencia ao apresentar uma nova versão do mito do gaúcho, também é influenciado ao “ponto de [criar] articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito, [que] coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação do discurso, isto é, a maneira como estes afectam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo” (CHARTIER, 1999, p. 24).

Assim, *Nahuel Barros* narra a história de uma comitiva do exército nacional marchando em direção a um Forte Perdido. Comandada por Capitão Dávila, o grupo militar logo nas primeiras páginas sofre baixas devido ao ataque indígena. Da comitiva oficial, restou apenas Tenente Lastra, que correndo desorientado em meio ao deserto verde logo se encontra com o protagonista do título. Lastra e Barros desenvolvem um companheirismo imediatamente e comungam interesses em concluir a missão original do oficial militar. Ao chegarem no Forte, percebem que o lugar perdido está também abandonado pelas instituições públicas da capital do país: com poucos soldados, poucos mantimentos e uma estrutura física bastante prejudicada, ainda sofre com constantes ataques do líder indígena Trálcán. Barros e Lastra, mais uma vez, saem em uma jornada para proteger aquele lugar, o gaúcho com suas próprias motivações e Lastra com a missão outorgada à sua comitiva que não existe mais. Logo se encontram com Trálcán e resolvem todos os dilemas da *historieta*: o líder indígena atacava o forte para capturar um monarca europeu a mando de um regente do país de origem do jovem príncipe. Enquanto, ao lado de Barros, o caso se torna uma disputa familiar, voltando a uma interpretação própria do mito gauchesco sobre a iconografia da identidade nacional atrelada à população nativa.

*Nahuel Barros* além de uma *historieta* de aventura, buscou apresentar uma nova visão sobre o gaúcho argentino. Relacionando-se com a estética nacionalista, apresenta ao leitor uma reinterpretção da identidade argentina ao mesclar vários conceitos marginalizados em um quadrinho que busca tratar sobre a período em que a Argentina, enquanto país moderno, nasce. A intersecção de *Nahuel Barros* com o seu público funcionou como uma maneira de identificação ao mesmo tempo em que se constrói uma ideia de Argentina, contribuindo para explorar as fronteiras do imaginário popular do país. Dentro de uma variedade enorme de *historietas* criadas e publicadas por atores do mercado editorial argentino, apenas a gauchesca é, de fato, argentina. A apropriação dos sentidos de nacionalidade é também uma forma de a definir.

### **3.1.1. Trajados para a guerra no deserto: críticas à orientação de nação**

A revista *Hora Cero Suplemento Semanal* trouxe em sua publicação o tom crítico das *historietas* que Oesterheld produzia na década de 1950, seja através da apropriação de gêneros estrangeiros (*El Eternauta*) ou pela crítica a guerra (*Ernie Pike*). Entretanto, apesar dos títulos

produzidos por Oesterheld e seus colaboradores, a ação da editora Frontera foi além das narrativas ficcionais e adentrou na interpretação da História da Argentina, questionando-se sobre a formação e a origem do país. Os resultados de pesquisas em documentos – escritos e visuais – se converteram em textos e quadrinhos de aventura. As revistas de Oesterheld nunca foram além das margens do entretenimento, apesar de consistentemente apontarem ricas interpretações sobre o estado do país. A proposta da editora, junto com seus autores e mediadores, teve como fundamento básico a inclusão da cultura nacional nas revistas de *historietas*. Nesse sentido, Frontera apresentou o papel importante em definir o que viriam a ser as *historietas* argentinas – cultuadas internacionalmente. *Nahuel Barros* inaugurou, na editora Frontera, as *historietas* de ficção histórica sobre episódios da História nacional argentina.

O cenário político bastante agitado durante e posterior ao governo de Péron moveu significados em torno de diversas figuras históricas argentinas. Uma das figuras demasiadamente utilizadas como propaganda são os gauchos. A cultura gauchesca significou para a parcela da população campesina, que decidiu migrar para os centros urbanos argentinos durante meados de 1940 e 1950, um ícone de motivação e resistência frente a um cenário urbano desconhecido. Com a deposição de Péron em 1955, a preocupação quanto ao gaucho foi parcialmente abandonada pela estrutura do Estado Nacional. Entretanto, a população de origens do interior da Argentina ainda vivia pelas ruas de Buenos Aires. A publicação de *Nahuel Barros* surgiu como uma forma de se conectar com parte dessa população nostálgica quanto a elementos da vida no campo: anunciado como uma *historieta* verdadeiramente argentina (*SSHC*, n. 6, 1957) foi publicado em dois momentos diferentes da revista – o título consta em *SSHC* 7-24 e *SSHC* 65-101.

Para isto, a elaboração do argumento de *Nahuel Barros* por parte de Oesterheld se inseriu nos marcos do longo século XIX. Ou seja, a localização temporal da narrativa é incerta, visto a falta de fixação do ano corrente aos acontecimentos da história. Podemos, então, sugerir que as aventuras do gaucho se passam entre as lutas entre Unitários e Federalistas, a guerra contra os indígenas ao sul da Argentina e a colonização dos pampas pós independência. Para construção das narrativas, Oesterheld buscou na representação dos pampas, auxiliado por documentações, para compor a aventura ambientada em uma descrição mais próxima da realidade interiorana. Nos primeiros capítulos: “usei uma técnica que me deu bons resultados.

É de uma fecundidade inesgotável. São as fotos. Com qualquer foto a vista começava a tramar a história” (OESTERHELD, 2005, p. 19)<sup>91</sup>.

A iconografia que sobreviveu em torno da figura do gaúcho e dos pampas, na Argentina, é motivo de disputa desde seu destaque nacional após a publicação de *Martin Fierro* (1892). Existem diversas interpretações acerca desta figura histórica, podendo se aliar com diferentes ideias sobre as políticas de identidade nacional. Os gaúchos, em parte, acumularam funções do exército descentralizado, atuando contra o avanço imperialista espanhol durante o período colonial e, sobretudo, lutando pela legitimação da autonomia do campo. Após a independência argentina e o desenvolvimento do modelo presidencial no país, conforme preconizado por Domingo Faustino Sarmiento, o pensamento modernizador ganhou força dentro das instituições políticas e sociais. O modelo pautou-se em uma exclusão deliberada do campo no desenvolvimento nacional. Em sua obra, *Facundo: civilização e barbárie* (1845), Sarmiento discorreu sobre os incentivos públicos a fim de modernizar o território nacional, concebendo a urbanização metropolitana e a superação dos atrasos do campo, corporificados na figura do gaúcho.

E assim começa a história de *Nahuel Barros*. A ilustração de Carlos Roume do sobrevoo de Caranchos – ave típica dos pampas argentinos – e dos cachorros atenuam o tom da *historieta*: os pássaros e os cachorros devoram a carcaça de algo ainda oculto ao leitor. O cenário bastante violento, desértico e habitado apenas por animais selvagens pontuam elementos chaves para a leitura de *Nahuel Barros*. A violência presente já nos primeiros quadros, passam para lutas entre etnias nos capítulos seguintes rapidamente. O banquete dos animais naturais dos pampas acontece em meio a marcha ininterrupta do exército determinado. Os primeiros quadros (Fig. 24) é, expressamente, uma representação iconográfica das problemáticas enfrentadas por Oesterheld e Roume nesse título: a ilustração realista da formação geológica da Argentina e as dificuldades da formação do Exército nacional – habitado por soldados novos, pouco treinados e oriundos da periferia pobre das cidades urbanas em meados do século XIX.

---

<sup>91</sup> Texto original: “Usé una técnica que me dio Buenos resultados. Es de una fecundidad inagotable. Son las fotos. Com cualquier foto a la vista comenzaba a tramar la historia”.

Fig. 24: Os pampas em *Nahuel Barros*

Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 7ª edição, 1957

Sobre o Exército, atentemos ao diálogo entre Capitão Dávila e Tenente Lastra (Fig. 24). Expressando a diferença clara de patentes no exército, Lastra questiona o capitão sobre o movimento dos animais, em que o capitão responde: “algum animal morto, tenente” (*Suplemento Semanal Hora Cero*, 7ª edição, 1957); posteriormente completa: “e não se ofenda, mas é difícil acreditar que te mandaram tão verde à fronteira” (*idem*). Essa relação é clara dentro da perspectiva crítica de Oesterheld sobre a formação do Exército nacional: uma formação dificultosa a partir do ponto de que, a carreira militar, foi um meio de inclusão social dos marginalizados, ou da população carente de orientação social e política. A conversa entre os personagens só intensifica as dificuldades da vida no campo, sobretudo em contexto de guerra contra o deserto – sobre a expansão da força nacional sobre o território ainda inóspito.

Como escreve Nicolas Shumway: “simultaneamente com a luta pela independência houve um esforço entre os intelectuais da região para justificar essas guerras de acordo com mitologias de um povo e de uma nova nação” (SHUMWAY, 2008, p. 79). Ainda, José Alves de Freitas Neto (2008, p. 190) afirma que neste período existiam duas forças em profundo

contraste contribuíram para o desenvolvimento das bases do pensamento argentino no século XIX, consistindo-se nas brigas ideológicas entre a modernidade e a barbárie – referenciando diretamente as políticas de estado durante o governo do presidente Domingo Faustino Sarmiento (1863-1868). O avanço do destaque militar nacional, em *Nahuel Barros*, enfrenta as dificuldades do campo em todas as suas intempéries: um clima bastante quente, escassez de recursos e um lugar onde o Estado ainda não havia tomado autonomia.

O contraste de duas possibilidades de vida no território nacional se faz bastante presente nas primeiras páginas da *historieta* de Oesterheld e Roume. O texto, entretanto, parece apenas apresentar as duas possibilidades sem, necessariamente, tomar partido de uma em detrimento da outra. Dávila é o oposto de Lastra: um homem moldado pelo campo, enquanto o segundo ainda respira as paisagens urbanas. Fundamentalmente, os destaques entre ambos os personagens apresentam as disputas ideológicas: a dificuldade de assimilação do campesino na vida moderna e a resistência da vida tradicional nos pampas.

Capitão Dávila, a seguir, soa nostálgico sobre as dificuldades e os prazeres de se viver longe da cidade: “houve um tempo em que me sentia preso de tanta solidão... Mas agora me tornei amigo dos pampas. E agora não quero viver em outro lugar” (*SSHHC*, n. 7, 1957). A ordem Estatal, que surge de instituições bastante distantes do deserto verde, parece não compreender, nos roteiros de Oesterheld, o funcionamento da população rural. O Exército, ali, representa a centralidade do país dentro de uma lente moderna, de superação do campo, enquanto os personagens se relacionam em choque com a ideia urbana: “O que pode haver na cidade que seja mais lindo que um bando de patos voando?” (*idem*), complementa Dávila.

A apropriação da imagem exército nacional, por parte dos autores de Frontera, parece explorar a complexidade da formação militar do período: os personagens desajustados do processo de modernização, são personagens diferentes da ideia utópica das cidades como marcos da civilização argentina e, por vezes, assemelham-se àqueles que eles enfrentam nos pampas. Engolidos pelo processo de urbanização nas grandes cidades, a carreira militar, por vezes, foi o único caminho possível. Esse mecanismo utilizado por Oesterheld em sua narrativa se dá nas páginas subsequentes em que os próprios soldados perecem mediante a superstição. Quando visto sinais de carnificina, ocultado na primeira cena da *historieta*, um personagem diz (Fig. 25): “uma machi [bruxa dos pampas] me anunciou... Que a morte se anunciaria em forma de um cachorro” (*SSHHC*, n. 7, 1957), quando percebe o animal carregando, na boca, uma mão humana. Dentro das discussões intelectuais entre a civilização e a barbárie ao longo do século

XIX, o misticismo foi, rotineiramente, definido como um método religioso primitivo dos indígenas. As superstições, que assolam a falange oficial, tomam cabo mais religioso e se distanciam da racionalidade cientificista provocada pelo modernismo cultural na capital durante o período em que as aventuras de *Nahuel Barros* são contadas.

Fig. 25: Misticismo entre os oficiais



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 7ª edição, 1957 [detalhe]

Em questão, o Estado argentino, apesar das lutas ideológicas, afirmou-se em seu interior. Como mostra Juliana Jardim de Oliveira e Oliveira (2010, p. 71-72), as forças políticas que alternavam em disputas constantes pelo governo argentino – representados, entre outros protagonistas, por Bernardino Rivadavia (Unitário) e Juan Manuel Rosas (Federalista) – eram unânimes sobre os privilégios do desenvolvimento comercial e social da Argentina dentro de suas referências; Rivadavia privilegiou o desenvolvimento de Buenos Aires, enquanto Rosas incentivou a zona agropastoril. A preocupação quanto à modernidade no país foi de interesse de ambos os lados do espectro político, apesar das divergências quanto ao modo de estabelecê-la.

O avanço nacional sobre os pampas surge como reafirmação da autonomia argentina na região. Apesar de Rivadavia e Rosas entenderem o campo como lugares distintos, ambos imputam aos pampas uma determinada função em seus respectivos governos. Assim, a força militar utilizada como instrumento da força do Estado segue destemida nas *historietas* de

*Nahuel Barros*, apoiando-se nas principais convenções do estilo *western* dos quadrinhos – sobretudo estadunidenses.

Sobre o agouro relatado por um membro da comitiva de Capitão Dávila, Sargento Romero é destacado para averiguar a situação e descobrir as rotas utilizadas pelos indígenas. Romero retorna com a localização dos indígenas nos pampas e percebe que os nativos correm em ataque e parecem dispersos por toda a paisagem natural, um total de trinta indivíduos. Ao alívio imediato, o Capitão retorna em tom de sarcasmo e confiança das forças nacionais: “isto se chama sorte... assim podemos chegar mais perto sem que nos percebamos... (...) Adiante! Por fim poderemos dar-lhes uma lição. Alegre-se tenente... Irá estrear com uma linda batalha! Não escapará nenhum!” (*SSHC*, n. 7, 1957). A soberba do oficial se localiza, ainda, em contraste ao baixo poderio militar: diferentemente dos indígenas que contavam trinta membros ao todo, o exército nacional se postava com cinco. Mesmo com a diferença numérica, impávidos, os membros do exército seguiram em direção aos nativos preparados para o confronto direto, garantidos na superioridade do recém-nascido exército argentino.

O resultado, entretanto, surpreende os militares. Em um enfrentamento direto, *Nahuel Barros* aponta a luta física entre a civilização e a barbárie. Quando desferido o ataque inicial, Tenente Lastra entende: “mais índios! Eles nos flanqueiam” (*SSHC*, n. 7, 1957). O texto-narrador apresenta a emboscada criada pelos nativos: “os índios os descobriram com muita antecipação e, bem escondidos, haviam aguardado a tropa se aproximar da casa para revelar a armadilha” (*idem*).

E, assim, a comitiva nacional foi desfeita. Com seus objetivos claros realizados desde a primeira edição – chegar ao Forte Perdido a mando do governo de Buenos Aires –, os federais caíram perante a movimentação nativa. A partir da primeira batalha entre as forças do Estado e a população indígena do pampa, podemos encontrar mais uma chave de leitura do título de *Suplemento Semanal Hora Cero*: a prevalência do natural sob as forças higienizadoras do Estado Argentino como meio de prevalência de memória, cultura e hábitos. O tópico que permeia toda a publicação de *Nahuel Barros* será retomado diversas vezes ao longo deste capítulo, ao momento basta perceber que o resultado da primeira batalha da *historieta* foi resolvido não por superioridade militar, ou modernidade das armas: ao contrário, o destaque indígena cresceu a partir do conhecimento superior do território e sobre o funcionamento da geografia dos pampas. A partir do momento em que o campo parece, aos oficiais, apenas um mecanismo de desenvolvimento, para os nativos daquela região o local representa a própria

vida. Na quebra narrativa com os padrões estrangeiros, Oesterheld e Roume apontam um destaque para as forças de resistência local, abandonando o modernismo muitas das vezes deslocados da realidade sul-americana.

O revisionismo proposto pela narrativa textual de Oesterheld foi ilustrado por Roume, que demonstra com clareza toda a brutalidade da guerrilha e representa um posicionamento quanto à formação da Argentina. Nas relações entre quadros, os artistas construíram uma alternativa para a História Nacional, em que os indígenas são protagonistas da Guerra de Colonização dos pampas. A proposta fundamental, como percebido mediante a crítica teórica e historiográfica, revela o debate humanista de Oesterheld, na medida em que ele se preocupa quanto à localização da população mergulhada em profundas disputas políticas e ideológicas pela identidade nacional ao longo do século XX.

Neste primeiro trecho de *Nahuel Barros* podemos ver uma especificidade do título em relação aos seus pares publicados na revista *Suplemento Semanal Hora Cero*: a presença de personagens negros. Oesterheld e os desenhistas de Frontera, por mais que preocupados ressaltar os valores da humanidade frente a adversidades em diversos contextos fictícios, não buscaram explorar com a mesma intensidade sobre personagens com explícita marcação racial na Argentina do período. Logo na primeira edição podemos notar a presença de três etnias em cena: brancos, negros e indígenas. Todos os componentes do Exército argentino e alguns nomeados.

Enquanto Lastra responde por seu nome, os outros personagens que fogem ligeiramente do padrão de personagens escritos por Oesterheld e desenhados por diferentes artistas em Frontera são mencionados brevemente ao longo da *historieta*. A preocupação, entretanto, quanto à representação de tais minúcias históricas parece ser fruto das intensas pesquisas documentais que compuseram roteiro e arte de *Nahuel Barros*. O Exército nacional argentino, ainda bastante debilitado no período retratado pela *historieta*, organizara-se com uma mistura populacional que, na entrada do século XX, sofreu por políticas de gentrificação e migração de europeus para o país (SOUZA, 2015, p. 113-114).

O caso, em especial, do negro na Argentina sempre foi alvo de críticas e, mais recentemente, estudos. O questionamento sobre a existência de pessoas negras no país foi motivo de artigos e discussões ao longo das décadas de história argentina e tiveram poucas respostas. No texto “*Não há negros na Argentina*”: o mito da homogeneidade racial argentina de Guillermo Omar Orsi, o autor conta sobre as dificuldades de levantamento de documentos

sobre a população negra no período colonial e nas décadas posteriores a independência. Ainda, o autor discute sobre alguns possíveis mitos sobre a inexistência da população no país: a falta de resposta de censo, a exclusão política, a mestiçagem e outros fatores que dificultaram a vida dessas pessoas – herdeiras do período escravagista do país.

Orsi (2022, p. 146) diz que a dificuldade de resposta dos censos de populações marginalizadas por políticas eugenistas, principalmente fruto da ideia de Civilização e Barbárie de Sarmiento, tornam vários documentos do período questionáveis. Um dos motivos, apontados pelo autor, da inexistência de pessoas racializadas na documentação oficial da Argentina está no medo dessa população ser convocada para exercícios militares. As baixas da população negra é um dos fatores que explicam o desaparecimento populacional no país. Apesar de não ser o único fator que indica o baixo censo, pode ser um dos caminhos: com tradição resgatada ainda do período escravagista, os negros costumeiramente eram recrutados para campanhas militares com promessas de, no período escravagista, liberdade e, posteriormente, melhores condições sócias (ORSI, 2022, p. 148). O caráter bastante racista da instituição nacional, entretanto, agrediu a vida da população negra, sendo encarregados de trabalhos mais pesados e expositivos que outros soldados brancos.

Sobre o negro no Exército, o autor aponta sobre a condição física dos militares: ainda que componentes de uma organização oficial, a causa de muitas mortes da população negra passou por fatores associados à pobreza, como a subnutrição e a falta de assistência médica (*idem*). Assim, existe uma interpretação sobre a exclusão sistemática de pessoas de etnias diferentes do padrão argentino durante o século XVIII e XIX, causando a diminuição drástica da população negra ao longo do século XX.

O uso intermitente da população negra em campanhas de guerra ao longo do século XIX, por sua vez, diminuiu consideravelmente o índice populacional do grupo década após década. Ainda, os danos causados derivados dessa ação podem ser avaliados: sistematização de exclusão de regiões habitadas por população racializada, impedindo o acesso a itens básicos da saúde e segurança de qualquer população – comida, hospital e educação.

Segundo o autor, a população negra girou em torno de 30% a 25% entre o final do século XVIII até fins do século XIX (ORSI, 2022, p. 146). Assim, a participação do negro no exército era inevitável. *Nahuel Barros* não questiona e não ignorou a categoria. A presença de membros marginalizados dos centros urbanos como componentes principais, mas não de destaque de patente, tomou parcela considerável da companhia de Capitão Dávila. O questionamento sobre

o urbano (centro) e o rural (marginal) já posto à prova também pode ser percebido na representação visual dos personagens agora retomando questões étnicas do militarismo argentino. Lastra, oriundo de Buenos Aires, apresenta-se como um personagem branco típico das *historietas* de *western* orientadas por uma estética estrangeira. Enquanto os outros componentes da mesma comitiva, agora dotados de cor e etnia distintas do bonaerense, são personagens que se distanciam da estética limpa e clara do urbano. Com barbas até o peito, cabelos mal aparados, uniformes sujos e uma crença mística no sobrenatural fogem à suposta civilização que deveria atravessar o período.

Apesar da inserção de questões raciais logo na primeira edição de *Nahuel Barros*, a representação do negro enquanto parte da formação da identidade nacional para por aí. Além da ilustração baseada em preconceitos visuais, onde o personagem negro é o retrato em um aspecto bastante deplorável, a única função do personagem na narrativa é anunciar um possível ataque baseado em uma superstição indígena. Dentro do aspecto criado na *historieta* sobre a tensão entre a modernidade e a barbárie, os personagens racializados comumente aparecem mais próximos do lado bárbaro sugerido, por exemplo, por Domingo Sarmiento.

A inclusão de Oesterheld e Roume, claro, já traz à tona um aspecto importante da construção histórica do país. Contudo, a relação está descrita de maneira implícita, sem dar o destaque necessário para uma narrativa igualmente importante para a contextualização do período em que *Nahuel Barros* é encenado. As hipóteses que podemos tecer em torno desse fragmento encontrado no título se apoia na ausência de leitores também racializados. Conforme a ideia de interpretação do título gauchesco em dialogar diretamente com o leitor, ou atrair leitores que se identificam com os elementos elencados ao longo o quadrinho, a ausência de leitores negros não dá respaldo ao prolongamento do arco narrativo do personagem. Tal associação também podemos fazer com base no tópico discutido no capítulo dois desta dissertação: a ausência do protagonismo feminino nas *historietas* de Frontera. A desconexão com o público e a dificuldade de criar relações com os leitores de Frontera deixaram algumas deficiências nas decisões editoriais de Oesterheld – e nesse caso, Roume.

Ambos os recortes étnicos e raciais servem a mesma função em momentos diferentes da publicação de *Suplemento Semanal Hora Cero*: um artifício de introdução do protagonista da série – Tenente Lastra em *Nahuel Barros* ou Juan Salvo em *El Eternauta*. Salvo por Nahuel Barros, junta-se ao gaúcho para continuar a jornada até o Fortim Perdido ao longo de grande parte da publicação da série, sem mais nenhuma intercorrência de personagens negros.

### **3.1.2. Apropriando-se da cultura gauchesca: elementos para uma identificação com o homem do campo**

A *historieta* de *Nahuel Barros* utilizou-se de mecanismos narrativos para manter o suspense e o interesse do leitor. O personagem que deu título à história ainda é um mistério depois de três edições de *Suplemento Semanal Hora Cero*. Nos primeiros números da história, os artistas preocuparam-se em localizar o leitor e introduzi-los de maneira natural ao ambiente criado. Valorizaram os espectros geográficos e culturais do local: os personagens comentam sobre as folhas verdes, as colinas ao horizonte, sobre a cidade e o campo, o encontro com os nativos e tantos outros elementos que dão cabo da estética do título. Ao contrário, ainda não temos a ideia da função de Nahuel Barros naquele cenário. Existe o conflito, o grupo antagonista, a missão e um personagem. Como quebra cabeça, as peças vão se encaixando com a aparição, quase heróica, do protagonista da *historieta*.

Nahuel Barros, o gaucho de Héctor Oesterheld e Carlos Roume, é apresentado com a maior semelhança física possível com o ícone do imaginário popular argentino (Fig. 26). As vestimentas, o chapéu, o sotaque e a relação com o campo estão postas logo nos primeiros momentos de cena com Barros. O diálogo gentil – com termos que aproximam a intimidade entre os personagens, tal qual “amigo” – construção de frases coloquiais, que não se aplicam a outros personagens da *historieta*: a exemplo de “no diga pavaldas” –, a vestimenta que destoa da formalidade oficial de Tenente Lastra e o jeito alheio aos próprios feitos caracterizam o gaucho de Frontera ao leitor. Ao contrário do uso da memória histórica do gaucho em outros contextos, em *Nahuel Barros* o personagem não se define como bom ou ruim. A dualidade de Barros segue a fio nos quadros seguintes, fazendo Lastra se questionar de qual da guerra lado o gaucho realmente está.

Fig. 26: Apresentação de Nahuel Barros



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 9ª edição, 1957 [detalhe]

É improvável encontrar com exatidão a documentação utilizada por ambos os autores para a criação conceitual e visual da série. Contudo, podemos criar relações conforme a aproximação do tema com uso da bibliografia recente sobre o tema. A pesquisadora Joana Bosak de Figueiredo (2022) em seu texto *O outro, o mesmo, o gaúcho e suas vestes* elenca uma série de referências visuais sobre o tema que contribuíram para a identidade visual do personagem histórico. O estudo da autora passa por toda uma tradição cultural e se apoia nas obras de diversos pintores do século XIX que destacaram visualmente o cotidiano do homem campesino<sup>92</sup>. Para esta dissertação, a título de comparação com a *historieta* de *Nahuel Barros* destaco a obra de Jean Leon Pallière (fig 27)

<sup>92</sup> Para ler mais sobre a construção estética do gaúcho, ler: *Imágenes para la gauchesca: una genealogia*, de Juan Albin (2020).

Fig. 27 – Retrato de uma vida no campo no século XIX



Fonte: Jean Leon Pallière. La pisadora de maíz, 1868. Óleo sobre tela. MNBA, Argentina

Apesar da diferença de técnicas de ilustração, ao longo da leitura de *Nahuel Barros* é possível criar relação da imagem dos gaúchos – um documentado pela visão de um pintor clássico e outro uma reinterpretação de um artista de quadrinhos. O uso documental bastante engajado sobre a representação mais próxima da realidade beneficiou o título na medida em que se cria relação com as raízes do mito ao mesmo tempo em que retrata o personagem histórico em uma mídia moderna. Os quadrinhos, fruto de uma revolução de imprensa, apresenta dinâmicas diferentes da arte do século anterior. Enquanto Pellière teve apenas um

único quadro por vez para criar uma narrativa complexa, o gaúcho de Oesterheld e Roume se prolongou por vários números em uma publicação constante. O retrato multifacetado do personagem histórico já na década de 1950 se utilizou muito do gaúcho estabelecido no imaginário popular. E não pode ser diferente: a relação que os autores desejam criar se apoia na nostalgia do público acostumado com políticas públicas e memórias construídas no campo e para o campo.

Já no período de publicação de *Nahuel Barros*, outro importante tópico para desenvolver a ideia do gaúcho foram os textos de Jorge Luís Borges. O autor reverenciado por toda a literatura mundial, deteve-se algumas vezes sobre a imagem do campesino e sobre suas características que atribuíram, dentro de sua mítica, a ideia de origem do argentino e sobretudo ao posto de ícone da identidade nacional. A figura para Borges, assim como Oesterheld, é bastante conflituosa. Entretanto, o interesse de Borges corre diametralmente oposto ao dos roteiros de quadrinhos publicados pela editora Frontera: Borges possuiu um incômodo quase permanente com a ideia de o gaúcho sintetizar o argentino. Para Márcio Bobik Braga (2011), o gaúcho de Borges sofreu de uma ilustração irreal da vida no campo, mas conservou em si grande mistério e uma amostra interessante sobre a barbárie catalogada por Sarmiento (BRAGA, 2011, p. 170). Apesar da proximidade com a civilização no contexto do ex-presidente argentino, Borges descreveu ao longo de toda sua carreira a função que o gaúcho ocupa no imaginário popular e não poupa críticas ao escrito de Hernández.

Em uma separação por completo da tradição civilizatória, Borges colocou o gaúcho em uma barbárie por ser fruto de um contexto geográfico distante da capital Buenos Aires e ainda mais longe das práticas europeias. Entretanto, como sina, o gaúcho ainda é o destino sul-americano (BRAGA, 2011, p. 180). Sobretudo Martín Fierro, para o conceituado autor argentino, é apenas uma ilusão, um sonho, criado pelo autor muito mais interessado em criar um mito do que retratar a vida no campo (ZINANI, 2015, p. 24).

O gaúcho de Borges e de Oesterheld se afastaram em todos os aspectos possíveis. A crítica literária do primeiro é, para o segundo, elementos de culto. A iconografia do campo, as habilidades sobre-humanas, a índole questionável e outros aspectos que remetem imediatamente a elementos tão criticados, aqui é visto como qualidade em sua óbvia contradição com a ideia de civilização que excluiu grande parte da sociedade argentina em meados do século XX. Barros surgiu, na *historieta*, como esperança.

Ao encontro do Tenente Lastra, o único sobrevivente da comitiva arrasada e destroçada pelo avanço certo dos indígenas, impressiona-se com Barros de imediato. O oficial, pouco depois de sofrer uma emboscada em meio ao pampa, correu por sua vida sem direção firmada. Em meio ao deserto vegetal, encontrou-se em uma casa isolada em meio à paisagem. Assim que se aproximou da construção, percebeu que havia alguém atirando fogo contra os nativos. E, frente ao primeiro encontro – tanto de Lastra quanto do leitor – com Nahuel Barros, vemos a determinação e a coragem que o personagem mantém ao longo do título: “fique tranquilo, Tenente. Enquanto estiver comigo, nenhum pampa te tocará... Palavras de Nahuel Barros” (*SSHC*, n. 8, 1957).

Assim, Nahuel Barros é apresentado no próprio título: aludindo à imagem do gaúcho mítico enquanto um defensor intrépido dos pampas argentinos. Após o desenvolvimento desse inesperado encontro entre o oficial argentino e Barros, a edição seguinte passa a apresentar uma relação mais intensa entre os personagens. Os elementos gauchescos parecem ressoar com bastante empolgação nos primeiros números do título. Ao leitor, Oesterheld deixou claro a diferença fisionômica entre os personagens: “exausto, ainda, pela corrida desesperada, o Tenente Lastra vê como seu salvador, com incrível agilidade, seguia abatendo pampas” (*SSHC*, n. 9, 1957). Barros, sozinho, faz o que uma comitiva inteira do exército não pode fazer, utilizando-se apenas de seu conhecimento das terras outrora esquecidas pela cidade.

Apesar de estupefato pela presença e ajuda do gaúcho, Lastra investiga a atuação do companheiro e percebe que, apesar da grande destreza e habilidade de Barros frente ao uso de armas de fogo, o mesmo se apoia em estratégias próprias. Distante dos manuais militares do período. Mesmo que bastante familiarizado com o artefato bélico, contudo, recusa-o com a mesma habilidade. Retomando a ideia do personagem que vive entre a tensão da civilização e barbárie, Barros cria suas próprias dinâmicas. Um personagem independente do contexto. O ponto é afirmado através do resultado da investigação do Tenente: Lastra percebe que Barros não carrega suas armas; ao invés disso, o gaúcho possui um arsenal amplo de fuzis carregados e prontos para uso.

Tenente Lastra, assim como o leitor, passa a compreender que Nahuel Barros não é um gaúcho como os outros. Barros é um personagem único, a princípio, movido pelos interesses pessoais. Quando Lastra agradece a sua ajuda ao repelir os indígenas, o gaúcho responde: "A mim? Não diga besteiras. Eu não fiz outra coisa do que abrir a porta" (*SSHC*, n. 9, 1957). Em contrapartida, Lastra tende a dignificar a ação do gaúcho, restituindo ao seu companheiro todo

o ideal de hombridade; e, mais uma vez, Nahuel Barros responde com sinceridade: “Deveria derrubá-los de qualquer jeito. Não por você, mas por mim, já que eles me têm trancado aqui” (*idem*).

Ainda, o isolamento de Nahuel Barros parece proposital: o gaúcho não reside no rancho isolado, utilizado apenas como um local de acomodação rápida e estratégica que serve aos interesses dele. Pois, ao confrontar Barros, Lastra percebe que o casebre é uma fortificação muito precária frente aos perigos do campo. A provocação do tenente desperta a ironia do gaúcho, que reflete brevemente sobre a vida cotidiana do personagem histórico: “Seguro que este não é o meu rancho. Eu não viveria com tão pouco, sem um couro sequer para curtir. E nem sem uma mulher...” (*SSHC*, n. 9, 1957). Ao entrar em detalhes sobre o isolamento, Barros retorna ao tema indianista falando que se trancou naquele para proteger o arsenal bélico, que fora escondido naquele lugar bastante almejado pelo líder indígena Tralcán – antagonista da *historieta*.

O feito, impedir o uso das armas pelos indígenas em uma eterna guerra contra o Estado argentino, é visto, por Tenente Lastra, como um ato de heroísmo fundamental para a proteção do país e a segurança nacional. Entretanto, o gaúcho de Oesterheld e Roume, distante da composição institucional da Argentina, tem motivos maiores para esta proteção: “não diga besteiras tenente... Eu não fiz por genti[leza]... Por isso que você disse...! Eu fiz para provocar Tralcán, que me fez uma que não pude esquecer” (*SSHC*, n. 9, 1957).

No texto de dissertação de mestrado da pesquisadora brasileira Priscila Pereira, *Entre a épica e a paródia: a (des)mitificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau*, a autora faz um levantamento sobre as *historietas* gauchescas na Argentina. Quando cita *Nahuel Barros*, a autora entende que os personagens de Oesterheld sobrevivem dentro de uma ótica de tensão exatamente entre a civilização e a barbárie. Para o ex-presidente argentino, a disputa pela civilização de Buenos Aires é um caso urgente:

Por hora é o que preciso fazer notar é que, com o triunfo destes caudilhos, toda forma *civil*, mesmo no estado em que usavam os espanhóis, desapareceu totalmente em umas partes; em outras, de um modo parcial, mas caminhando visivelmente a sua destruição. Os povos em massa não são capazes de comparar distintamente umas épocas com outros; o momento presente é para eles o único sobre a qual estendem sua visão; assim é como nada foi observado até agora sobre a destruição das cidades e sua decadência, o mesmo que não preveem a barbárie total a que marcham visivelmente os povos do interior. Buenos Aires é tão poderosa em elementos civilizatórios europeus, que concluirá a fim de

educar a [Juan Manuel] Rosas e conter seus instintos sanguinários e bárbaros (SARMIENTO, 1993, p. 68)<sup>93</sup>.

Dentro do esquema de civilização forçada dentro do aspecto político europeu e da recente república estadunidense, os personagens de Oesterheld lutaram contra as diferentes vertentes ideológicas do país sem, necessariamente, chegar a uma conclusão. O que vale para *Nahuel Barros* é reconhecer as dinâmicas de fronteira e reconstrução de um passado histórico apoiado nas narrativas populares dos próprios argentinos. Como continua Pereira, ressalta toda a reconstrução histórica das *historietas* gauchescas dentro do funcionamento nacional do período – de produção e de representação. Muito preocupados com certa fidelidade com o passado, “abundam referências a acontecimentos históricos, como as campanhas do deserto, as disputas entre unitários e federais, a Guerra do Paraguai etc. Observa-se, ademais, um forte vínculo entre estas historietas *criollistas* e o momento presente vivido pelos seus autores” (PEREIRA, 2011, p. 204). Busca-se, então, na figura do gaúcho uma identidade local que verte valores que os autores desses personagens julgam necessário em períodos de exaltação de um Estado rígido – seja pelo período de Perón, ou, no caso de Oesterheld e Roume, da Revolução Libertadora: um homem livre, peão, soldado, desertor e domador. Na década de 1950, sobretudo pelas políticas de incentivo à memória gauchesca, a imagem atrelada ao período de dificuldades políticas e de recessão da liberdade individual se atrelam ao camponês que, desde Hernandez, luta contra a injustiça social.

O uso do gaúcho, por vezes, funciona conforme a necessidade de recontar mais uma vez a trajetória do fundador da identidade nacional argentina e mobilizar os sentimentos de identidade junto à população. Oesterheld e Roume se apoiaram nessa construção histórica para desenvolver uma narrativa bastante singular que, independente das possíveis críticas em torno do título, pretende contar uma história nacional, utilizando-se de personagens marginalizados e esquecidos em outros momentos da História argentina.

---

<sup>93</sup> Texto original: “Lo que por ahora necesito hacer notar es que, con el triunfo de estos caudillos, toda forma civil, aun en el estado en que la usaban los españoles, ha desaparecido, totalmente, en unas partes; en otras, de un modo parcial, pero caminando visiblemente a su destrucción. Los pueblos en masa no son capaces de comparar distintamente unas épocas con otras; el momento presente es para ellos el único sobre el cual se extienden sus miradas: así es como nadie ha observado, hasta ahora, la destrucción de las ciudades y su decadencia; lo mismo que no prevén la barbarie total a que marchan, visiblemente, los pueblos del interior. Buenos Aires es tan poderosa en elementos de civilización europea, que concluirá al fin con educar a Rosas y contener sus instintos sanguinarios y bárbaros”.

Já Juliana Jardim de Oliveira e Oliveira (2010, p. 123) compreende que as políticas de Sarmiento estão, de sobremaneira, orientadas a partir da visão de modernização norte-americana. Assim, supõe-se a superação dos pampas – tão comentada em *Nahuel Barros* –, vistos como barbárie, distante das ideias de política e de cultura sugeridas pela perspectiva civilizatória. A superação do deserto geográfico tem como finalidade a construção da moderna nação argentina, orquestrada por um grupo de intelectuais amparados em ideias estrangeiras e bastante distantes da realidade argentina. Como indica José Alves de Freitas Neto (2008, p. 199), o gaucho – assim como o indígena e o interiorano – foi visto como memória e permanência do período colonial. Através da modernização social, a ação civilizatória e progressista, o gaucho deveria deixar de existir para dar lugar a uma cidade planejada e idealizada através das políticas públicas e culturais, que, por fim, compreende a nacionalidade e identidade do ser argentino no século XIX.

Entretanto, a disputa pela figura do gaucho não pode ser superada tão facilmente. No final do XIX, com a desmoralização gauchesca na sociedade argentina, José Hernández publicou o poema *El Gaucho Martín Fierro* (1872) e devolve a figura os *status* conferidos a ela como ícone nacional. Hernández construiu a figura idealizada do gaucho como é conhecido hoje. As aventuras populares de Martín Fierro conectaram-se com a massa com extrema facilidade ao relacionar o gaucho ao mito fundador da Nação. À difusão e da aceitação do poema podemos estabelecer uma relação entre ele e as políticas derivadas do pensamento de Sarmiento: no protagonismo urbano ao final do século XIX, o trabalhador do campo, desprivilegiado, recorreu aos impressos, que retratam a vida no campesina, como força nostálgica de um passado recente.

A imagem elaborada em torno do gaucho, por vezes, adequou-se ao contexto em que o texto de *Martín Fierro* foi publicado pela primeira vez. Beatriz Sarlo (1996, p. 2) afirma que, acerca da organização republicana argentina em busca de uma imagem que representasse o país, foi decisivo o uso da poesia gauchesca, onde a oralidade rio-platense teve pontuação decisiva. Acerca da imagem marginalizada, Para Pablo Martínez Gramuglia:

A história de um gaucho “abstrato”, não tem marcas pessoais, mas pode ser lida como a história de qualquer outro gaucho. Neste sentido, entende-se que Hernández não apenas se permitia atribuir a *MF* essa série de funções didáticas antes enunciada, mas também que aproveita a difusão do texto para convertê-lo em púlpito político, dialogando lá, uma vez mais, com o compatriota

leitor/ouvinte de sua obra, e com o político urbano em cujo procura inscrever-se (GRAMUGLIA, 2007, p. 66)<sup>94</sup>.

A partir da leitura de *Martín Fierro*, a população rural tomou para si o texto de Hernández como parte fundamental da composição cultural do argentino. No caso, Gramuglia aponta a ideia do gaúcho de *Martín Fierro* como “o livro nacional dos argentinos”. Sobre essa consideração, aliada aos movimentos de migração da população rural, o texto possibilitou um vínculo cultural intrínseco em que o caráter popular se agarrou na obra impressa como forma de não perder o próprio processo de identidade.

O seguinte processo, como sugere Benedict Anderson, compreende o movimento denominado de capitalismo editorial. O capitalismo editorial, para o pesquisador, é um meio de unificação das “línguas particulares e em sua ligação com unidades territoriais também particulares”, por meio da imprensa enquanto circulação democrática, que atinge diferentes povos e extratos sociais (ANDERSON, 2008, p. 79). A relação cria uma dinâmica de representatividade de diferentes povos na elaboração de uma comunidade imaginada, em que o uso de simbologia iconográfica delimita a percepção nacionalista da cultura. Ou seja: a imprensa contribui para configurar a cultura e idealizar a identidade nacional a partir da publicação em questão (ANDERSON, 2008, p. 79).

Segundo Anderson, o capitalismo editorial, adequado ao princípio comercial de divulgação popular e de conquista democrática da leitura, institui um tipo de linguagem que contribui para o desenvolvimento da unidade nacional e da identificação de elementos comuns a diferentes leitores. Para o autor, a linguagem editorial impressa atinge três bases para a consciência nacional: a criação de campos unificados de intercâmbio e comunicação; uma fixação da língua popular e a criação de uma linguagem oficial derivada da língua falada (ANDERSON, 2008, p. 79-81). As conquistas editoriais nesse momento permitiram a construção social do argentino. Encaixá-los dentro de um lugar confortável e passível de compartilhamento cultural direto entre indivíduos. Desde o campo até a cidade, o gaúcho ganhou destaque no modo de se comportar, de falar, de se comunicar e de ser.

---

<sup>94</sup> Texto original: la historia de un gaúcho “abstracto,” no tiene marcas personales, sino que puede ser la historia de cualquier gaúcho (hipótesis también de Martínez Estrada, que contrapone así a *Martín Fierro* con Cruz y Picardía). En este sentido, se entiende que Hernández no sólo se permita atribuir al MF esa serie de funciones didácticas antes enunciada, sino también que aproveche la difusión del texto para convertirlo en púlpito político, dialogando allí, una vez más, no con el paisano lector/oidor de su obra, sino con el político urbano en cuyo círculo inter pares busca inscribirse”.

Ao contrário da construção cultural através da narrativa popular, os conflitos entre a Civilização e a Barbárie marcaram a modernidade conservadora argentina promovida pelo Estado argentino, o que levou ao genocídio nos pampas e à exclusão da população rural em meados do século XX. Como aponta Jesús Martín-Barbero (2015, p. 140), “a ideia de cultura vai permitir à burguesia cindir a história e as práticas sociais e ao mesmo tempo reconciliar as diferenças, incluídas as de classe, no credo liberal e progressista de uma só uma só cultura para todos”. Martín-Barbero é taxativo em afirmar que “não há hegemonia sem circulação cultural” (2015, p. 148). Hernández, por sua vez, escreveu sobre os gauchos valendo-se da oralidade e da cultura popular. As políticas civilizatórias parecem não terem alcançado as estruturas orais na mesma medida em que a narrativa popular o fez.

As leituras do texto de Hernandez ao longo do tempo moveram significados em torno da identidade gauchesca. Para a *historieta* de Oesterheld e Roume podemos encontrar elementos chaves de interpretação do texto de *Martín Fierro*, ao mesmo tempo em que encontramos um gaúcho bastante confortável com o período de publicação. Em comparação, Hernandez correspondeu com as necessidades do seu período de escrita, um processo de resistência da população campesina frente ao avanço da modernidade do século XX, enquanto Oesterheld e Roume descreveram em função da força nacionalista deixada por Perón e exacerbada pelos militares nos anos seguintes. Misturado a um sentimento de resistência, similar ao de Hernandez no século XIX, e uma valorização popular em meados de 1958, com o destaque político de Arturo Frondizi, Nahuel Barros respondeu por suas próprias ações, mas se apoiou em um memorial histórico de décadas anteriores.

Como descreve Judith Gociol e Diego Rosemberg:

a figura historicamente depreciada e perseguida foi reinvidicada *post mortem* como símbolo de argentinidad. É notório o tom nacionalista de muitas destas tiras realizadas em tempos de nacionalismos e novas imigrações. Em geral, são quadrinhos bem ambientados, cruzados por referências a fatos e personagens históricos, com roteiros que pretendem imitar a linguagem do campo e assumem com naturalidade a violência, as mortes e as arbitrariedades das autoridades (GOCIOL, ROSEMBERG, 2003, p. 28-29)<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Texto original: “Figura historicamente depreciada y perseguida, fue reinvidicada *post mortem* como símbolo de argentinidad. Es notório el tono nacionalista de muchas de estas tiras realizadas en tempos de nacionalismo y nuevas inmigraciones. En general, se trata de cuadrillos bien ambientados, cruzados por referencias a hechos y personajes históricos, con guiones que intentan imitar el lenguaje del campo y asumen con naturalidade la violencia, las muertes y la arbitrariedades de la autoridad”.

Pensar sobre o passado remoto para se localizar no período histórico contemporâneo surge como uma disputa pelos valores de identidade. Néstor García Canclini, no livro *Culturas Híbridas* (2019), pensa nessas disputas pela legitimação da identidade nacional. Assim, como sugere o pesquisador argentino, a ideia de uma cultura e iconografia popular é um “reflexo fiel da essência nacional” (GARCÍA-CANCLINI, 2019, p. 163). Percebemos certa apropriação da imagem gauchesca representa a identidade nacional a partir de uma ideologia restrita a certo grupo mediador. No caso de Oesterheld e Roume estamos falando sobre o uso do mito a favor da especulação editorial, que busca público para se estabelecer no cenário impresso da década de 1950. Esta apropriação segue adequações de linguagem ao receptor, orientação identitária conforme os símbolos fundadores e o preciosismo pelo passado idealizado (GARCÍA-CANCLINI, p. 164-165, p. 167).

*Nahuel Barros* dentro da disputa nacional buscou rivalizar com a ideia comum do gaúcho já explorada nas décadas anteriores. Criado durante um período de valorização do êxodo urbano, a *historieta* surgiu para se conectar com leitores em choque com a realidade das cidades. Na medida em que o leitor se relaciona com o título, também se relaciona com as novas dinâmicas da cidade: um câmbio direto entre diferentes realidades individuais – como sugere a leitura de Benedict Anderson. Com a ascensão, ainda, do governo peronista na década de 1940, as políticas em torno do personagem histórico se renovaram; Perón, em relação a sua própria experiência pessoal de deslocamento da cidade natal para a política nacional, imputou a figura do gaúcho uma força motriz importante para o desenvolvimento do país – do interior ao urbano. Maria Helena Capelato interpreta que as políticas nacionalistas do peronismo fazem amplo uso da iconografia popular para completar os significados de seu governo. O gaúcho, para Perón, representou a égide da civilização, ao compreender sua ascendência de pai espanhol católico e a índia cativa dominada (CAPELATO, 2009, p. 256). Visão diametralmente oposta ao de Sarmiento, o gaúcho se apresentou, dentro do peronismo, como um símbolo de identidade plural e nacional.

O gaúcho de Oesterheld e Roume foi uma apropriação desta concepção em sentido mais amplo, direcionando a figura histórica a partir de uma concepção própria e única do personagem histórico. Nas *historietas*, Nahuel Barros recusa o posto mítico e o caráter heroico idealizado ao longo das diversas leituras históricas sobre gaúchos já nas primeiras edições do título. Retratado apenas como um homem do campo, Barros se move conforme os seus próprios interesses e distancia-se do espectro de um personagem que deveria ser única e exclusivamente

bom. Com acertos e erros, a *historieta* gauchesca publicada na editora Frontera versou sobre uma identidade muito mais complexa do que um ícone moral inquestionável.

### **3.1.3. Uma reinterpretação sobre o passado: sobre as origens do povo argentino e o heroísmo coletivo**

Apesar de participar de disputas pela memória e pela identidade nacional, refletindo acerca da moralidade e posicionamento do gaúcho frente ao contexto histórico, Oesterheld desenvolveu a narrativa através da percepção do humanismo. Dissociando-se da lógica maniqueísta e monotemática comum às *historietas* contemporâneas à época, aos poucos o heroísmo tão reprisado nas diversas representações que se produzem em torno da figura do gaúcho foi substituído por um heroísmo que se construiu coletivamente. Em resistência intermitente aos constantes ataques indígenas à cabana em que Lastra e Barros estão, fazem de Goyo, um indígena cristão, prisioneiro. Apesar de o cativo ser visto, inicialmente, como inimigo, Goyo ajuda-os ao dizer que Trálcan, o chefe indígena, tem interesse maior no Forte Perdido – objetivo inicial de Capitão Dávila e Tenente Lastra. Os ataques à cabana em meio ao deserto são, unicamente, um meio de busca por preparo bélico através dos fuzis escondidos naquele lugar. A partir de então, as três etnias se unem a um objetivo em comum: chegar ao Forte e escapar de Trálcan.

Entretanto, este envolvimento acontece gradualmente dentro da narrativa. Em desespero pelos fortes ataques e cada vez mais incisivos, o ego e moralidade individual perecem frente à necessidade constante de ajuda mútua. Assim, podemos refletir acerca da elaboração da nacionalidade argentina através da união dos personagens por interesses específicos. Considerando Lastra como representante da suposta civilização bonaerense e do Estado, Nahuel Barros como o interiorano alheio às políticas metropolitanas e Goyo como o nativo da terra, a união dos três sugere um direcionamento para a construção real da nacionalidade argentina.

Assim, em um plano absurdo de fuga desenvolvido por Lastra – que considera queimar a casa e as armas para causar distração e assim viabilizar uma rota segura distante dos indígenas. O texto-narração da *historieta* completa o sentimento do gaúcho, dizendo: “Nahuel Barros olhou ao tenente Lastra com expressão duvidosa. O delírio da sede e a insolação deformavam as ideias, sem dúvida” (*SSHC*, n. 10, 1957). Apesar das dúvidas sobre o movimento do tenente,

Barros pretende confiar na proposta de Lastra: “valia a pena tentar. De todo modo, nada perderam por tentar. Nahuel Barros ajudou o tenente” (*SSHC*, n. 10, 1957). Juntos desenvolveram métodos para fugir e organizaram ações em comum e, nesse instante, as percepções individuais e isoladas não mais existiam: os três personagens agem conforme um único organismo, a interdependência do grupo é mais que necessária para o momento da *historieta* (Fig. 28). Dessa forma, compreendemos que os três grupos, inicialmente distintos, construíram um mesmo caminho em direção ao ponto final: em *Nahuel Barros*, o Forte Perdido; no campo das representações, a Argentina.

Fig. 28 – União entre as diferentes etnias



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 10ª edição, 1957 [detalhe]

Dentro do seguinte cenário, Tenente Lastra, Nahuel Barros e Goyo alcançam o Forte Perdido nas edições seguintes. Entretanto, a perspectiva pessimista anteriormente sugerida pelo massacre da comitiva de Capitão Dávila volta a assombrar os protagonistas mais uma vez. O Forte Perdido não estava perdido apenas pelo isolamento no campo desértico, rodeado pela infinidade de pampas. Estava perdido, também, em relação às instituições governamentais. Capitão Dávila foi requisitado para compor a fortificação da localidade, pois, de forma precária, o Forte se mantinha com poucos homens – já velhos e quase inaptos para a guerra. Capitão Nievas, líder de maior patente no Forte, enlouqueceu devido à pressão indígena e à carência de orientação – social ou política. Sargento Garay (Fig. 29), homem que tomou o comando do forte frente à invalidez de Nievas, apresenta a Lastra os homens que compõem o lugar: poucos, mas humanos. Frente à crítica do exército nacional disposto no tópico anterior, Oesterheld elaborou uma tropa deficiente em relação às necessidades da fortificação. Ao que Roume ilustra o cansaço, o despreparo e o desespero dos personagens dispostos na guarda. Texto e imagem complementam o significado: o lugar se vê perdido em vários sentidos. Assim, Lastra compreende que "foi um erro conhecer tão de perto os soldados, porque disso não cabia dúvida:

pouco a pouco iriam todos perecer para o grupo de caranchos [cachorros dos pampas]. E é difícil mandar morrer homem que se conhece bem” (SSHC, 10ª edição, 1957).

Fig. 29: O debilitado exército no Forte Perdido



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 13ª edição, 1957 [detalhe]

O forte teor humanista frente aos diferentes povos e extratos sociais foi tônica constante no conjunto dos roteiros elaborados por Oesterheld ao longo de toda sua carreira. No tópico a seguir ainda, neste capítulo, podemos ter uma noção maior sobre a narrativa humanista do roteirista argentino. Em *Ernie Pike*, devido ao cenário devastado da Segunda Guerra Mundial, as situações extremas retrataram uma visão inédita sobre a condição humana na realidade recente. A prática de Oesterheld em buscar a qualidade do indivíduo quando estão em grupos supera qualquer outro aspecto das obras do roteirista. O humanismo é uma chave de leitura fundamental para *Nahuel Barros*, *Ernie Pike* e qualquer outro quadrinho assinado por Héctor Oesterheld.

Nomear os personagens supostamente alheios à temática central da *historieta* é uma forma de recobrar sentido e espiritualidade na narrativa. Pois, a nomeação dos soldados é uma forma de construir história de pessoas supostamente anônimas, mas que se sacrificaram para construção de uma pátria soberana. *Nahuel Barros* assumiu a proposta de dignificar os distintos povos que construíram a Argentina moderna e contemporânea: frente aos diferentes conflitos políticos e culturais da década de 1950 – sobretudo o imperialismo norte-americano muito presente na Argentina –, repensar essas identidades é sugerir um olhar crítico sobre a memória nacional e recuperar estas histórias perdidas.

O ponto de flexão de toda a primeira série de *Nahuel Barros* gira em torno do Forte Perdido. Entender o interesse do governo argentino no lugar e o movimento de personagens tão distintos em torno da construção esquecida no espaço e tempo pode nos ser útil conforme a resolução da trama. Na tese de doutorado da historiadora Juliana Aparecida Camilo da Silva, a autora preocupa-se com a função dos fortes durante a colonização espanhola no território que hoje é a Argentina. Para a autora (SILVA, 2022, p. 24), os fortes são instituições fronteiriças que definem as relações de colonização na região. A importância dos fortes para o processo poderia ser violenta ou pacífica, coordenada conforme os interesses coloniais do período.

Porém, ultrapassando os interesses metropolitanos, por vezes os Fortes se tornaram estruturas de união entre diversos grupos que compuseram a ideia de fronteira no período, integrando, mesmo que de forma desigual, espanhóis, nativos indígenas e de outras etnias situadas nas regiões afastadas da capital. Os fortes passaram a representar o cultivo de agropecuária, reservas de água e outros elementos de sobrevivência local (SILVA, 2022, p. 106-110). Também, concluindo, serviram como ícones de delimitação das fronteiras argentinas ao mesmo tempo em que criou dinâmicas e relações com o campo.

A proposta da *historieta*, então, é uma forma de superação das estruturas coloniais que definiram, a partir de uma compreensão eurocêntrica, o que era ou não povo. O Forte Perdido, logo visto como abandonado, é representado como um local precário. Lá, entretanto, acontece a união étnica tão esperada dentro da lógica humanista da narrativa de Oesterheld. Através da estrutura colonial, o povo argentino, representado pela figura do gaúcho Nahuel Barros, dos militares e dos nativos, unem-se mais uma vez.

Em sequência, o questionamento acerca dos membros que compuseram o Forte Perdido sugere a proposta central da trama de *Nahuel Barros*: há algo precioso e escondido ali, e que deve ser encontrado. O esforço dos ministérios metropolitanos de Buenos Aires em mandar

reforços para agregar a fortificação esquecida – no tempo e no espaço – e o interesse profundo de Tralcán pelo lugar evidenciam o plano. Tenente Lastra conversa com o Sargento Garay e pergunta sobre tesouros raros escondidos ali. O sargento responde negativamente: “De novo o mistério. O que se passa no Forte Perdido? O sargento que havia substituído o capitão enlouquecido dizia que não havia nada de valioso, nada oculto... E mesmo assim Tralcán dizimou seus índios de lança em ataques desenfreados” (*SHCC*, n. 14, 1957).

E os ataques continuam de forma ininterrupta nas edições seguintes. Tralcán e seus índios atacam desesperadamente, assim como os soldados oficiais defendem da mesma forma. Ambos em esforços máximos, lutando pouco a pouco por algum objeto misterioso. Não sabem pelo que lutam e mesmo assim lutam até o último homem. Com estratégias de guerrilha, o uso de artilharia pesada e aproveitamento do campo privilegiado, os oficiais resistem bem. Há perdas consideráveis dos poucos membros do forte. Em batalhas de campo aberto, alguns somem e outros morrem no fervor da batalha. O êxtase e o furor da guerra parecem carecer de sentido em certos momentos e a morte é certa e inevitável. Contudo, Tenente Lastra e Nahuel Barros reconhecem a necessidade de buscar outros meios de proteção daqueles homens.

Nahuel Barros sugere sair no início da noite para um ataque surpresa aos toldos do acampamento de Tralcán. Caso fosse possível surpreender a ameaça, o Forte Perdido estaria novamente seguro e esquecido, em comunhão “frente a morte certa que os esperava naquele lugar, qualquer coisa seria melhor” (*SSHC*, n. 21º, 1958). A união entre oficial e gaúcho, aqui, é mais profunda e ampla do que anteriormente; Nahuel Barros gosta da companhia de Tenente Lastra e diz: “gosto de ter você ao lado quando estarei entrando nos toldos... Desde a luta na cabana me sinto confortável com a sua companhia, tenente...” (*idem*). Gaúcho e oficial partem do isolamento para se perderem em meio à imensidão dos pampas. Logo encontram Bayo, um estrangeiro que vagava perdido de sua comitiva e foi alojado no Forte.

Juntos alcançam o acampamento de Tralcán. “Silenciosos e rápidos, Nahuel Barros, tenente Lastra e ‘Bayo’ deslizaram entre os toldos dos pampas” (*SSHC*, n. 23, 1958). Surpreendidos, um homem aponta uma arma para o grupo assaltante. Entretanto, por surpresa, o tal homem era Gregor, súdito fiel de Príncipe Pedro – identidade real do estrangeiro Bayo. Por conta da tentativa de um golpe de Estado durante a regência monárquica na Romênia, país de origem de Pedro “Bayo” e Gregor, a monarquia se refugiou originalmente no Chile e migraram para a Argentina. Durante a comitiva, são surpreendidos por um ataque indígena, o que causou a separação de Gregor e Príncipe Pedro. Perdido em meio às pampas argentinas,

Príncipe Pedro é resgatado e integra a equipe do Forte Perdido. Enquanto Gregor, capturado, agrega a falange de Tralcán. Eis, então, que o mistério acerca do Forte está resolvido: “O governo argentino soube que o Príncipe Pedro estava no Forte Perdido e tratou de buscá-lo (...). Por outro lado, o partido do primeiro-ministro age para que Pedro não seja encontrado nunca. Seus agentes encarregaram Tralcán que assaltasse o Forte e o matasse”, sem que Gregor soubesse da natureza do plano do líder indígena. (*SSHC*, n. 23, 1958).

A partir desta resolução, a narrativa característica do roteirista argentino fica ainda mais evidente. Ao concluir o mistério em torno do Forte Perdido, há um objetivo em comum concluído: Nahuel Barros segue, mais uma vez, isolado dentro de seus próprios objetivos. Desde o início da narrativa, o gaúcho busca um encontro direto com Tralcán por assuntos inconclusos do passado. Entretanto, o heroísmo grupal não recua. Quando Barros pede aos companheiros para deixar o toldo em segurança, Príncipe Pedro diz: “conte conosco, senhor Nahuel... O tanto que te devemos que nunca poderemos pagar o bastante” (*SSHC*, n. 23, 1958). Após o breve diálogo, Tralcán, o líder indígena, chega ao encontro dos protagonistas da *historieta*. Nos primeiros movimentos, podemos perceber que o desgosto tende à reciprocidade: Barros e Tralcán entram em luta corporal, da qual o gaúcho sai vencedor. “Vamos Tralcán... Traga Cirilo aqui... E imediatamente, pois tenho pressa” (*SSHC*, n. 24, 1958), diz o gaúcho. Temeroso do movimento, o tenente Lastra reprime a ação de Barros, por receio de que Tralcán volte com reforços. Contudo, o gaúcho parece seguro de sua decisão.

Quando o líder indígena retorna, traz consigo Cirilo, um jovem de pouca idade. Percebemos que, além de uma guerra para a proteção de um líder político europeu, fundamentalmente *Nahuel Barros* é também sobre uma guerra de irmãos (Fig. 30): “é fácil entender... Tralcán, Cirilo e eu somos irmãos. Filhos de índia e cristão” (*SSHC*, n. 24, 1958). Ao final, entendemos que a *historieta* de Oesterheld e Roume apoiam-se em uma constelação familiar: Barros, Tralcán e Cirilo são irmãos que seguiram por caminhos diferentes. Barros prometeu para a matriarca da família trazer Cirilo de volta para a segurança de casa, pois esteve tempo suficiente ao lado do irmão indígena em suas guerras perigosas pelos pampas. Assim, o maniqueísmo das histórias de *western* é abandonado, ao ponto que o personagem central mescla sua origem cultural junto ao próprio antagonista. Novamente, em disputa pela memória acerca do gaúcho, Oesterheld pautou a formação identitária em trama complexa com os povos nativos. Recobrar o intento é concluir que o povo argentino parte, também, daqueles excluídos.

Fig. 30 – Nahuel Barros se encontra com o irmão



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 24ª edição, 1958 [detalhe]

Já seguros, Nahuel Barros diz sobre o irmão: “Tralcán não é mau, tenente. Um pouco bruto, às vezes, e nada mais” (*SSHC*, n. 24, 1958). O estilo narrativo de ambos os autores – com o humanismo de Oesterheld e traço realista de Roume – visa mostrar que, essencialmente, a guerra desenvolvida entre brancos e indígenas se desenvolveram por interesses em comum, e não por um conflito de raças estereotipado como comumente fora divulgado até então em outras narrativas em *historietas*. Irmãos de sangue, indígena e gaúcho, ambos construíram suas identidades a partir de relações pessoais muito bem definidas em seus próprios contextos, ao contrário da definição determinista de pertencimento exclusivo a uma única classe cultural e social.

Ao final do arco narrativo de Nahuel Barros e Tenente Lastra, orientados como representação do campesino e da modernização ocidental, vinculam-se de modo a sugerir uma outra formação identitária da Argentina moderna. Lastra, desorientado de sentido temporal e espacial frente à aventura, diz: “sem você vou andar perdido” (*SSHC*, n. 24, 1958). A resposta convidativa de Nahuel Barros complementa o sentido desta união de forças para elaboração de um objetivo maior: “Você não é homem que se perde, isso sim. Quando puder, dê uma volta por essas terras. Te mostrarei as vacas e o convidarei com doce de figo que mamãe faz” (*idem*).

A união final entre exército nacional e gauchesca frente à construção da Argentina do século XX representou, obrigatoriamente, os rumos a serem tomados por um que segue e luta pelos sentidos da identidade nacional, agora debatidos em quadrinhos. *Nahuel Barros* tomou para si o discurso fundamental para, mais uma vez, recobrar na figura histórica do gaúcho a força do heroísmo coletivo a fim de centralizar os objetivos em comum do indivíduo que integra uma pátria.

A historieta desenvolvida por Héctor Oesterheld e Carlos Roume construiu liberdades narrativas não alienadas ao debate público. Apesar de considerar o público como fonte final do

ciclo editorial, sugerindo a criação narrativa embasada através da percepção popular, os autores partiram de bases consolidadas de um pensamento progressista e de desenvolvimento social-étnico. Colocando, mais uma vez, a pauta da população subalterna e marginalizada em destaque narrativo, o projeto editorial de nacionalização dos quadrinhos da editora Frontera realizou-se em tom político e social por se apresentar uma produção com temática, fundamentalmente, argentina. Assim, a nova história apresentada na revista *Hora Cero Suplemento Semanal* não tem apenas sabor argentino, mas como, também, novos temperos para a interpretação possível da realidade. Utilizando em voga debates contemporâneos, ao mesmo tempo em que recobra os valores das raízes históricas, Oesterheld e Roume sugeriram um novo ângulo sob a luz do mito fundador. A cultura gauchesca, agora, toma foco em um destaque popular efetivo, cristalizado em um viés realista e humanista, enquanto *Nahuel Barros* seguiu a liberdade de abalar o *status quo* e figurar como uma nova identidade para esta figura icônica.

### **3.2. Os relatos de guerra em *Ernie Pike*: uma *historieta* sobre uma guerra que esqueceram de contar**

O autor e estudioso dos quadrinhos argentinos, Jorge Riveira (1992, p. 48), define o momento de publicação intensa de *historietas* de aventura como uma nova etapa do mercado editorial nacional. Para ele, a participação de editoras como Abril e Frontera aproveitaram de um momento de bastante qualidade das estruturas editoriais – bons autores, editores, tecnologias de impressão e outros – para definirem um papel importante das revistas argentinas. Em destaque sobre as qualidades da editora Frontera, o autor a destacou das demais, pois: “encontram-se personagens ‘puros’ mas nem tanto, ‘heróis’ que tem medo, ‘covardes’ capazes de atos valorosos, ‘vilões’ simpáticos, ‘índios’ de bom coração e ‘pistoleiros’ que arriscam a vida por causas quase nobres” (RIVERA, 1992, p. 51)<sup>96</sup>.

A qualidade que Rivera aponta para os títulos de Frontera parece, para esta dissertação, solidificar-se em *Ernie Pike*. A princípio, podemos elencar algumas questões que são caras a produção: a abordagem inédita sobre a Guerra em período de Guerra Fria e a longevidade

---

<sup>96</sup> Texto original: “en Hora Cero y Frontera, y en sus variados suplementos y números extra, se verán, de esta manera, personajes ‘puros’ que no lo son tanto, ‘héroes’ que tienen miedo, ‘cobardes’ capaces de actos de valor, ‘villanos’ simpáticos, ‘indios’ de buen corazón y ‘pistoleros’ que arriesgan la vida por causas casi nobles”.

editorial do título. Em primeiro ponto, *Ernie Pike* se desfez do maniqueísmo muito visto nas narrativas estadunidenses, e se apropriou de símbolos ainda dolorosos para a população a fim de enxergar, neles, qualidade. O mundo devastado é palco de atos de amor, coragem e amizade. Oesterheld e Hugo Pratt valorizaram a vida e o companheirismo dos soldados, muita das vezes desorientados da realidade do período; expondo-os a situações críticas e de extrema violência – física e psicológica. *Ernie Pike* não contou sobre batalhas específicas entre exércitos dos Aliados e do Eixo, mas sim uma luta interna sobre a manutenção da sanidade em um período instável.

As *historietas* que contam sobre um passado tão recente, buscam dar sentido à barbárie e críticas sobre a modernidade e a comunidade internacional. Sem apontar dedos sobre os possíveis vilões do conflito, os episódios narrados pelo personagem título da revista, Ernie Pike – que atua como coadjuvante na narrativa –, são peças isoladas de toda a complexidade da guerra. Mesmo que o modelo *continuará* de publicação, os episódios não são uma sequência um do outro, variando geografia, cronologia e protagonistas.

O momento histórico que foi tão propício para o crescimento editorial saudável de *Nahuel Barros* – valorização cultural da figura do gaúcho – parece não ter sido igualmente benéfico ao título militar da editora Frontera. Apesar do posicionamento neutro do país durante o conflito mundial no período de 1938 a 1945, o país cresceu no relacionamento internacional apenas na substituição federal através dos interesses militares em 1955. Logo, *Ernie Pike* parece ser fruto de uma ferida ainda bastante aberta na geopolítica mundial, mas sobretudo dos próprios autores. Apesar do relacionamento direto de Oesterheld e Pratt com a temática, a compreensão internacional sobre a Alemanha Nazista como principal culpado pela Segunda Guerra Mundial não estava em discussão. Além do assunto, os frutos da Guerra ainda continuavam repercutindo no conflito não declarado entre as duas maiores potências do período: Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Ao menos fora das páginas de *Ernie Pike* a discussão na Argentina já estava bastante definida a favor do ocidente. O título de Oesterheld e Pratt surgiu como uma afronta à visão monocromática da História recente. Na esteira das discussões sobre memória e identidade que floresciam ao final da guerra, o personagem da editora Frontera foi acusado, ao mesmo tempo, de ser uma propaganda nazista e comunista. Na entrevista de Héctor Oesterheld para Guillermo Saccomanno e Carlos Trillo, o roteirista responde sobre as acusações: “isso se deve ao fato de não colocarmos imediatamente os yanques como heróis. Estou certo de que desde esse período

eu já estava trabalhando a yankefobia nas minhas obras. Qualquer pessoa que vá estudar sobre as guerras logo percebe toda a sujeira. Alguns leitores não gostaram” (OESTERHELD, 2005, p. 19)<sup>97</sup>.

As discussões sobre o tema parecem se prolongar não apenas entre os leitores, mas também sobre seus autores. A contribuição de Hugo Pratt ao título foi bastante frutífera, ao mesmo tempo em que foi bastante efêmera. Ao longo da carreira de Oesterheld o personagem esteve presente em várias etapas do processo criativo do autor argentino, sejam em publicações ou entrevistas. Enquanto a produção de Pratt esteve ligada exclusivamente a editora Frontera e em momentos pontuais. Para a revista *Suplemento Semanal Hora Cero* as *historietas* com o desenho do italiano estão presente em algumas publicações do primeiro ano de existência da revista, logo substituídas por outros autores da casa editorial. Pratt desenhou mais algumas séries que foram publicadas em *Hora Cero* e *Hora Cero Extra*. O desconforto de Pratt vem justamente da sua experiência. Como veremos na sequência deste tópico, a relativização entre o bem e o mal em *Ernie Pike* incomodou o desenhista ao ponto de abandonar toda a construção editorial do personagem. Ao final da revista semanal, a estrutura de *Ernie Pike* foi totalmente deslocada de sua origem devido a desorganização da própria editora, mas, sobretudo, sobre o mau relacionamento entre os criadores. O que leva, posteriormente, o desenhista a abandonar o título.

Apesar do desconforto do parceiro criativo, Oesterheld seguiu firme naquilo que *Ernie Pike* representou ao editorial. O roteirista e, na época, editor do título explicou melhor sobre a dramatização de conflitos entre Eixo e Aliados: “eram simplesmente vítimas de algo muito maior que eles mesmos, os grandes interesses que se completam para o exercício militar. Os homens eram vítimas e não outra coisa apesar do exército que integraram” (OESTERHELD, 2005, p. 19)<sup>98</sup>. A visão humanista de Oesterheld para o título tangiu, na maior parte das *historietas*, o fictício. Construiu os relatos escavando histórias de relacionamento entre soldados anônimos em um cenário realista, em um estilo de romance histórico em quadrinhos. Apesar de se apoiar em um cenário historicamente construído e apurado, os personagens criados por Oesterheld e Pratt, entretanto, atravessaram aventuras íntimas e pessoais que apenas a ficção e

---

<sup>97</sup> Texto original: “Por eso que decíamos recién de no poner em héroes a los yankees. Seguro que ya a mí me estaba trabajando la yankifobia. Es más, apenas empieza uno a ler a fondo la guerra, empieza a ver todo sucio. Y los lectores, algunos lectores, se quejaban”.

<sup>98</sup> Texto original: “Eran simplemente víctimas de algo que estaba mucho más arriba, esos grandes intereses que se completan para armar las guerras. Los hombres eran las víctimas y no otra cosa a pesar del bando que ocuparan”.

o exercício imaginativo poderiam alcançar. Referenciando-se a documentação, as *historietas* parecem navegar entre a realidade e o lúdico.

Conforme a impossibilidade de comentar detalhadamente sobre cada aspecto individual da dezena de autores que desenharam o correspondente de guerra, o foco e o esforço se manterão no primeiro capítulo publicado em *Suplemento Semanal Hora Cero, Desencuentros*. O recorte foi feito com base na possibilidade de localizar as estruturas que definiram toda a publicação do título. Ao final, discutiremos um breve estudo sobre a participação do artista ítalo-brasileiro, Eugenio Colonnese, no número 108 da publicação. Fruto das problemáticas enfrentadas por Oesterheld e Pratt, a vida editorial de *Ernie Pike* se transformou em um mosaico de representação e interpretação das aventuras ambientadas na Segunda Guerra Mundial, o caso de Colonnese nos salta entre os demais por se tratar da presença de um artista de origem brasileira e de tratar sobre o lado soviético da guerra. Apesar da passagem do artista ser bastante interessante, a contribuição com o editorial argentino também foi breve, presente em três edições do título.

Sob adjetivo de “roteirista exemplar” para definir Oesterheld, Rivera continua comentando sobre a mudança editorial que Frontera provocou. As revistas, então, eram “um saldo altamente positivo para a *historieta* argentina, com a colaboração afiada entre roteirista e desenhista” (RIVERA, 1992, p. 52)<sup>99</sup>. Oesterheld, por sua vez, definiu este momento como parte da revolução artística causada pela *Nueva Historieta*. Para o roteirista e editor, o momento se pautou na “mudança completa das temáticas dos argumentos e roteiros e no sentido do desenho, uma transcendência de todo o gênero narrativo” (OESTERHELD, 2005, p. 39)<sup>100</sup>.

Em diversos momentos da carreira de Oesterheld, ele parece incomodado com o pouco destaque dado aos quadrinhos em um cenário artístico mais amplo. A curiosidade do relacionamento artístico com os quadrinhos, apesar de evidente, parece não passar exclusivamente por público, mas pela credibilidade do material impresso. Na década de 1950 os quadrinhos atingiram seu auge de público e de crítica – com a existência de diversas editoras, revistas especializadas no tema e escolas de arte dedicadas à produção local, como a EPA – mas, para Oesterheld, o cenário pouco favorecia à permanência das narrativas das *historietas*.

---

<sup>99</sup> Texto original: “quedaba, sin embargo, un saldo altamente positivo para la *historieta* argentina, como la colaboración ya afiatada entre guionista y dibujantes”.

<sup>100</sup> Texto original: “terminar´´a cambiando completamente la temática de los argumentos em el sentido del mismo dibujo, la transcendência toda del género”.

O trabalho editorial de Frontera, no geral, se esforçou para suprir a lacuna que existiu por muito tempo no horizonte das *historietas* argentinas.

Ao redor da nova etapa do mercado editorial argentino em torno dos quadrinhos, *Ernie Pike* definiu uma modalidade sobre o gênero de guerra. O retrato do conflito mundial sob a perspectiva argentina pela visão de um roteirista de ascendência germânica e um desenhista italiano, que participou ativamente da guerra na Europa, contribuíram por uma visão pacífica em uma mídia de comunicação de massa. O impacto do título provocou, nos leitores, uma reinterpretação sobre o período.

Os elementos que caracterizam a narrativa do correspondente de guerra se apoiam nos clichês de outras *historietas*, sobretudo aquelas bastante influenciadas pela metodologia estadunidense. Em um breve relacionamento entre os dois mercados editoriais, podemos constatar a contraparte de *Ernie Pike* em *Captain America*.

Personagem criado por Jack Kirby e Joe Simon para a editora Timely Comics – posteriormente Marvel Comics – foi publicado em 1941, antes mesmo de um posicionamento oficial dos Estados Unidos da América sobre o movimento militar na Europa. Steve Rogers, nome de batismo do personagem patriota, apareceu no cenário editorial como forma de inflar o sentimento da população local sobre as injustiças do partido nazista. A ilustração de capa da primeira edição da publicação ilustra um conflito direto entre potências: o personagem estadunidense desferindo um golpe no líder alemão, Adolf Hitler. Apesar do quadrinho interno na revista impressã não trazer tal encontro, a iconografia apontou para uma ideologia bem delineada de posicionamento político. Em sequência, apareceram centenas de personagens bastante parecidos com *Capitain America*, criando assim uma cultura de guerra anterior e posterior ao ingresso dos EUA nas frentes ocidental e oriental.

A natureza da produção estadunidense demonstrou sua presença logo em seguida no mercado argentino. O incômodo, entretanto, com a cultura de guerra dos países do norte global logo surgiu como discurso pró-soberania cultural das *historietas* nacionais. Ao confronto direto entre os interesses culturais argentino e dos EUA a pesquisadora Laura Vazquez aponta: “o privilégio dos quadrinhos norte-americanos convive com uma visão internacionalista que busca

incorporar a *historieta* argentina a competência mundial e deixa de lado a produção sistemática de uma ‘idiosincrasia *criolla*’” (VAZQUEZ, 2010, p. 30)<sup>101</sup>.

No mesmo ano de estreia de *Ernie Pike*, o produtor e diretor cultural Enrique Lipszyc comenta:

Necesitamos de [Dom] Quixote, tanto para os estudantes, como entre os profissionais, e também entre os editores... Porque existe uma responsabilidade histórica. A través de uma *historieta*, pode-se elevar a moral de uma nação, como assim também elevar o valor cultural dos ‘povos que não tenham tempo para ler’, ou não se preocupe por aumentar seus conhecimentos culturais” (LIPSZYC *apud* VAZQUEZ, 2010, p. 30)<sup>102</sup>.

Apesar dos comentários circularem entre os principais profissionais de *historietas* do período, Oesterheld e Pratt foram os artistas que cristalizaram o sentimento anti-estadunidense e aplicaram o estudo de desconstrução do super-herói internacional. Ainda que não referenciem diretamente sobre as aventuras de *Capitain America*, Ernie Pike divagou sobre as questões que Kirby e Simons enfrentaram na década anterior: temporalmente distantes do conflito e geograficamente na periferia centro político internacional, a publicação de Frontera desprivilegiou o encanto sobre a guerra, transformando-a em um local inóspito e desolador. Os traumas de guerra não surgem maquiados pelas cores vermelha e azul, mas pintam em cada uniforme um peso anteriormente esquecido – nos quadrinhos.

### **3.2.1. Dos testemunhos internacionais para os quadrinhos: um histórico da publicação de *Ernie Pike***

As revistas da editora Frontera conquistaram espaço entre os leitores argentinos por se fixarem em um mercado editorial bastante estabelecido. Este movimento surgiu com o

---

<sup>101</sup> Texto original: “La entronización de la historieta norteamericana convive con una visión ‘internacionalista’ que busca incorporar la historieta argentina a la competencia mundial y una perspectiva que la pondera en tanto producción tributaria de una ‘idiosincrasia criolla’”.

<sup>102</sup> Texto original: “necesitamos Quijotes, tanto em los estudiantes, como entre los profesionales, ¡y también entre los editores... porque existe una tremenda responsabilidad histórica. A través de una historieta, se puede elevar la moral de una nación, como así también elevar el valor cultural de los ‘pueblos que no tengan tiempo’, o no se preocupen por aumentar sus conocimientos culturales”.

aproveitamento de dinâmicas de leitura em curso, sendo o principal a apropriação das *historietas* de aventura. Em uma mescla de contemporaneidade e de práticas editoriais, surgiu *Ernie Pike*. O título da *Frontera*, que estreou na revista *Hora Cero* (1957) e foi publicada em *Suplemento Semanal Hora Cero* (1957). O título, em cada uma de suas aparições, trata com bastante atenção as memórias traumáticas da guerra recente ainda mal trabalhadas, sobretudo para os próprios autores: dos argumentos e Héctor Germán Oesterheld – descendente de imigrantes alemães no início do século XX –, e dos desenhos de Hugo Pratt – italiano que vivenciou o governo Fascista de Benito Mussolini durante a década de 1930 e participou de uma parte da guerra no norte da África.

As aventuras, ambientadas nos campos de batalha na Europa e no fronte Oriental, *Ernie Pike* aparece como um correspondente de guerra onde relata os acontecimentos desumanos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). As guerrilhas, entretanto, são retratadas a partir de uma óptica crítica, em que se destaca os perigos da guerra sob agentes periféricos do conflito (soldados, cidadãos e outros indivíduos apagados na macro História). O tom pacifista e, de certo modo, humanista retrata o período com um diálogo pessimista. Enquanto em outros roteiros para *historietas* de Héctor Oesterheld o autor assegurou a ideia do herói coletivo, em *Ernie Pike* as narrativas são baseadas apenas nas vítimas do conflito, não existindo espaço para destaque de qualquer benefício derivado do acontecimento histórico. Em alguns capítulos, como veremos nos tópicos seguintes, o companheirismo é o único ato de humanidade que resta aos protagonistas das histórias.

As *historietas* trágicas se destacaram entre o padrão narrativo de outras revistas que buscavam ambientar seus cenários no período de guerra. Juan Sasturain (2020, p. 337) conta, no posfácio escrito para a edição brasileira de *Ernie Pike*, sobre o impacto da leitura contemporânea do título: “tínhamos onze anos e não podíamos acreditar no que tínhamos acabado de olhar/ler”. O ineditismo nas narrativas de Oesterheld e Pratt se localizou no tom caótico das histórias, a fim de retratar com intensidade a preocupação com a guerra e desconstruir a glamourização das batalhas na década anterior. Continua Sasturain (2020, p. 339): aquelas revistas “deixaram uma marca imediata em nossa já vasta experiência como jovens leitores/espectadores de relatos de guerra. Aquele episódio insólito, que ‘acabava mal’, não se parecia com nada do que líamos habitualmente nos quadrinhos”.

O desenvolvimento dos roteiros de *Ernie Pike* em destaque as publicações contemporâneas, por vezes, aplicaram a Héctor Oesterheld o comparativo com o campo literário

de seu período, sendo o principal com Jorge Luís Borges. Em uma metodologia que minimiza os impactos dos quadrinhos enquanto arte autônoma, sobretudo pelos estudos ainda recentes sobre uma mídia ainda mais recente bastante parecida com outras artes, levou aos quadrinhos a ideia de *literatura dibujada* – conceito reivindicado por Oscar Masotta –, o que promoveu discussões profundas em torno das *historietas* argentinas. As discussões sempre se intensificaram em torno da imagem Oesterheld, mais acirrado: em *Ernie Pike* o roteirista e editor argentino transformou o que antes eram influências culturais de outras fontes artísticas em uma ação ativa de apropriação de conceitos literário e adequados ao título em questão. Além da estrutura textual, que prezou pela prosa e textos carregados de informação, o personagem principal também teve sua trajetória inspirada no jornalista de guerra e escritor, Ernie Pyle. Os textos de Pyle sobre a Segunda Guerra Mundial, em estrutura e dinâmica narrativa, contribuíram para a criação de Pike.

Os textos do jornalista estadunidense, entretanto, fogem ligeiramente da proposta das *historietas* de Oesterheld e Pratt. Ainda que ambas as obras se encontrem em comum na representação dos horrores da Guerra, Pyle é reconhecido pelo serviço prestado aos Estados Unidos em evidenciar a perseverança do exército estadunidense sob as adversidades encontradas contra os inimigos ao redor do globo. Entre os seus principais livros, destaco *Brave Man* (1944): livro em que Pyle conta sobre o avanço das tropas estadunidenses na Europa através da personificação do exército americano. O retrato sobre a Guerra em que o texto de Pyle se propôs está fixado na conexão entre leitor e evento. Antes da popularização dos meios de comunicação televisivos, os jornais e rádios foram os principais protagonistas na informação transatlântica. Inovando nesse ciclo midiático, Pyle fugiu da lógica formal de descrição da Guerra na Europa, mostrando a vida e o cotidiano dos soldados, as dificuldades, os laços de amizade e afins. Através das correspondências de Pyle, o exército deixou de ser números e passou a ser nomes.

Ainda que não possamos definir tal fato sem um estudo detalhado sobre as obras de Ernie Pyle, a função do jornalista nos parece resultar no entusiasmo pela guerra dos leitores e na ansiedade pela derrota do inimigo. Pyle e Pike são personagens distantes entre si. De sobremaneira, Oesterheld utilizou a memória e o trabalho de Pyle como uma subversão do protagonismo nos relatos de correspondência. Ainda que Oesterheld tenha escrito sobre uma guerra já no passado, as marcas do conflito ainda persistiam na década de 1950.

A imagem do inimigo, dessa vez tratada com o mesmo zelo que os soldados ocidentais, pareceu muito perigoso aos trabalhos de Oesterheld. As questões mal resolvidas passaram por uma dificuldade sobre o tratamento com a Alemanha pós-1945, dividida em quatro partes e principal representação da Guerra Fria nas décadas seguintes. Ao reposicionar a memória dos soldados alemães sob a tentativa de pacificação das narrativas de guerra, o autor argentino buscou uma espécie de reabilitação da humanidade.

A narração de Ernie Pike nas *historietas* apresenta uma nova perspectiva sobre a estrutura dos quadrinhos no período e na própria editora Frontera. Os balões de fala dos personagens carregados de textos intercalam em passagens silenciosas, o que cria uma dinâmica de leitura acelerada para a mídia. Ao entender o momento de cada objeto de narração e o privilégio do texto ou da imagem, o leitor pode priorizar uma batalha ou compreender os sentimentos dos personagens em uma única edição. Superando assim a ideia de *literatura dibujada* ao priorizar a estrutura autônoma dos próprios quadrinhos. Os significados das passagens de texto e imagens carregam por si um estudo sobre o conflito, e, quando justapostas, criam uma narrativa densa sobre os eventos recentes.

A leitura interessada de Oesterheld e Pratt sobre o tema bélico, entretanto, não se aprofundaram dentro de territórios antropológicos nos tópicos raciais e ou étnicos. Longe das simplificações de conceitos sobre o período histórico, o título detalha a experiência militar a partir dos conflitos diretos entre exércitos. Dentro da publicação revisada para esta dissertação, a revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, os roteiros de Oesterheld não se propuseram a discutir sobre o Holocausto judeu, as políticas de eugenia na Alemanha, o ultranacionalismo fascista e outros tópicos importantes para o estudo da guerra. O artigo de Andrzej Sarnacki (2017, p. 41) busca evidenciar as dificuldades de reconstrução da memória sobre os eventos recentes através do problema de representação: a tentativa de criação de narrativas através da memória busca relatos seletivos que melhor se adequem ao proposto por determinado editorial, pautando-se em uma ideia muito bem definida dentro de um recorte específico onde a voz editorial não seja contrariada. Os trabalhos de Oesterheld incorrem no recorte temático individual, não o relacionado com o contexto geral do período. A guerra é o inimigo, a leitura sobre o tema se basta na afirmação construída logo no primeiro capítulo publicado em *SSHC*

A proposta editorial de Oesterheld, no caso de *Ernie Pike*, buscou identificar a Guerra enquanto inimigo dentro de conflitos entre oposições ideológicas. Ainda que tópicos semelhantes aparecessem em diferentes estruturas em outros títulos da mesma revista – como

em *El Eternauta* discute sobre o subúrbio argentino e a dominação racial durante uma invasão alienígena –, *Ernie Pike* não se deteve aos motivos-chaves que desencadearam a Segunda Guerra Mundial.

Diferentemente da Argentina, que as publicações alimentavam aos leitores do próprio domicílio, a produção estadunidense correu pelos mercados internacionais competindo com as diferentes publicações pelo mundo. *Ernie Pike* competiu por espaço ao lado de ícones do heroísmo estadunidense: Capitão América, Namor – título publicado pela editora Abril e referenciado no primeiro capítulo – e outros. Enquanto os quadrinhos estadunidenses ditaram aspectos benéficos da guerra dentro de um espectro bilateral (bem e mal), as *historietas* de Oesterheld e Pratt não pensaram sobre a guerra enquanto propaganda de superioridade e ressaltaram seus aspectos negativos.

Choques ideológicos ditaram a diferença entre *Ernie Pike* e seus concorrentes: o sucesso de publicação se deu através da leitura interessada do público por cenários realistas e personagens com dimensões humanas – longe de super soldado ou personagens com propriedades alienígenas. Acerca do uso cultural enquanto produto de propaganda militar, o pesquisador Ciro Inácio Marcondes (2011, p. 3) evidencia: “desde antes do início da guerra e também antes do início dos ataques a Pearl Harbor, a indústria de quadrinhos americana estava alinhada em esforços de patriotização, que envolvia grosseira demonização e estereotipagem xenofóbica”.

Para a produção estadunidense, a guerra tinha nome, rosto e localização. Enquanto nas revistas de Frontera, o inimigo era a guerra: tal fato, entretanto, desgastou a relação entre os autores. No texto de Juan Sasturain (2020, p. 350) o autor relata sobre discordâncias entre Héctor Oesterheld e Hugo Pratt. Ao ponto extremo em que, por vezes, Pratt se recusou a desenhar roteiros de Oesterheld por acreditar que o autor, de origens germânicas, embutiu muita humanidade aos soldados alemães. O conflito ideológico do mercado editorial de publicações de quadrinhos também estava presente, em grau diferente, na redação de Frontera. As celeumas entre Oesterheld e Pratt fez com que o título fosse posteriormente desenhado por diferentes artistas durante a publicação nas revistas da editora. Por conta da popularidade do título e o interesse dos leitores, a rotatividade de desenhistas em pequenos contos de Pike foi necessário para permanência do engajamento editorial da publicação e, ao mesmo tempo, contribuíram para a solidificação da carreira de diferentes colaboradores: como Eugenio Colonnese e José Muñoz.

A chave de leitura para os roteiros de Oesterheld, sobretudo dentro do espectro definido por *Ernie Pike*, segue a partir das considerações de Lucas Berone (2015, p. 9): uma reinterpretação de uma longa tradição da literatura ocidental, pautando-se entre natureza e cultura. O herói coletivo de Oesterheld, para Berone, vive em constante conflito com a natureza animalesca da raça humana em seu estado mais primitivo. Para o pesquisador argentino, este estado animalesco sobrevive na afirmação de poder do indivíduo sob seu semelhante. O herói coletivo, em contraponto, sobressai no conflito quando as diferentes partes comungam interesses em prol do bem-estar social.

Em *Ernie Pike*, a leitura de Berone se intensifica quando relacionados aos aspectos históricos que compuseram o desenvolvimento da guerra. As primeiras décadas do século XX são reconhecidas pelo estabelecimento de grandes polos industriais, elevando um suposto bem-estar social dentro da sociedade capitalista e liberal – entre as décadas de 1920 e 1930. O período entre guerras e com ênfase no pós-Segunda Guerra Mundial é, para a hegemonia norte-americana, o momento de estabilidade da modernidade e da civilização (SANTOS. *Et al*, 2012, p. 50). A ideia de desenvolvimento e subdesenvolvimento cresce entre os países que prosperaram com o conflito e a influência internacional em favor da humanidade florescia nos discursos dos países ao norte da linha do Equador.

As *historietas* de *Ernie Pike* se apresentaram como contraponto da ideia de civilização através da guerra, o bem-estar social derivado do controle de poder político e militar. Os países capitalistas em questão, retratados como parte do problema central das histórias de *Ernie Pike*, podem ser vistos como uma peça mecânica do verdadeiro vilão para Oesterheld. A coletividade e o resgate das memórias e experiências individuais funcionam como resistência da essência humana e da negação da afirmação de poder unilateral. Como continua Berone (2014, p. 35): a máquina é vista como uma identidade oposta ao humanismo, em que, dentro da narrativa de Oesterheld, a relação tende ao controle de um ao outro, em uma relação saturada, violenta e quase nunca pacífica.

Aos roteiros de Oesterheld, a humanidade prevaleceu sob as adversidades, por vezes, criadas pela própria humanidade. A instabilidade entre partes diferentes, separadas por aspectos políticos, ideológicos e sociais, tornaram as *historietas* de *Ernie Pike* um material único em meio aos conceitos do herói de guerra estadunidense. Diferentemente de outros títulos também escritos por Oesterheld, em *Ernie Pike* a humanidade resiste na amizade e na fidelidade ao

humanismo dos personagens oprimidos pelos interesses da máquina – representados pela guerra.

Ainda, as leituras imagéticas compuseram o cenário de ambientação e detalhes do período histórico, criando uma representação rica para leitores pouco acostumados com a realidade bélica. Laura Vazquez em seu livro *El Oficio de las viñetas* comenta sobre o uso de documentação visual para composição das *historietas* nesse período: “o uso da fotografia para composição das *historietas* surge a partir da valorização do realismo documental. Em contraposição a caricatura e as tiras satíricas pioneiras” (VAZQUEZ, 2010, p. 67)<sup>103</sup>. O registro aparece como uma via, para a pesquisadora, de uma *historieta* moderna. Hugo Pratt, o primeiro desenhista da série, tem destaque importante no uso de documentos visuais e imagéticos daquilo que se propôs a desenhar. Sobretudo por conta do passado fisicamente próximo à guerra, o arquivo do desenhista italiano sempre correspondeu às necessidades dos roteiros de Oesterheld. Como continua Vazquez (2010, p. 73), “Pratt desenha as histórias que viveu”.

No livro de entrevista, em que Hugo Pratt conversa com o crítico de quadrinhos Dominique Petifaux, comenta sobre a diferença de visão sobre as narrativas ambientadas em contextos de guerra. Para Pratt, a diferença significativa entre ele e Oesterheld pauta-se na experiência de ambos os autores:

Essa questão precisa ser esclarecida. A minha geração esteve na guerra e ela vem de uma geração que esteve na Primeira Guerra Mundial. Eu me vi envolvido em guerras civis diretamente ou por meio de amigos. Em 1948 eu estava lutando, na Itália, com a polícia igual aos rapazes em 1968 em Paris. Não sou da geração *Love Story*, e estou descrevendo o que sei, mas falo da guerra como algo negativo (PRATT, 1996, p. 46)<sup>104</sup>.

Para o autor italiano, a visão referente ao conflito, com base na experiência – familiar, no caso de Oesterheld – definiu certas medidas de apropriação e representação sobre a guerra. A atitude em que Pratt condenou Oesterheld, de humanizar demasiadamente o exército alemão, refletiu-se diretamente no contexto de vida e luta do artista italiano antes de se mudar para a

<sup>103</sup> Texto original: “el uso de la fotografía para la composición de las historietas surge a partir de la valorización del realismo documental. En contraposición a las caricaturas y tiras satíricas de la etapa pionera”.

<sup>104</sup> Texto original: “Il faut clarifier cette question. Ma génération a fait la guerre el ele vient d’une génération qui a fait la Première Guerre mondiale. Et je me suis trouvé mêlé a des guerres civiles, soit directement soit par des amis. En 1948 je me bagarrais, en Italie, avec la police, comme les types de 1968 à Paris. Je ne suis pas de la génération de *Love story*, et je décriis ce que je connais, mais je parle de la guerre comme de quelque chose de négatif”.

Argentina. Enquanto Oesterheld ainda sentia o saudosismo da cultura germânica através de sua ascendência, levando em consideração uma visão mais focada dos conflitos da Primeira Guerra Mundial, Pratt carregou as máculas da guerra na Itália. Retomando o período de publicação de *Ernie Pike*, os estudos em torno da Segunda Guerra Mundial<sup>105</sup> ainda eram prematuros, enquanto a Primeira Guerra Mundial já se colocava como um evento mais bem definido. A recepção sobre os diferentes momentos e experiências levou aos autores perspectivas bastante distintas sobre o mesmo tema, em que, a princípio, foram benéficas para o título.

Acerca da representação da Guerra nos desenhos de Pratt, a escolha artística do italiano se pautou em duas metodologias: a primeira, e mais óbvia, a fidelidade documental com o período histórico retratado; a segunda, por uma facilidade profissional, em que se busca no arquivo pessoal referências imagéticas para encurtar o período de desenho nas pranchas – o que permitia ao desenhista mais tempo para se dedicar a outros trabalhos. No caso de Pratt, a vivência na Europa durante os períodos de Guerra possibilitou um acúmulo de imagens e acessórios militares que contribuíram para os detalhes presentes em *Ernie Pike*. Enquanto os roteiros de Oesterheld criaram a atmosfera opressora através do texto, o realismo de Pratt (fig. 31) em desenhar tanques de guerra, armas, vestimentas e diversos outros recursos utilizados no período do conflito contribuíram para a identidade estética da publicação.

---

<sup>105</sup> Em entrevista aos artistas Carlos Trillo e Guillermo Saccomano (1980), Oesterheld aponta que durante a criação das histórias de *Ernie Pike* a documentação sobre a recente Guerra ainda permanecia escassa. Diz que os roteiros foram construídos com poucos relatos e alguns pedaços de documentações liberadas pelos Estados Unidos da América no período.

Fig. 31 – A atmosfera de *Ernie Pike*

Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 1ª edição, 1957

A escolha de Hugo Pratt, superando momentaneamente as questões editoriais de facilitação do trabalho braçal, colocou ao título da editora Frontera uma qualidade irremediável. Em relatos do desenhista ítalo-brasileiro Eugenio Colonnese sobre a colaboração no editorial de Héctor Oesterheld, diz: “lá a documentação tinha de ser correta. Desenhar um objeto errado era desmoralizante. Você perdia o crédito e não recuperava. Ficava marcado mesmo” (RAMOS, 2016, p. 138). A característica estética prezou pela preservação da memória com ênfase em soldados anônimos que ficaram pelo caminho conforme as máquinas de guerra avançaram na trilha da modernidade.

### 3.2.2. A Guerra é o inimigo: humanismo em cenários de caos

A série de Héctor Oesterheld e Hugo Pratt atuou no campo cultural como uma maneira de preservação da memória e crítica às instituições fortificadas ao longo das primeiras décadas

do novo século. O uso do cenário da Guerra mais recente, provou tópicos e temas caros à sociedade ainda balançada pelos desdobramentos do conflito global. Ainda que as *historietas* não avancem em um debate mais profundo sobre ultranacionalismos e outros assuntos dificilmente desvinculados à Segunda Guerra Mundial, retomar os relatos de guerrilheiros e confrontos de exércitos pareceu, ao título, a maneira correta de se especular sobre a guerra. Ao trazer à tona a humanidade esquecida ao longo do período, as *historietas* publicadas em *Hora Cero* e *Suplemento Semanal Hora Cero* questionaram sobre a condição das políticas internacionais e o relacionamento civil com o absurdo.

Os dramas que envolveram a Segunda Guerra Mundial ainda permaneciam com insistência nos países ao redor do globo, mesmo após uma década do final do conflito. Henry Rousso entende que as catástrofes ocorridas na primeira metade do século XX definiram a maneira de se relacionar com a História na contemporaneidade. Para o autor, no livro *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*, o massacre de população civil e uma destruição deliberada de zonas centrais e periféricas ao conflito causou um dano severo a memória social e coletiva em que se buscou explicar um momento que foge à intelectualidade estimulada pela outrora Revolução Francesa. Rousso continua: “é preciso enfrentar a terrível questão de saber como manter a lembrança dos mortos e desaparecidos sem sepultura, encerrar-se dos lutos coletivos, dar sentido a acontecimentos que parecem inacessíveis à razão” (ROUSSO, 2016, p.131).

Podemos relacionar o estudo de Rousso conforme a necessidade de explicar o presente e dar sentido à própria história. Pois, “após 1945, as sequelas combinadas da guerra, do nazismo e do Holocausto implicam em todo o mundo ocidental um interesse ainda mais intenso pela história do tempo presente, que se desenvolverá de maneira decisiva tentando dar conta da herança dessa última catástrofe” (ROUSSO, 2016, p. 135). Os registros sobre a Segunda Guerra Mundial passaram a ser palco de diversas narrativas nas décadas posteriores, uma maneira com que os herdeiros do período histórico encontraram de dar significado às histórias parentais (e pessoais). Assim, o “apelo mostra até que ponto a vontade de construir uma história e uma memória desse conflito fora do normal constituiu um elemento essencial da própria cultura de guerra” (ROUSSO, 2016, p. 134).

A Segunda Guerra Mundial apareceu como temática de interesse mútuo aos dois autores. O entusiasmo quanto ao desenvolvimento do título, entretanto, correu diametralmente oposto à empolgação inicial: enquanto Oesterheld respondeu ao personagem com dedicação, o

relacionamento com Pratt foi se deteriorando conforme a publicação de novos episódios. A relação de cada autor com a obra pode ser vista em dois momentos diferentes: Héctor Oesterheld ao ser entrevistado por Carlos Trillo e Guillermo Saccomano – publicado no livro *Historia de la historieta argentina* (1980); e Hugo Pratt na entrevista com Dominique Petitfeaux – publicado no livro *De l'autre côté de corto: Hugo Pratt*.

Ao roteirista, as perguntas interessadas por outros dois importantes integrantes do mercado editorial argentino, levaram Oesterheld a memorar as qualidades de *Ernie Pike*. Em momento diz:

na minha opinião, o que mais influenciou *Ernie Pike* foram alguns grandes filmes italianos, *Paisá* ou *Roma Ciudad Abierta*. E outras coisas, como novelas da Primeira Guerra Mundial. Cito sem nenhuma novidade. E antes, muito antes, um clássico: *Guerra e Paz*. Tostoi tem tramas excelentes. E também um autor esquecido. Stephen Crane, o de *La roja insignia del coraje*. Esta, por seu tratamento, é uma história moderna, estupenda (OESTERHELD, 1980)<sup>106</sup>.

Oesterheld continuou comentando sobre suas influências e seus direcionamentos sobre *Ernie Pike*, que vão de Ernest Hemingway a Edgar Allan Poe. Fez questão de ressaltar as qualidades do título, a apresentação das documentações tão escassas ainda na década de 1950, mas uma preocupação sobremaneira com a memória do conflito e a retomada pacifista de um entendimento contemporâneo sobre a guerra. Contou sobre a influência de Pyle, que pouco lhe agradava a escrita, mas muito lhe interessava sobre sua vida.

Ao longo das perguntas, Oesterheld se derramava em suas respostas, diferentemente de Hugo Pratt. O desenhista italiano, bastante incômodo com as lembranças de produção argentina, respondeu brevemente a cada questão. Assuntos que fogem brevemente do interesse do entrevistador e ironias sobre temas caros a *historieta*. Em momento, Petitfeaux pergunta sobre a valorização da memória do rebelde e as relações com soldados desertores nas *historietas*, Pratt responde: “É um viés dos Oesterheld e de todos os caras que não gostam de disciplina” (PRATT, 1996, p. 46)<sup>107</sup>. Frases como “Eu tive que usar armas. Hoje eu fumo um cigarro e falo

<sup>106</sup> Texto original: “En mi opinión, lo que más influyó en Ernie Pike fueron algunas grandes películas italianas Paisá o Roma Ciudad Abierta. Y otras cosas, como novelas de la primera guerra. Cito Sin novedad en el frente. Y antes, mucho antes, un clásico: la Guerra y la Paz. Tolstoi tiene tramos excelentes. Y también un autor olvidado. Stephen Crane, el de La roja insignia del coraje. Ésta, por su tratamiento, es una historia moderna, estupenda historia”.

<sup>107</sup> Texto original: “C’est un parti pris d’Oesterheld, et de tous les types qui n’aiment pas la discipline”.

com você, mas fui para a guerra” (*idem*)<sup>108</sup> e respostas monossilábicas afastam *Ernie Pike* da conversa entre os dois.

Pratt, ao contrário de Oesterheld, parecia encarar a guerra enquanto um problema ainda em curso. Enquanto Oesterheld criou mecanismos de acessar os traumas internacionais de uma maneira respeitosa e, muitas vezes, empática. O desenhista pareceu rejeitar veementemente as discussões pacifistas do autor argentino: “sempre digo que venho de uma família fascista. Até deixei de publicar uma foto em que estou com meu pai, que é adepto ao fascismo. Para mim, ser fascista é uma doença como qualquer outra” (*ibidem*).

A rusga entre os autores afastou definitivamente o caminho da produção colaborativa – em que Pratt e Oesterheld não voltaram a produzir juntos após a saída do italiano da editora. Apesar da dificuldade do relacionamento entre os dois criadores, a visão sobre a guerra e a difusão do humanismo em *Ernie Pike* contribuíram para uma importante fase de estruturação da editora Frontera e das qualidades dos quadrinhos argentinos de quadrinhos, na medida em que o correspondente passou a ser reverenciado por criadores contemporâneos e posteriores à publicação.

No livro *La historieta argentina: una historia* escrito por Judith Gociol e Diego Rosemberg, os autores são taxativos em afirmar “\a historieta de guerra por excelência é *Ernie Pike*, um quadrinho que marcou o gênero e deixou herança” (GOCIOL. ROSEMBERG, 2003, p. 433)<sup>109</sup>. Para eles, as *historietas* de guerra na Argentina apenas voltaram a ganhar fôlego décadas depois a partir da necessidade de observar as Guerras das Malvinas na década de 1980<sup>110</sup>, com a reverência permanente ao trabalho de Oesterheld e Pratt.

A identidade das *historietas* de *Ernie Pike* pode ser facilmente observada. Para o caso, vamos reiterar a atenção à primeira série do título publicada na revista *Suplemento Semanal Hora Cero* nos números 1 a 4, intitulada *Desencuentros*. A minissérie conta a história de dois amigos ingleses. *Desencuentros* é um quadrinho que retrata a batalha entre tanques de guerra. O veículo militar, uma inovação da modernidade, é o causador de toda a dificuldade entre os protagonistas da série. Pois, ao serem surpreendidos por um grupo do exército alemão, o

<sup>108</sup> Texto original: “Aujourd’hui je gume une cigarette et je parle avec vous, mais j’ai fait la guerre”

<sup>109</sup> Texto original: “la historieta argentina de guerra por excelencia es Ernie Pike, de Héctor Germán Oesterheld, una tira que marcó el género y dejó herancia”.

<sup>110</sup> Para ler mais sobre o tema, conferir o texto: *Los desastres de la guerra: el relato de Malvinas en dos obras de historieta argentina contemporánea*, de Pablo Turnes e Laura Fernandez, publicado na revista *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2019. Além disso, o rosto de Ernie Pike se tornou tão importante para a representação da guerra no entretenimento argentino que, posteriormente, o personagem foi resgatado pelo autor Ricardo Barreiro como forma de protesto contra a guerra.

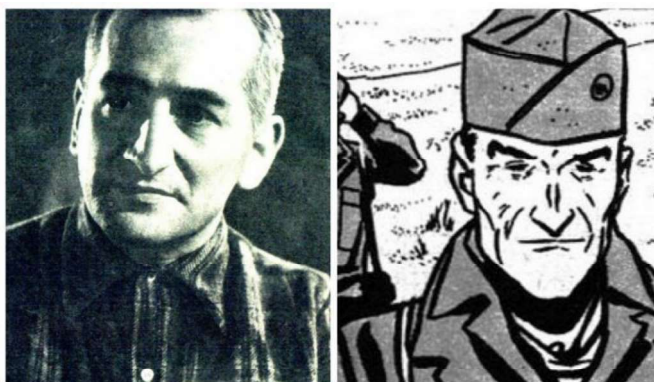
pequeno grupo de ingleses bate em retirada com bastante urgência sem necessariamente se importar com o que estava sendo abandonado. Long, um dos protagonistas, foi uma das partes do exército aliado que se perdeu nas planícies do norte da África. Holden, amigo e companheiro, voltam com enorme desespero para salvar o colega. O estrago, entretanto, já havia acontecido. A loucura na guerra separou uma amizade que, mesmo no fim, lutou bravamente para estar ao lado um do outro.

A interseção entre o popular com o público, permite aos roteiros de Oesterheld uma ligação sentimental com os soldados inicialmente anônimos, como amigos que contam histórias um para o outro. Desdobrando a identidade e carisma dos personagens em um cenário absurdo, as páginas impressas buscaram a conexão fiel com os leitores através da percepção e identificação das *historietas* através de uma narrativa. A conexão também se impõe na representação visual do título, no uso de metalinguagem sobre a relação entre autor e personagem: com uma interpretação inédita sobre a guerra, Pike foi retratado a partir da semelhança com seu criador (Fig. 32). Oesterheld diz: “quando criei o personagem, anexeí uma nota com o primeiro roteiro e disse que o fizera simpático, nobre e bom. Como piada, terminei a nota assim: ‘bah, o fiz como a mim’” (OESTERHELD, 1974)<sup>111</sup>. A representação característica do personagem, ligados ao conceito de um homem comum, assumindo as feições do próprio escritor, permitem uma assimilação mais afetuosa no desenvolvimento do personagem – sabendo que a imagem de Oesterheld, assim como a de Pike, foi bastante difundida entre os leitores.

---

<sup>111</sup> Texto original: “Em cuanto al dibujo, fue una broma de Pratt: cuando creé el personaje, le adjunté una nota com el primer guión y le dije que lo hiciera simpático, noble, buenazo. Como chiste, terminé la nota así: ‘bah, hacelo como yo’”.

Fig. 32: Héctor Oesterheld e Ernie Pike



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 1ª edição, Frontera, 1957 [detalhe]

Além da apropriação imagética, Héctor Oesterheld apoiou-se, com intenção de superá-las, em características das histórias de guerra popularmente difundidas nos Estados Unidos. As narrativas de Pike se tornaram lúgubres, com um pessimismo e uma reflexão sobre a falta de humanismo no desenvolvimento dos conflitos armados. Em tom pacifista, os roteiros dedicaram a especialização dos sentimentos mundanos localizados nos personagens. A subversão de narrativas padrões de guerra frente ao desenvolvimento das histórias de *Ernie Pike* podem ser localizadas em dois pontos: na inexistência de personagem principal e na condenação do conflito. Em uma representação imediata dos dois pontos, a primeira edição desenvolve a história de dois soldados, Tenente Holden e Tenente Long. O primeiro, ainda jovem, é um homem precavido e feliz, que, segundos os soldados, não há ninguém como ele: “não ataca sem medir os riscos, ou para alegrar um acampamento com paródias de todo o mundo, desde Stalin até Betty Grable” (*SSHC*, n. 1, 1957). Enquanto Tenente Long, distinto de Holden, é “um sonhador que seguia sonhando apesar de toda a destruição que tem ao seu redor, seguia crendo na fundamental bondade do homem” (*SSHC*, n. 1, 1957).

A história dos dois soldados começa durante um diálogo entre Ernie Pike e Tony Zardini, outro soldado, em um espaço-tempo posterior ao de Long e Holden. Pike conta sobre os colegas de guarda como uma forma de repreender Zardini, que faz o papel de censor ao decidir o que é ou não relevante sobre os recentes acontecimentos. Uma pequena história sobre o exército britânico contra o exército alemão surge para ilustrar os malefícios e a seriedade da guerra. A passagem protagonizada por Holden e Long desdobra-se em uma batalha de tanques de guerra e cria uma relação de amizade pouco imaginada, sobretudo contemporâneo a publicação da *historieta*, para um cenário tão desumano.

Assim continua os roteiros de Oesterheld, detalhando os sentimentos e as características fundamentais que constituem dois soldados anônimos na batalha de El Alamein, no Egito. Pike, entretanto, é interrompido pelo ouvinte de seu relato que diz: “Por que não me conta uma história de sua vovozinha? Que demônios me importam como eram esses dois?” (*SSHC*, n. 1, 1957). Pike completa: “para que entenda o que vou te contar, era necessário que conhecesse Holden e Long” (*idem*).

Narrando através dos personagens Long e Holden, Oesterheld refletiu acerca da destituição do humanismo presente na guerra, o enfrentamento desenfreado de soldados por conta de questões ideológicas em oposição às relações pacíficas. Assim, Pike questiona se é possível “aceitar sem enlouquecer um mundo onde não teria faísca de bondade e generosidade (...) Justamente nas guerras é quando se faz mais necessário recordar quais são os verdadeiros valores humanos” (*SSHC*, n. 1, 1957).

O texto de Oesterheld pode ser lido em duas vias: do realismo e da ficção histórica. O primeiro, cabe-se na medida em que o autor faz uso de documentos e relatos oficiais para construção dos roteiros; já o segundo, permite aos autores navegar pelas lacunas históricas não preenchidas pela documentação, colocando sob o caráter literário do texto a reconstrução do passado conforme a interpretação própria dos autores. Para alguns autores clássicos como György Lukács, existe uma tensão constante entre os dois gêneros que se apresentam na construção de *Ernie Pike*. À medida em que o texto de Lukács se aprofunda no recorte temporal entre o século XVIII e XIX, o caso da Argentina pode se beneficiar com algum dos apontamentos do autor.

Para Lukács (2011, p. 309), então, o autor realista “repousa precisamente no fato de que eles se movem com plena liberdade no interior de seu material e conhecem suficientemente bem os tipos da vida popular para dispor deles como imaginação, mas sem se afastar da verdade do que é típico”. A investigação de Lukács se pauta na observação da produção imperialista do período mencionado anteriormente, tendo-se uma conclusão dentro do contexto a partir, também, de questões sociopolíticas. Ao caso argentino e, sobretudo, para este trabalho, podemos pensar com Lukács sobre a apropriação documentação com finalidades de adequação ao contexto de existência da obra e dos autores.

Já sobre a produção baseada na ficção histórica passa, segundo Lukács, sobre a característica humanista da obra. Visando, sempre, não tirar de contexto a produção do pesquisador húngaro, este caráter humanista surge conforme prática subversiva anti-

imperialista do período estudado pelo autor. Para este trabalho, cabe perceber as tensões entre as leituras das obras de Oesterheld dentro de um cenário também complexo como a Argentina pós-peronista e pós-golpe da Revolução Libertadora – dois momentos, também, conturbados em suas próprias medidas.

O desenvolvimento da ficção histórica, para o autor, está intimamente ligado com uma suposta decadência literária, outrora difundida pelo realismo do período imperial (LUKÁCS, 2011, p. 310). O humanismo se desenvolve conforme a necessidade de explicar o seu próprio tempo; assim, na ficção, o imperialismo não tem facilidade em desempenhar seu papel de reivindicação de poder. A superação da fidelidade aos documentos dá aos autores liberdade em definir a história conforme a sua interpretação. Já no século XX, Lukács comenta que “a vitória do fascismo hitlerista na Alemanha é uma virada na evolução não apenas para a Alemanha, mas sobretudo para o humanismo opositor dos principais escritores alemães” (LUKÁCS, 2011, p. 321).

Cabe-nos pensar a tensão entre o realismo e a ficção dentro da obra de Oesterheld. O caráter literário da obra permitiu uma imersão ficcional no texto em que se pontua a humanidade de personagens outrora desumanizados, enquanto o realismo se adequa a princípios marcados pelo interesse dos autores. Ou seja: *Ernie Pike* é fruto de uma fusão entre o interesse histórico e uma reparação, tanto questionada, sobre o valor da vida – com espaço sobre a vida do inimigo. Ainda que a maior parte das *historietas* trate sobre soldados do exército Aliado, aquelas que discorrem sobre soldados do Eixo marcam com bastante facilidade a leitura das revistas.

Oesterheld compôs o cenário narrativo de *Ernie Pike* a fim de refletir sobre a guerra, mas também sobre o gênero narrativo que se aproveita da cultura bélica. Sobretudo ao final da Segunda Guerra Mundial e o início do período de Guerra Fria, as histórias de guerras aqueceram a produção de HQs – tal alinhamento está ligado, principalmente, ao *babyboom* na década seguinte. Para tentar parar o avanço da cultura militar orientada por um viés estadunidense e apresentar aos leitores uma ideia nacional a partir da ideia de Oesterheld, o roteirista utilizou-se do título como uma forma de mostrar que, pela “primeira vez no mundo, os americanos não eram os bonzinhos e os alemães os maus. Havia heróis em ambas facções, inclusive entre os japoneses. O único vilão da *historieta* era a guerra” (OESTERHELD, 1974)<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Texto original: “fu ela primera vez en el mundo que los americanos no eran los Buenos y los alemanes los malos. Había héroes en ambas facciones, incluso los japoneses lo eran. El único villano de la historieta era la guerra”.

A união entre o realismo e o ficcional, para Juan Sasturain, é a chave do sucesso de *Ernie Pike*. “Além do ‘olhar humanista’ original dos argumentos, é inegável que o arquivo gráfico proporcionado por Pratt, sua meticulosa documentação e o extraordinário vigor e fidelidade com que ilustrou ambientes e sequências de combate foram fatores fundamentais no extraordinário sucesso da série” (SASTURAIN, 2020, p. 352). O desenho de caráter sintético, valorizando o momento da arte em que mostra apenas aquilo que faz mover a trama, concebeu dinamismo e agilidade para as tramas de Oesterheld. O texto de *Ernie Pike* abriu espaço para o desenho de Pratt construir as suas próprias relações entre a ficção e o realismo.

Ao contrário do caso de Oesterheld, em que a fidelidade ao documento pode ser questionada conforme a intenção do texto, já para Hugo Pratt: o uso demasiado da documentação visual traz benefícios ao autor e a obra. Ao autor se deve a facilitação do trabalho: o desenho sem referência requer do autor uma continuidade quadro a quadro que, em certa medida, pode se tornar confusa para a narrativa. O uso de referência documental permite ao autor trabalhar com objetos pré-existentes, permitindo um conforto em desenhá-los em diferentes ângulos, formas e posição. Além disso, a reconstrução histórica através de fontes documentais permite ao desenhista retratar uma realidade contextual que vai além dos relatos e memória de combatentes e pessoas envolvidas com os acontecimentos (VAZQUEZ, 2010, p. 74).

O comprometimento de Pratt com o desenho documental está para além dos outros desenhistas contemporâneos do período. Por conta de sua popularidade e influência no mercado editorial argentino, o artista italiano teve acesso a uma documentação de arquivos oficiais na medida em que construiu a sua própria. Em viagens continentais, Pratt visitou museus de guerra e espaços militares para fotografar peças e mecanismos que resultaram em desenhos cada vez mais apurados nas páginas de *Ernie Pike* (VAZQUEZ, 2010, p. 75). Em determinadas *historietas* do título, parte do arquivo foi publicada através de colagem – mesclando fotografia e quadrinhos<sup>113</sup>.

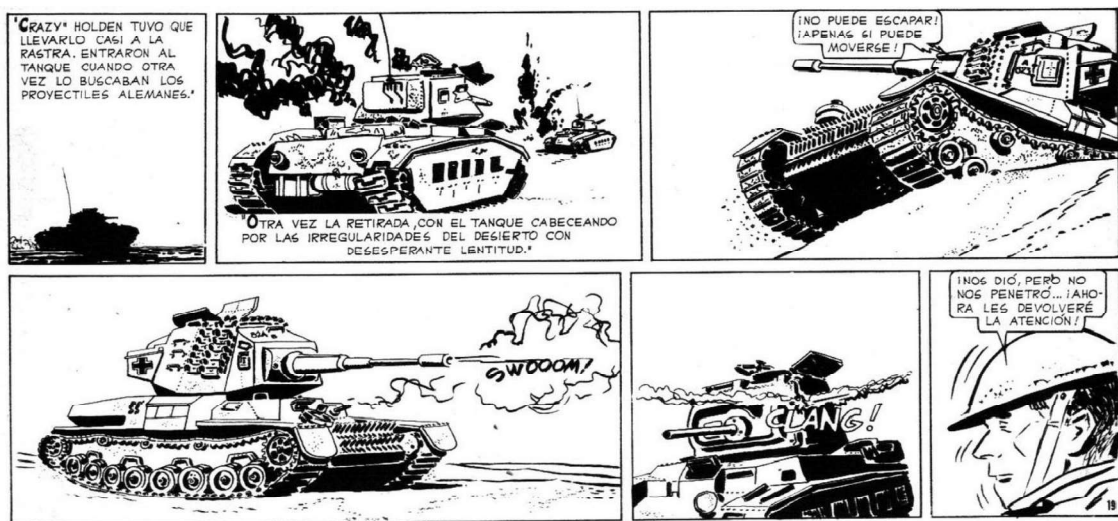
A curiosidade de Pratt pelo estudo militar pôde ser percebida com certa facilidade nas publicações de *Ernie Pike*. Ao autor italiano, preocupado com o modo de produção em uma equação que relaciona trabalho e salário, renuncia a certos aspectos do desenho formal para

---

<sup>113</sup> Para conferir parte dos exemplos citados, conferir as edições de *Ernie Pike* publicadas na *Colección de Batallas Inolvidables* nº 5 e 6 pela editora Frontera em 1961. Edições publicadas no Brasil através do livro *Ernie Pike*, publicado pela editora Figura em 2020.

privilegiar o seu maior interesse: uniformes, veículos, armamentos e similares. No exemplo apresentado na fig. 33 podemos notar uma dedicação no estudo de perspectiva sobre o tanque do Tenente Holden. O tanque é apresentado em diferentes ângulos – plano aberto, fechado, horizontal e de baixo para cima – e diferentes posições enquanto o plano de fundo é apenas uma paisagem em branco. O privilégio do veículo militar faz contraposição do cenário minimalista, algo oposto quando comparamos *Ernie Pike* com *Nahuel Barros*. A referencia pode nos mostrar onde Pratt manteve mais esforço e o prazer pelo trabalho: as máquinas de guerra bastante detalhadas aparecem como modelo de um desenho acadêmico desenvolvido pelo artista italiano enquanto desenhista e, também, professor. O estudo do preto e branco, conforme a luz incide no objeto ajudando a delinear o veículo e evidenciar os mecanismos e as tecnologias do período: engrenagens, correntes, proteção, armamentos e afins dão conta da visão específica do instrumento bélico.

Fig. 33: O desenho documental de Hugo Pratt



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 4ª edição, editora Frontera, 1957 [detalhe]

Ainda que a história de Holden e Long aconteça em planícies do Egito, o espaço em branco ao redor do mecanismo militar indica algumas alternativas e soluções encontradas por Pratt para valorizar o desenho documental dentro dos curtos prazos editoriais para produção da revista. Em poucos quadros podemos ver o ambiente em que os personagens se encontram – vegetação, clima e outras características naturais –, apresentando-se apenas para valorizar o interesse maior do desenhista: no quadro quatro da tira exposta, em que o tanque desce um

pequeno desnível do solo e pode ser desenhado debaixo para cima, damos conta de um item da geografia do local onde se passa a narrativa, mas nada mais do que isso.

A técnica de desenho de Pratt permanece ao longo de várias edições e de maneira permanente em *Desencuentros*. Os cenários, para o artista, voltam a ser preciosos em situações momentâneas em que os personagens se encontram dentro dos veículos, onde Pratt pode voltar a dedicar-se aos seus interesses originais. Este desenvolvimento da identidade estética do autor, que pode ser percebido em trabalhos em décadas posteriores, também categorizou *Ernie Pike* como um título diferente das demais publicações da própria editora. No caso de *Suplemento Semanal Hora Cero*, na primeira metade de publicação da vida editorial da revista, o título sobre a Segunda Guerra Mundial dividiu espaço com gêneros distintos – ficção científica (*El Eternauta*), western (*Randall, the Killer*) e gauchesco (*Nahuel Barros*).

Os três títulos em publicação simultânea apresentaram características de desenho tanto diferente de Hugo Pratt: em *El Eternauta*, Francisco Solano López preocupou-se com a ambientação do urbano em Buenos Aires, trabalhou com dedicação sobre linhas de expressões e outras linguagens exclusivas – retículas, sobreposição de elementos visuais e outros (fig.34)

Fig. 34: *El Eternauta*

Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 4ª edição, editora Frontera, 1957.

Já em *Randall, The Killer*, o chileno Arturo del Castillo<sup>114</sup> apresentou uma estética mais poluída, assemelhando-se com folhetins da virada do século XX e com um trabalho de hachuras imitando técnicas de impressão antigas (fig. 35). O trabalho de luz e sombras no caso de Castillo se afastou consideravelmente de seus companheiros de publicação: a sombra vinha como forma narrativa a fim de criar ambientação ao título

<sup>114</sup> Artista chileno que se mudou para Buenos Aires na década de 1940 e passou a trabalhar com *historietas* através do editorial Columba. Participou de revistas clássicas do mercado editorial, tal como *El Tony*, *Aventuras* e *Intervalo*. Colaborou com Oesterheld no longo título *Randall, the Killer* em mais de sessenta números da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*. Na década de 1960 trabalha para a Eruopa, retorna a Argentina em em 1970 e retoma parceria com Oesterheld no título *Loco Sexton*. É reconhecido por seu trabalho com títulos de *Western* e sua fidelidade ao cenário do oeste estadunidense.

Fig. 35 – *Randall, the Killer*

Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 4ª edição, editora Frontera, 1957.

Enquanto o último, *Nahuel Barros*, fica a cargo de representação dos pampas argentinos. Carlos Roume, artista nacional, ganhou destaque entre seus pares por seus desenhos anatômicos de cavalos. Um dos professores da *Escuela Panamericana de Arte*, colaborou para a editora Frontera com seu traço ao mesmo tempo dinâmico e realista (fig. 36). A representação dos pampas através do desenho, que define a ambientação por traços rápidos e precisos conforme a necessidade da narrativa.

Fig. 36 – Nahuel Barros



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 7ª edição, editora Frontera, 1957.

A diferença entre os artistas, dedicados à colaboração com o mercado editorial argentino, foi um ponto de divergência com o padrão de revistas do período. A diversidade de traços, estilos, técnicas e narrativas cativou os leitores e permitiu o andamento de diversas séries e a longevidade da revista semanal. Quanto a Hugo Pratt, o desenho em função do roteiro e das práticas documentais sintonizavam ainda mais com os interesses de Oesterheld. O modelo de produção do escritor argentino, como pode ser visto nos exemplos citados anteriormente, preenchia os pequenos quadros de *Suplemento Semanal Hora Cero* como se fossem páginas de romance em prosa, o que não aconteceu em *Ernie Pike*.

A especialidade de Pratt de retomar o desenho sintético permitiu um equilíbrio para o título em questão. Em sequências narrativas, Pratt – com poder de decisão sobre os roteiros de Oesterheld – sacrificou as linhas escritas para deixar a cargo do desenho de representar o ápice climático da cena. A interrupção de diálogos, caixas de narração e outros artifícios da escrita para momentos de silêncio (fig. 37) se tornou uma das características mais importantes da

estética de *Ernie Pike*. Sobretudo, os momentos de silêncio quase sempre aconteciam em cenas de bastante violência. De acordo entre os autores, a maior representação do absurdo da Guerra foi publicada apenas nos traços do artista italiano que, como exegese, explorava seu passado tão recente, agora, na forma artística.

Fig. 37: Momentos de silêncio em *Ernie Pike*



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, 4ª edição, editora Frontera, 1957 [detalhe]

O trabalho colaborativo entre os autores criadores de *Ernie Pike* provocou profundas mudanças nas *historietas* de Guerra na Argentina. Características levadas a cabo em *historietas* décadas posteriores, encaram o conflito como um efeito colateral da maldade humana. O laço trabalhado entre personagens em contraposição a violência gráfica sugere ao leitor uma variação de sentimentos constantes. Em *Ernie Pike*, Oesterheld trabalha à vontade e Pratt o interesse. Juntos, anotam na história, como sugestão do próprio personagem, narrativas derivadas do absurdo em que atuam a favor da humanidade: “tem que haver, Tony, um lugar onde estas tragédias, feitas de coragem e desencontros, sejam usadas a favor da espécie humana... Tem que haver, Tony...” (*SSHHC*, n. 4, 1957).

O desprezo de Pike pela guerra ganha ainda mais respaldo conforme a narrativa de Holden e Long se detalham em suas próprias palavras. O correspondente trata sobre todos os aspectos da batalha conforme a dificuldade desigual entre dois exércitos muito bem armados. Em um aspecto cenográfico que remete imediatamente ao que acontece nas primeiras edições de Nahuel Barros, título publicado em edições posteriores, a batalha em uma planície e um lado, os alemães, que aproveitou sua vantagem numérica e geográfica contra seu oponente. O desfile da artilharia nazista surpreende todo o exército Aliado e, em uma atitude desesperada, contra-atacam apenas para manter a própria segurança na corrida pela retirada do local.

Em uma atitude bastante individualista, vários soldados correm sem se importar com seus companheiros, corriam para qualquer direção imediatamente oposta à dos alemães. O

relato de Pike, entretanto, trata necessariamente sobre a superação, que coloca a segurança e própria vida em risco, do medo sobre o inimigo em compensação pelo bem-estar coletivo: o veículo que Long dirigia logo é alvejado pela artilharia inimiga e anda em uma velocidade consideravelmente menor que seus companheiros ao mesmo tempo em que começa a queimar. Long, como uma isca involuntária, se atrasa e ganha foco do exército alemão, que deixa de perseguir o grupo maior, contudo, mais disperso. O tenente, em desespero, grita por socorro de seu amigo Holden. Sem resposta, porém, é consumido por uma loucura que o cega.

Holden, entretanto, percebe que o amigo está no meio de um grupo muito maior de inimigos. Em um ato de humanismo, corre para o lado de seu companheiro de guerra. Pike descreve a cena em um tom bastante pessimista e em uma narrativa que se assemelha às cabinas do piloto nos veículos militares, claustrofóbicas. Segue o correspondente: “somente podendo avançar com uma marcha muito lenta, o tanque de “crazy” Holden tratou de voltar junto ao tanque de tenente Long, envolvido por chamas. As ‘chances’ de que Long e todos os tripulantes conseguiram saltar para fora do veículo eram mínimas, mas Holden não perdeu as esperanças” (SSHC, n. 4, 1957).

O texto de Oesterheld caminhou entre a tragédia e a traição: “seguindo, o arrependimento o devorava: por ter preso ao combate havia se esquecido de Long. Não o avisou que voltaria antes que fosse tarde. Não tinha culpa, na verdade, mas queria encontrar seu amigo para não mais se sentir culpado” (idem). A narrativa de Holden e Long encontraram sub-tramas que não necessariamente são o foco da historieta, mas atingem o leitor com igual intensidade. Acostumados, em uma leitura sobre a vida militar, os leitores buscaram uma ação desenfreada com personagens cativantes. Em Ernie Pike o que encontraram foram, claro, elementos desse gênero, mas abordados em um texto e arte bastante introspectivos: a descrição dos roteiros de Oesterheld não detalharam sobre a batalha, mas sim sobre os personagens. O texto, utilizado conforme os momentos de silêncio, tratou de detalhar a ansiedade, a covardia e, finalmente, a valência dos personagens.

Holden corre ao amigo por dois motivos: para assegurar o seu bem-estar e prová-lo sua lealdade. O desespero do tenente acima de sua própria segurança é que Long saiba que, mesmo ao final, não estava sozinho. Em uma ação desenfreada e pouco racional, a artilharia de Holden abre caminho entre os alemães e chega no tanque em chamas pouco antes de uma explosão. Avisado por outro tripulante de seu tanque, Holden salta do seu próprio veículo para conferir o local em busca de sobreviventes. Encontra Long, que repete incansavelmente: “meu amigo

Jimmy [Holden}... Nos arriscamos por ele, e quando precisávamos dele, fugiu... Meu amigo Jimmy...” (idem). Ambos, sem conseguir respaldo na realidade, choram suas próprias mágoas: Long em seu eterno mantra não reconhece o companheiro, enquanto Holden repete “mas estou aqui, Herb [Long]! Não vi que você ficou para trás! Vim te buscar...” (idem).

O episódio de *Desencuentros* acabou sem nenhuma resolução: todos os protagonistas e antagonistas da série conquistaram qualquer coisa. Os alemães não conseguiram capturar os ingleses e os dois amigos foram eternamente separados por uma guerra que, justamente, os uniu; pois, em uma última emboscada, os alemães atravessaram o tanque de Holden. “Sim, tenente Long, totalmente louco foi o único sobrevivente daquele último ataque” (idem) complementa Pike. A série de Ernie Pike, nesse momento, apresentou em poucas edições toda a sua construção conceitual: o luto, a amizade, o humanismo e a tragédia.

Após *Desencuentros* o título *Ernie Pike* parece pouco estável, em uma interpretação editorial, na revista *Suplemento Semanal Hora Cero*. Podemos fazer o levantamento de poucas novas séries do título: *Convoy a Malta* (entre as edições 5 a 12), *El Centinela* (entre as edições 13 a 20) e *Lord Crack*, a última colaboração de Oesterheld e Pratt para a revista (entre as edições 21 a 44). Os títulos mantiveram a mesma estrutura comentada ao longo do capítulo, mas sem a intensidade do famoso episódio *Desencuentros*. A vida do título conforme a produção da dupla entre argentino e italiano parece ter se prolongado com maior facilidade nas revistas mensais, de narrativas autocontida.

A parceria entre Hugo Pratt e Oesterheld, contudo, continuou com o mesmo sucesso comercial e de público. Ao encerrar a serialização de *Ernie Pike* na revista semanal, *Sargento Kirk* assumiu imediatamente o lugar na grade de publicação da revista. O título de guerra, contudo, continuou a ser publicado por outros artistas. Alguns assistentes de Pratt, outros com destaque no mercado editorial argentino e uma terceira via para artistas iniciantes, sobretudo alunos da *Escuela Panamericana de Artes*. A produção de Oesterheld e Pratt sobre o oeste estadunidense tem vida ainda mais extensa do que a primeira colaboração: a série apareceu entre os números de *Suplemento Semanal Hora Cero* 37 a 91. Para essa dissertação, não encontramos nenhuma documentação que ofereçam resoluções sobre essa mudança editorial, o que nos abre a hipótese sobre o desgaste no relacionamento entre os autores; sobretudo por estender o tempo de produção de *historietas* inéditas do semanal – com *SSHC* – para mensal – apenas em *Hora Cero* e *Hora Cero Extra*. A revista não mudou sua composição editorial, continuou com uma variedade de títulos e gêneros bastante distintos.

A produção do título na revista semanal, a partir de então, mostrou-se em uma variedade enorme de artistas: Oscar Estevez, Julio Schiaffino, Jorge Moliterni, Daniel Haupt, Eugenio Colonese, Horacio Porreca, Alberto Breccia e outros. Assim, *Ernie Pike* foi o título de Frontera com maior destaque de produção. Em medida, a identidade estética do título nos chega em um mosaico muito extenso com uma certa impossibilidade de comentário detalhado sobre cada uma dessas novas interpretações. A seleção de *Desencuentos* para esse capítulo ficou em evidência por apresentar, desde o início, as características básicas do título durante toda sua existência editorial: o humanismo, o companheirismo e a crítica sobre a dualidade entre o bem e o mal. A subversão das narrativas de Guerra definiu, de uma vez por todas, a produção argentina após a década de 1950.

### **3.2.3. Os desenhos de um ítalo-brasileiro em Ernie Pike: Eugenio Colonnese e a contribuição transnacional de Frontera**

O mercado editorial de quadrinhos na Argentina se estabeleceu conforme as próprias regras do campo editorial local. Contudo, a importância de artistas internacionais, que contribuíram para consolidação do cenário argentino, é indissociável da própria identidade das *historietas*. Editoras comentadas ao longo do primeiro capítulo se utilizaram da mão de obra sul-americana e europeia para estender as possibilidades editoriais com desenhistas e autores com diferentes experiências profissionais para além da Argentina no início do século XX. A editora Frontera não foge dessa regra: com artistas argentinos, chilenos, uruguaios e italianos entre os colaboradores, as revistas conseguiram sintetizar, em uma unidade editorial, traços bastante distintos um do outro. Na diferença e nas diversas possibilidades, o trânsito de artistas na editora Frontera construíram uma ampla variedade de gêneros e narrativas em uma mesma revista.

O pesquisador argentino José Luis de Diego no livro *As redes intelectuais na América Latina: projetos editoriais* busca entender os motivos dessa alimentação mútua em uma rede de intelectuais na América Latina durante o século XX. O autor, ao observar a existência de editoras como *Fondo de Cultura* (México), *Ercilla* (Chile) e *Sudamericana* (Argentina), desenvolve o conceito de Americanismo e Latino-americanismo, que consiste na correlação entre eventos históricos e a difusão da leitura nos países abordados durante a pesquisa. Diego relaciona algumas marcas cronológicas que contribuíram para o desenvolvimento da identidade

intelectual latina ao longo do período estudado: a Revolução Mexicana, o reformismo argentino, a institucionalização de partidos revolucionários e, o catalisador de todos os processos revolucionários, a Revolução Cubana (DIEGO, 2020, p. 46). O trabalho do pesquisador, entretanto, não pretende encaixar a força o trabalho das editorias dentro de uma ou outra ideologia, mas sim perceber as contribuições de cada uma para ter uma visão mais complexa da realidade latino-americana de intercâmbio cultural e estímulo nacionalista.

Entre outros fatores, nos interessa o trabalho de Diego sobre a ideia de expansão do latino-americanismo com base no trânsito e difusão comercial dos impressos (DIEGO, 2020, p. 48). Em questão, parte do desenvolvimento intelectual latino-americana se faz pelo acesso fácil aos livros e publicações sobre diferentes temas. O contato com o leitor, o desenvolvimento de novos autores e a circulação impressa foi a máxima para estabelecimento da intelectualidade, que, ao mesmo tempo em que reverencia o nacional e as qualidades do local de origem, negou direta ou indiretamente a produção internacional – sobretudo estadunidense conforme os eventos históricos que inspiraram o mercado editorial.

A editora Frontera, por outro lado, preocupa-se bastante com as questões apontadas pelo pesquisador argentino: a expansão comercial se faz com base na representação gráfica da realidade sul-americana e na variedade estética das *historietas*, construídos a partir de uma visão sobre a Argentina e de outros cenários com base na experiência pessoal e individual de um cidadão sul-americano. Apesar da presença de bastantes artistas italianos, a composição editorial de Frontera se construiu com a publicação de artistas latinos. A última, principalmente, deriva-se imediatamente da contribuição de autores de diferentes realidades culturais e políticas. Sob o teto editorial de um projeto bastante definido pelo criador, Héctor Oesterheld, Frontera cobriu um público bastante diverso e atingiu com relativa facilidade um sucesso de crítica e leitor.

Primeiro, a editora Frontera apoiou-se na contribuição de artistas bastante conhecidos pelo mercado argentino. Hugo Pratt, Francisco Solano López, Carlos Roume e outros atraíam bastante leitores apenas pelo nome nas capas da publicação. Entre aulas na Escuela Panamericana de Arte e presenças em revistas especializadas como *Dibujantes*, o rosto, a arte e a estética desses autores já eram de conhecimento dos leitores argentinos. Ao sucesso editorial nos primeiros anos de existência da editora, logo mais artistas adentraram nas publicações. A revista, que já apresentava uma variedade acima do padrão editorial contemporâneo, deslanchou em um mosaico heterogêneo de artes e ideias. Já na edição 14, a revista *Suplemento*

*Semanal Hora Cero* abre espaço em suas páginas para *historietas* autoconclusivas. Ao contrário do padrão do tipo *continuará*, os títulos autoconclusivos ajudaram a publicar mais artistas em uma única edição: nesse movimento podemos ver o trabalho de Oscar Estevez, Abel Guibe, Franz Guzman (peruano) e outros.

A origem de tantos artistas diferentes, com liberdade artística e autonomia na produção editorial dentro da editora Frontera, fez com que a complexidade de *Suplemento Semanal Hora Cero* aumentasse significativamente. Definiu-se então como um produto cultural nacional não apenas pela projeção de artistas argentinos, mas como um produto cultural nacional que definiu a identidade das *historietas* no país conforme a diversidade artística. A relação entre o produto inédito e o nacional se baseia, para esta dissertação, na interpretação conceitual de Diego: “a centralidade de alguns empreendimentos editoriais na difusão e consolidação de ideários específicos; não no sentido de que esta ou aquela editora foi o *instrumento* dessa doutrina, mas no sentido contrário: a doutrina existiu para a comunidade leitora graças à visibilidade outorgada por esta ou aquela editora” (DIEGO, 2020, p. 47).

Anteriormente nesta mesma dissertação podemos discorrer sobre a presença de diferentes artistas de diferentes nacionalidades que contribuíram para as revistas da editora Frontera. Entre artistas variados, destaco duas presenças bastante significativas para o contexto de origem da pesquisa: a arte dos brasileiros, João Mottini e Eugenio Colonnese. Os nomes de ambos já passaram ligeiramente sobre o contexto geral da dissertação, mas vamos nos deter sobre a produção editorial de um deles devido a contribuição com *Ernie Pike*: Eugenio Colonnese.

Antes, cabe ressaltar a importância de Mottini para a editora argentina. A passagem do artista gaúcho, apesar de importante, foi bastante breve. Como comentado no segundo capítulo deste trabalho, a marca da editora Frontera foi desenvolvida pelo brasileiro: o indígena montado nas ancas do cavalo, olhando para o horizonte empunhando uma lança de guerra. Em um segundo momento, Mottini foi responsável pela ilustração de capa dos primeiros livros publicados pela editora Frontera, ainda em prosa – livros com contos de *Bull Rocket* e *Sargento Kirk*. Por conta da brevidade do trabalho de Mottini junto de Oesterheld, privilegiamos este momento para discorrer sobre a colaboração de Colonnese com *Ernie Pike*. Todavia, para se aprofundar mais sobre a carreira de Mottini dentro e fora da Argentina, conferir o trabalho *Circulações artísticas no Cone Sul: notas preliminares sobre João Mottini e o mercado*

*argentino de quadrinhos durante a Guerra Fria (décadas de 1940 a 1960)*, de Ivan Lima Gomes e Leonardo Pires Nascimento, publicado na revista Caravelle em 2021.

Colonnese foi um artista ítalo-brasileiro, filho de pai italiano e mãe brasileira, que nasceu na Itália, mas ainda na infância veio para a América do Sul. Passou pelo Brasil e logo na sequência se mudou para o Chile, onde iniciou a carreira como artista de quadrinhos na década de 1940. Em meados de 1950 passou a colaborar com editoriais argentinos, sendo o primeiro trabalho apresentado na revista *El Tony*, publicado pela editora Columba. Em seguida desembarcou na Frontera de Oesterheld. No material consultado para a produção deste trabalho, a revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, localizamos uma colaboração pontual, mas consistente: publicou a minissérie *Combate* entre as edições 73 a 75 e *Ernie Pike* nas edições 87, 98 e 108, todas roteirizadas por Héctor Oesterheld. Os temas publicados nas primeiras aparições do ítalo-brasileiro foram bastante adequados dentro do padrão de *historietas* de guerra editorialmente difundidos por Frontera, assim a última aparição de Colonnese na revista semanal nos chama bastante atenção por conta da temática desenvolvida pelos autores: a presença das mulheres no exército soviético.

O episódio de *Ernie Pike* intitulado *Sangre en la nieve* traz para o protagonismo, nos relatos de guerra da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, duas mulheres. Um tanto inédito não apenas para a produção do próprio título de guerra, mas também para as outras *historietas* da editora. A questão de gênero, em Frontera, sempre foi um ponto de difícil acesso: os quadrinhos marcados majoritariamente por personagens masculinos, colocou a mulher em um posto de subserviência em diversas narrativas – o caso principal trata-se de *El Eternauta*, em apenas os personagens masculinos saem para a luta contra a invasão alienígena enquanto a mãe e a filha ficam no lar. No episódio desenhado por Colonnese esse estereótipo é deixado de lado.

Olga, uma mulher jovem, percorre a imensidão gelada do inverno no leste europeu por um caminho muito bem delimitado. Logo é surpreendida por outra figura feminina, Maria Alexandrovina. As duas tem uma breve discussão: Olga está atrás de um rumor sobre onde soldados russos tombados pelos nazistas foram enterrados. Procura por seu marido morto, filho de Maria. A mais jovem carrega uma picareta para cavar o chão congelado e duro, mas com dificuldades de perfurar o solo. Maria oferece ajuda, a rusga inicial move-se em outro plano devido ao desespero para encontrar o ente querido. Contudo, logo são surpreendidas por um grupo de nazistas, que atacam as mulheres sob a proibição de exumação dos mortos enterrados pelos alemães. O que foi escondido por Olga, na verdade, é que este era o plano desde o início.

A viúva não tinha a localização do falecido marido, apenas foi utilizada como isca para que os exércitos soviéticos pegassem os nazistas despreparados.

“Nossas armas são muito velhas... Se não os matamos quando os pegamos de surpresa, os alemães sempre ganham” (*SSHC*, n. 108, 1959). A *historieta* busca retratar uma deficiência do exército soviético, que se utiliza de estratégias de campo e traz para o seu lado o reconhecimento do território para poder superar o exército alemão bastante preparado, ofensivo e bem estruturado – em questões bélicas e militares. A emboscada dá errado. Mesmo com a surpresa os nazistas dão cabo dos soviéticos. O ponto de convergência da narrativa se dá ao fato das mulheres, mesmo com a diferença de idade, serem também preparadas para a guerra: “veja, nem tudo está perdido.... Os alemães se esqueceram de nós” (*idem*). Rapidamente Olga e Maria agarram as armas caídas, com uma precisão bastante firme derrubam o resto dos inimigos que ainda permaneciam em campo.

Ao fim, com o plano frustrado de Olga, as mulheres correm de volta para o seu local de partida. Em busca de proteção, sabem que o barulho demasiadamente alto vai chamar a atenção de outros destacamentos nazistas, logo o lugar não será tão seguro. A guerra, entretanto, entre o desespero e a esperança une as duas mulheres marcadas pela tristeza, perda e raiva: “*Olga*: obrigada... Pensei que você me odiava, Maria Alexandrovna...; *Maria*: e você não estava errada... Mas isso já passou... Desculpe... os velhos nem sempre sabem entender os jovens. Agora compreendo a Frol mais do que quando estava vivo! Deixarei de chorar e também vou à luta!” (*SSHC*, n. 108, 1959).

O pequeno episódio de *Ernie Pike* deixa algumas questões interessantes para o contexto da publicação: os desenhos de Colonnese e o destaque do exército soviético. Em primeiro lugar, o desenho de Eugenio Colonnese na revista *SSHC* foge bastante dos trabalhos posteriores, em que ganhou reconhecimento, para editoras brasileiras como Jotaesse e D-Arte. Aqui, podemos ver uma influência bastante sólida dos desenhos de Hugo Pratt, ao mesmo tempo em que existe um estudo mais exagerado que o desenho do italiano sobre perspectiva, cenários e composição de quadros. Longe comparação entre ambos os artistas, é necessário apontar a diferença e o ineditismo de cada um: como comentado ao longo desse tópico, Pratt privilegiou bastante a produção mecânica que valorizava momentos chaves da *historieta* e passava rapidamente por quadros de condução, fazendo com que os cenários fossem um plano branco. Na aparição de Colonnese, sobretudo no episódio ambientado no deserto gelado soviético, podemos ver uma preocupação maior quanto a ambientação dos personagens. Ainda que, visivelmente, adequasse

seu traço quanto à orientação editorial de Frontera, os ambientes foram bastante detalhados e complementados pelo texto de Oesterheld (fig. 38).

Fig. 38 – As mulheres soviéticas na Segunda Guerra Mundial



Fonte: *Suplemento Semanal Hora Cero*, n. 108, 1959

Para o título, a variação de artistas foi bastante benéfica. Para Colonnese ainda mais. A presença do ítalo-brasileiro contribuiu para a sua formação enquanto artista. A pesquisa documental, o desenho por referência, a síntese e outros elementos narrativos fizeram da passagem de Colonnese um momento rápido, porém importante para ambos os lados do editorial. Além do tema desenvolvido nas três páginas de *Suplemento Semanal Hora Cero*: a Argentina, posteriormente ao golpe militar do General Pedro Aramburu em 1955, abriu-se para o mundo. O relacionamento com o mundo ocidental, Europa e Estados Unidos, cresceu. Apesar da prática já normalizada de *Ernie Pike* de humanizar o inimigo, o exército soviético aparece pouco ao longo das páginas da revista semanal. Já nos primeiros anos de Guerra Fria e um medo pelo comunismo bastante intensificado por conta da Revolução Cubana em 1 de janeiro de 1959 tornou *Sangre en la nieve* ainda mais importante.

O comunismo é tratado com bastante respeito ao mesmo tempo em que se evidencia a importância do exército soviético para a Segunda Guerra. As *historietas* de Pike, em sua maioria, acabam com um pessimismo bastante evidente ao contrário do episódio desenhado por Colonnese. Em comparação com *Desencuentros*, a loucura dos protagonistas, mesmo após a vitória da pequena batalha, deixa, para o leitor, um sentimento de aprisionamento. A amizade, tão importante para o título, não foi o suficiente para salvá-los. A guerra tomou tudo que havia de bom, tanto para os adversários quanto para Holden e Long. Já na presente edição, por maior que seja o fracasso do plano original, Olga e Maria saem como vitoriosas e cheias de esperanças. A união entre as duas mulheres, que se abraçam ao final do quadrinho suportando uma à outra, faz com que a união seja para além das questões militares. A união no luto e estimulada pela guerra fazem aparecer, no ódio, amor. Ao final, as mulheres lutam por uma causa bastante justa e não apenas por orientações de superiores.

O episódio também serve para pontuar a importância da mulher soviética no exército da URSS durante a Segunda Guerra Mundial. No artigo escrito por Débora Borges e Giovanna Borges (2022) diz sobre a absorção das mulheres na função social e do trabalho soviético desde a Revolução Russa em 1917. Como comenta as autoras, “o compromisso proclamado pelo novo governo com a emancipação das mulheres e a igualdade de gênero, assim como a nova cidadania feminina, significou também a possibilidade de ambos os gêneros servirem em posição de igualdade ao exército” (BORGES, BORGES, 2022, p. 209). A inversão de papéis na sociedade ocidental só foi vista décadas posteriores conforme o movimento organizado do bloco feminista. A importância da mulher em *Ernie Pike* é retratada com muito cuidado: ainda que passe por uma lente sul-americana sobre a ideia de família, o episódio trata sobre a mulher jovem e a idosa, ambas preparadas para a guerra e para as dificuldades da vida.

A guerra continua sendo o vilão nessa *historieta*, mas a amizade parece superar qualquer parâmetro militar que se apresente no horizonte. A luta, em que Olga e Maria se estendem, parece ser mais sobre as próprias personagens que necessariamente a guerra. O desfecho das duas não foi contado, apenas imaginamos o que possa ter se passado com as duas. Contudo, a leitura do título conforme o desfecho da guerra na Europa pode se entrelaçar com maior facilidade: as estratégias militares soviéticas, que se apoiaram no reconhecimento de território e um movimento de terra arrasada, contribuíram para o fracasso da Operação Barbarossa. A fragilidade do exército alemão e a vitória soviética reverteram os rumos do conflito já na década de 1940. O avanço da URSS até chegar em Berlim foi consistente.

Por fim, a revista *Suplemento Semanal Hora Cero* se mostra como um retrato bastante complexo de um momento muito específico da realidade editorial argentina na década de 1950. Tanto *Nahuel Barros* como *Ernie Pike* demonstram expectativas de uma editora que apresenta uma nova dinâmica para um cenário já complexo. O retorno às raízes da identidade nacional, em busca de uma representatividade campesina e uma nova reinterpretação do mito fundador, entremeado por uma resposta sobre um passado recente mostram a variedade do semanário. Os quadrinhos da editora Frontera respondem uma exigência mercadológica, em que se apoia em propostas definidas nas décadas anteriores por elementos como Dante Quinterno e Abril, mas agregam aí uma via moderna sobre a mídia de massa.

Na própria ideia de Oesterheld, a *nueva historieta* é uma *historieta* séria, que ganha respaldo conforme a leitura engajada e direcionada para um público jovem adulto. Fugindo ligeiramente do humor gráfico, gênero que dominou grande parte do mercado argentino, em Frontera os quadrinhos tocam em pontos sensíveis ao leitor. Em uma visão que classifica os quadrinhos enquanto um objeto de arte em nível de igualdade com o cinema e a literatura, Oesterheld tende a colocar em sua obra um interesse muito maior do que um produto massificado condenado ao entretenimento rápido e ao aprisionamento histórico. Em um amálgama muito claro entre a representação histórica do contexto em que está inserido – ou como discutido anteriormente sobre o realismo e a ficção – e as próprias ideias sobre o mundo e a humanidade, as *historietas* de Oesterheld caminha por um local de interesse coletivo que valida sua existência mesmo após décadas de publicação. A relação entre autor e leitor está para

“Além de buscar centro de interesses para um leitor entre 13 e 18 anos, pois sempre tratei de dar uma mensagem subjacente, sobre as coisas que aconteciam no país e no mundo não influenciavam diretamente os meus personagens: em parte isso era assim porque o processo não estava claro, mas a este ponto tem muito mais a ver com o meu processo de maturação e formação profissional” (OESTERHELD, 2005, p.40)<sup>115</sup>

O reflexo do texto de Oesterheld, posteriormente interpretada pelo traço de desenhistas profissionais bastante capacitados e elogiados pelo público leitor, busca valorizar as questões

---

<sup>115</sup> Texto original: “Además de buscar centros de interés para un lector de entre 13 y 18 años, siempre traté de dar un mensaje subyacente, aun cuando lo que pasara en el país y em el mundo no influyera directamente em mis personajes: em parte eso era así porque el proceso no estaba claro, pero este punto tiene mucho que ver con mi próprio proceso de maduración y deformación profesional”.

que o cercam conforme sua produção – mesmo que inconsciente no primeiro momento. Em um descontentamento com a produção local, discute sobre

“A ausência de heróis e protagonistas nacionais devido ao fato de que um herói importado é muito mais barato que um local, além de vir fabricado, não tem que fazer nada além de traduzi-lo: o resultado é que o personagem que vem de fora provoca no leitor um distanciamento de nós mesmos. Uma dessas deformações aparece quando, através da *historieta* clássica, uma criança argentina sabe mais sobre a Guerra de Secessão norte-americana que sobre as guerras civis do próprio país. Nesse sentido, devia-se falar muito sobre a *historieta* argentina” (OESTERHELD, 2005, p. 40)<sup>116</sup>.

O autor e o personagem, para o roteirista argentino, são indissociáveis. Na medida em que, mesmo em narrativas estrangeiras, o personagem reside conforme contexto em que surgiu. Entre a realidade e a ficção, cabe ao autor intermediar códigos e conceitos para que o produto, ao chegar no leitor, seja a representação de uma cultura local e viva. A defesa dos quadrinhos argentinos, em *Frontera*, apresenta-se de diversas formas: editorial, conceitual, imagética e outros. Em uma síntese sobre as diferentes expressões da revista *Suplemento Semanal Hora Cero*, resta-nos apenas uma visão bastante diversificada sobre uma expressão de arte que, ao lutar contra o avanço estrangeiro, define um padrão genuinamente argentino.

---

<sup>116</sup> Texto original: “la ausencia de héroes y protagonistas nacionales está provocada por el hecho de que un héroe importado es mas barato que uno local, y además ya viene fabricado, no hay más que traducirlo: el resultado es que el personaje que viene de afuera provoca em el lector un alejamiento de lo nuestro. Una de esas deformaciones se advierte cuando, a través de la *historieta* clásica, un chico argentino sabe más sobre la guerra de secesión norteamericana que sobre las guerras civiles en el país. En ese sentido habría que hablar mucho sobre las historietas argentinas”.

## Conclusão

Não são raros os momentos em que Oesterheld define sua própria *historieta* como um objeto fruto da modernidade. Em diversos textos que o autor e editor escreveu sobre os quadrinhos define suas próprias produções, em colaboração com diferentes artistas, como algo “novo”, “bom”, “inédito” e, acima de tudo, “argentino”. É pouco provável a leitura sobre a produção de *historietas* argentinas sem passar, em algum momento, pela produção de Oesterheld e todas as revistas da editora Frontera, bem como dos desenhistas que colaboraram com o autor e com a editora. As revistas da editora marcam um ponto fundamental para o antes e depois do mercado editorial do país.

Claro, os trabalhos pregressos de outras editoras são igualmente fundamentais para o estabelecimento da “era de ouro” dos quadrinhos, bem como sua continuidade conceitual sobre revistas que seguiram nas décadas subsequentes – tal qual *Skorpio* e a conceituada *Fierro*. Ao retomar a leitura do primeiro capítulo da presente dissertação podemos construir a relação de Quinterno e Abril com o mercado e a exploração de áreas de produção ainda não tão povoadas quanto na década de 1950, com a eclosão de diversos artistas e o arrojamento qualificado que envolve capacidade criativa e tecnologia de imprensa para produção em massa de revistas para os *kioscos*, principalmente, de Buenos Aires.

Contudo, Quinterno e Abril não atingiram um ponto especial para o tratamento de quadrinhos no país. Pensando o objeto quadrinhos enquanto fruto de um tipo de imprensa contemporânea, baseada no ciclo de vendas e recepção, muito do trabalho das duas editoras se resumiam a uma síntese desse modelo, em que não consideravam necessariamente o impresso enquanto um produto com potencial artístico. Os roteiros se prestavam a uma *historieta* de entretenimento barato e de alto consumo, com um baixo custo de impressão e produção. As estratégias, como podemos observar, por diversas vezes andam em paralelo com a equação de mais leitores e menores custos. As técnicas de impressão para aproveitamento do papel nas gráficas, a supressão de direitos autorais e de criação dos autores envolvidos, a mescla de artigos jornalísticos e as diversas etapas editoriais de produção tornavam os quadrinhos, na maioria das vezes, uma referência menor dentro do próprio mercado.

Apesar de nunca perder o destaque e o interesse dos próprios editores, esta relação diretamente interessada quanto à questão mercadológica desagradada, em um primeiro momento, a posição dos quadrinhos enquanto um produto a ser bem referenciado em um horizonte crítico

e acadêmico – o que passa a ser realidade já na década de 1950 com a criação de revistas especializadas, a promoção de eventos, a criação de escolas técnicas, a formação crítica de novos autores e uma produção qualificada de revistas. Mesmo assim, os quadrinhos ocupavam um lugar bastante especial dentro dessas editoras, lugar em que se fundiam especulação e divulgação.

A impressão em massa, ainda que expressiva, ainda não aproveitou, em sua totalidade, das qualidades que os quadrinhos podiam oferecer. Em uma reprodução quase mimética de mercados estrangeiros, a expressão popular argentina e sul-americana aparecia apenas como item de identificação com o leitor, em um modelo simples de recepção e venda das revistas. Dentro desta perspectiva, Vazquez e Santos (2017) recuperam a origem das publicações de *historietas* nos anos de 1930 e procuram relacionar o caráter popular das revistas em quadrinhos e a produção editorial das publicações. Em medida, por vezes os quadrinhos são retratados como “textos de felicidade” (VAZQUEZ, SANTOS, 2017, p. 252). As histórias traziam arquétipos de personagens familiares ao grande público e o clichê narrativo, o que favorecia ao consumidor uma maior disposição à identificação com as histórias publicadas de maneira cíclica a cada semana.

A esquematização do mercado editorial argentino estabeleceu metodologias que foram seguidas por décadas, até o rompimento óbvio com o surgimento da editora Frontera e os procedimentos que foram desenvolvidos dentro desta editora, inicialmente, cooperativa. A publicação do novo grupo editorial surge como uma alternativa para o meio artístico argentino na perspectiva de nacionalização e intelectualização tanto do mercado quanto dos artistas. A possibilidade de formação profissional deste meio e o incentivo editorial possibilitou o desenvolvimento artístico de revistas e obras conforme o desligamento de certas práticas ortodoxas do período. Assim, a nova visão cultural, a editora Frontera oferece ao mercado uma visão difusora sobre a forma de produzir *historietas* a respeito da promoção artística conforme uma autonomia autoral e melhor qualidade de trabalho ao colaborador.

Na transição sobre os métodos de produção, obviamente o empreendimento de Héctor e Jorge Oesterheld não se desligaram totalmente das exigências de mercado e do caráter comercial de suas revistas. Apesar de bastante ingênuos sobre o funcionamento deste fator tão importante para a produção de quadrinhos, sobretudo na primeira metade do século XX, as revistas da editora Frontera conquistaram atenção fiel dos leitores argentinos de forma natural conforme a igualdade no tratamento quanto a qualidade qualitativa e quantitativa da editora.

Respectivamente, trata-se sobre o aprimoramento da linguagem conforme a introdução de *historietas* realistas que partem da assimilação sociocultural de processos do contemporâneo no país e estratégias de comercialização de revistas baratas na década de 1950. A possibilidade da última só foi possível por estilos de impressão e distribuição caracterizados por Quintero, Abril e outras tantas editoras importantes na Argentina – que não tiveram espaço nesta dissertação pela limitação física da pesquisa documental, mas merecem igual interesse de futuras investigações no referido campo.

Entre revistas mensais, semanais, dimensões diferentes de cada publicação, apropriações de gêneros narrativos e outras questões demasiadamente discutidas ao longo do trabalho, a editora Frontera se destacou das demais concorrentes do período em questão contemporânea e ao longo do tempo. No texto *El Eternauta: as leituras de um clássico dos quadrinhos na atualidade*, o pesquisador Sebastian Gago faz um extenso levantamento sobre as apropriações da obra de Oesterheld, tão cultuada já no período de publicação. Para o pesquisador, o interesse dos novos leitores, que acumulam curiosidade ao atrelar a leitura da obra conforme o relacionamento político e social de personagens militantes, tem crescido conforme a divulgação digital e redescobrimto das *historietas* em movimentos também políticos e sociais (GAGO, 2016, p. 62).

Conforme o texto discorre, *El Eternauta* cresce conforme a riqueza de leituras que se entrelaçam com o título. Com base no texto, expandimos o interesse para as demais obras de Oesterheld. No Brasil, por exemplo, o autor passou por um desconhecimento do público por diversas décadas – desde o início na Argentina até meados dos anos 2000. Com publicações esporádicas na reprodução brasileira da revista Fierro, o leitor brasileiro só pode conhecer o autor recentemente. Além das demais obras que o autor produziu ao longo da vida em colaboração de grandes desenhistas, temos a reprodução de três grandes títulos da revista *Suplemento Semanal Hora Cero* no Brasil: *O Eternauta*, publicado pela editora Martins Fontes em 2012; *Sherlock Time*, publicado pela editora Comix Zone em 2020; e *Ernie Pike*, publicado pela editora Figura também em 2020.

A imensidão de personagens co-criados por Oesterheld, considerando o autor como força criativa em todos os títulos publicados pela editora Frontera, habitam o imaginário popular argentino, mas pouco se conhece no Brasil – o relacionamento conforme a proximidade geográfica dos dois países e o local de produção desta dissertação e pesquisa. Por vezes, a obra de Oesterheld nos anos de 1950 é lembrada apenas por alguns títulos em específico, obras que

ganharam reedição no país de origem do criador e também no Brasil. Em catálogo, ou em fácil acesso em publicações no sebo pela cidade, temos algumas poucas recuperações do vasto catálogo publicado pelo autor desde Abril até a falência de Frontera.

Não é possível definir com precisão os motivos que levam ao desinteresse, acadêmico e editorial, de obras como *Nahuel Barros*. Produção de engajamento editorial e autoral teve vida tão extensa quanto outras narrativas contemporâneas ao seu período. Talvez, um dos apontamentos que podemos sugerir seja na dificuldade desses títulos atualmente. Oesterheld, conforme o texto de Gago mencionado anteriormente, ganhou um destaque para além dos artistas padrão de quadrinhos argentinos. Toda a mitificação em torno do nome do roteirista agrega, invariavelmente, dá notas a sua produção que não estavam presentes originalmente. Em uma leitura anacrônica conforme o desenrolar da vida política do autor levam aos leitores do século XXI deturpar significados de obras mais simples do autor. O anti-imperialismo estadunidense, a crítica ao autoritarismo e todas as questões políticas que envolvem obras maiores do autor como *El Eternauta*, *Mort Cinder*, *Vida Del Che* e outras, por vezes, diminuem o interesse sobre *historietas* que tratam sobre o campo, a vida cotidiana e narrativas mais simples sobre o dia a dia na Argentina na década de 1950.

A necessidade de referenciar sempre a via militante de Oesterheld foi um dos motivos que constatou a necessidade do presente trabalho. Em uma leitura historiográfica sobre o tema em pensar a construção artística e editorial da Argentina em perspectiva a visão empreendedora da Frontera se deu a lacuna popular do estudo sobre os quadrinhos latino-americanos. Mencionados ao longo do trabalho, a existência de trabalhos acadêmicos na área pode não dar conta sobre a divulgação do momento tão importante do período. Recuperar *historietas* esquecidas, como *Nahuel Barros*, e dar uma nova visão sobre outras que já estão consolidadas no imaginário popular, como *Ernie Pike*, tratam sobre uma perspectiva bastante convidativa do mercado argentino e ainda obscuro.

Elementos importantes como a transnacionalização da arte popular, com a circulação de artistas no Cone Sul-americano e a profissionalização de desenhistas e roteiristas deram, ao mundo, uma visão curiosa sobre a realidade autêntica do editorial local – considerando, em privilégio, a Argentina em perspectiva internacional. Frontera foi uma marca para essa perspectiva: o desligamento de obrigações praticadas por editoriais antecessores, colocaram na mão dos artistas uma liberdade criativa e uma autonomia nunca vista. Carlos Roume e Hugo Pratt, demasiadamente debatidos ao longo do trabalho, estavam juntos de Alberto Breccia,

Francisco Solano López, Arturo del Castillo e tantos outros que deram a cara para a produção de quadrinhos no país.

Frontera foi um reduto e, em medida, uma escola para importantes produtores. Oscar Estevez, Tibor José Horvath, José Muñoz, Lito Fernandez e tantos outros importantes artistas do mercado editorial começaram suas carreiras na referida editora. Frontera ficou conhecida, entre leitores e artistas, como uma casa editorial de qualidade literária e estética. Com a união fundamental de importantes elementos de composição dos quadrinhos enquanto um objeto artístico. Ainda que o empreendimento fosse um instrumento comercial dentro de um mercado editorial bem estabelecido, a atenção de Oesterheld passava muito mais preocupada conforme a identidade de suas publicações que necessariamente o sucesso comercial.

A recepção calorosa, talvez, tenha tirado foco nos trabalhos de Oesterheld enquanto editor. Inexperientes, deixaram-se levar pelo entusiasmo artístico e se desequilibraram da visão comercial do produto. Por má administração, publicações piratas e outras questões, Frontera deixou o mercado em 1961. Apesar da falência do projeto colaborativo, Oesterheld seguiu firme na publicação de *historietas* e publicou importantes títulos do mercado argentino.

O trabalho de aproximação da arte com o leitor é, definitivamente, o trabalho mais competente de Frontera. Assim, Martín-Barbero discute a relação da cultura popular referente a produção de narrativas que impactem o convívio social de determinado indivíduo. Para ele, o “modo de operar da indústria cultural remete fundamentalmente ao modo como esta se inscreve e transforma a experiência popular” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 116). A pauta em que o autor traz a discussão está baseada no consumo de material impresso que dialogue com a realidade social do indivíduo. O conteúdo informativo e narrativo transforma o texto e imagem em uma linguagem palatável à linguagem popular, o que ajuda a difundir o produto inicial a uma camada mais abrangente da sociedade. A publicação de quadrinhos no recorte apresentado também faz parte desta estética de consumo em massa. Isto pois, a publicação de revistas de baixo custo em paralelo a uma produção industrial nacional, eleva o consumo da mídia por parte da população em um relacionamento de fidelidade com o título.

O problema, em momentos, de olhar Oesterheld conforme a lente memorial versa sobre o apagamento da importância editorial do autor. O trabalho de Frontera sobre o reconhecimento do leitor enquanto ponto importante de narrativas e a inclusão de cenários realistas, tratando os quadrinhos como um produto entre o popular e o intelectual, colocam elementos importantes para o desenvolvimento da mídia em um produto que navega entre o entretenimento e a arte.

Apesar da estratégia de inclusão do cotidiano nas revistas não ser uma novidade no período de publicação das revistas de Frontera, as revistas de Oesterheld encararam essa etapa com um olhar diferente das demais: a inclusão de cenários visuais que fazem referência a cidade em que o leitor está situado em um desenho que foge imediatamente da caricatura e do teor humorístico tratam com seriedade o nacional. As questões que embalam as revistas de Frontera sempre divulgam uma ideia de realidade e ficção que, no emaranhado desses dois processos de escrita, encontram no leitor sua síntese: a realidade fantasiosa.

Os quadrinhos de Oesterheld e seus colaboradores se situam imediatamente na modernidade, como comentado na abertura deste tópico. Néstor García Canclini em seu livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2019) trata sobre os parâmetros que as sociedades latino-americanas trabalham em relacionamento ao conceito. Entre uma dificuldade do modernismo e a modernização, os processos foram importantes catalizadores sobre a identidade nacional e o tratamento especial quanto a nacionalização da cultura e do produto cultural. Para o autor: “em vários casos, o modernismo cultural, em vez de ser desnacionalizador, deu impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional (...) ‘o modernismo é uma ideia fora de lugar que se expressa como projeto’” (GARCÍA-CANCLINO-, 2019, p. 81). A democratização da leitura, o incentivo aos ícones nacionais, a divulgação do nacional e outros elementos podem relacionar a produção de Frontera a um projeto moderno.

Assim como outros movimentos modernistas, que se apoiaram ao estrangeiro, Frontera não fez diferente. A absorção de elementos criativos de mercados internacionais, sobretudo o estadunidense, mas dentro da identidade local e da tradução de conceitos que se encaixem ao leitor, deixou o mercado editorial aquecido em uma visão única sobre a arte popular: a cultura apoiada no nacional é uma opção atrativa aos autores. Como continua García Canclini, entretanto: “é verdade que esses projetos de inserção social se diluíram parcialmente em academicismos, variantes da cultura oficial ou jogos do mercado (...). Pareceria então que, diferentemente das leituras obcecadas em tomar partido da cultura tradicional ou das vanguardas, seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 83). O equilíbrio de Frontera tange necessariamente a compreensão entre o popular, o intelectual, o institucional e o mercadológico. Sem nunca se prender a uma única das diversas categorias que dão complexidade à modernidade sul-americana, Frontera foi um projeto criativo, mas naufragou dentro da própria modernidade.

Como resquício de um período de bastante liberdade, a memória em torno da editora retoma leituras diferentes. A cada nova visão sobre a editora, o leque de possibilidades e interpretações sobre o empreendimento ganham um novo espaço no meio acadêmico. Frontera foi e continua sendo um importante firmamento de toda a História das *historietas* argentinas, e não se esgota em um único trabalho. As revistas pare a *Suplemento Semanal Hora Cero*, que não puderam ser acessadas para este trabalho por conta de uma limitação digital e física de arquivo, escondem outros tantos importantes momentos de construção dessa mesma modernidade nos quadrinhos argentinos e devem, sem dúvidas, serem resgatas com o mesmo interesse apresentado ao longo destas páginas.

## Bibliografía

### Fonte

FRONDIZI, Arturo. **Mensajes presidenciales (1958-1962)**. Buenos Aires: Fundación Centro de Estudios Presidente Arturo Frondizi, 1978.

\_\_\_\_\_. **La lucha anti-imperialista: etapa fundamental del proceso democrático en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones Debate, 1955.

FRONTERA. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 1, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 4, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 6, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 7, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 8, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 9, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 10, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 13, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 14, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 21, 1957.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 23, 1958.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 24, 1958.

\_\_\_\_\_. **Suplemento Semanal Hora Cero**. N. 108, 1958.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**. Buenos Aires: Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica, n. 12, 1993.

OESTERHELD, Héctor Germán. **Oesterheld en primera persona**. Buenos Aires: Ediciones la Bañadera del Cómic, 2005.

\_\_\_\_\_. **La Nueva Historieta**. In: Dibujantes, n. 1, 2ªed, editora Época, 1965 – texto reproducido no livro *Oesterheld en primera persona*.

PERÓN, Juan Domingo. **Conducción política**. Buenos Aires: Escuela Superior Peronista, 1951.

PRATT, Hugo. PETITFAUX, Dominique. **De l'autre côté de Corto, Hugo Pratt: entretiens avec Dominique Petitfaux**. Editora Casterman, 1996.

SASTURAIN, Juan. BRECCIA, Alberto. Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2013.

### **Livros/artigos**

ABREU, Mirhiane Mendes de. **Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar**. 2002, tese de doutorado – UNICAMP.

ADAMOVSKY, Ezequiel. **El gaucho indómito: de Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2019.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ALLE, Maria Fernanda. **Tuñón contra Borges: la división del campo antiperonista em la segunda mitad de la década de 1950**. In: Acta Literaria edição 59, p. 75-92, Segundo semestre 2019.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZZOLINI, Nicolás. **Enemigos íntimos Peronismo, antiperonismo y polarización política en Argentina (1945-1955)**. In: IDENTIDADES, dossier 2, año 6, abril 2016.

BATTICOURE, Graciela. **Lectura y consumo en la cultura argentina de entresiglos**. In: Estudios v. 15, n. 29, 2007, p. 123-142.

BEATY, Bart. **Comics vs. Art**. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras das Artes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BERONE, Lucas Rafael. **Intentos de escritura sobre Héctor Oesterheld: géneros, intertextos y temas de la historieta argentina clásica**. Córdoba: el autor, 2015.

BORGES, Giovanna Bem. BORGES, Deborah bem. **A outra face da guerra: a militarização das mulheres soviéticas na Segunda Guerra Mundial**. In: Revista Hydra: Revista Discente De História Da UNIFESP, v. 6, n. 11, 2022, p. 197–232.

BRAGA, Márcio Bobik. **Gauchos e bárbaros: a história da formação da nacionalidade argentina a partir da leitura de Jorge Luis Borges**. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 169–184, 2011.

CAMARDA María Teresa (2017). **Reapropiaciones de una matriz Identitaria Del nacionalismo del Centenario a Patoruzú**. In: XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CASAS, Matías Emiliano. **Los militares argentinos y la consolidación de la identidad nacional desde la narrativa criollista**. In: *Revista Universitaria De Historia Militar*, v. 5, n. 9, 2016.
- COLUMBA, Ramón. **Qué és la caricatura**. Buenos Aires: Editorial Columba, 1959.
- COMPAGNON, Olivier. **O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CASTILLO, Fernando Aníbal. **Sobre a desestruturação e reconstituição do sindicalismo em Jujuy, Argentina, durante a Revolução Libertadora (1955-1958)**. In: *Revista Mundos do Trabalho*. v. 7 n. 14 (2015): Os mineiros e o trabalho em mineração
- COSSIA, Lautaro. **Héctor Oesterheld: En busca de una trayectoria intelectual**. In: *Revista Académica de la Federación latinoamericana de Facultades de Comunicación Social: Diálogos de la Comunicación*, n. 78, 2009.
- CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII**. Brasília: Editora UnB, 1999.
- DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourrete**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016
- DIEGO, José Luís. **Projetos editoriais e redes intelectuais na América Latina**. Belo Horizonte: Moinho; Contaíto, 2020.
- DOSSIN, Francielly Rocha. **Os diferentes “sonhos” femininos: as fotomontagens de Grete Stern e as fantasias de capa na revista Idílio**. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2012.
- FERREIRO, Andrés. **La historieta Argentina: las revistas del continuar**. In: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta (RLESH)*, v. 6, n. 24, 2006.
- FERRERAS, Norberto Osvaldo. **O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires (1880-192)**. Niterói: EdFF, 2006.
- FIGUEIREDO, Joana Bosak. **O outro, o mesmo, o gaúcho e suas vestes**. In: *ARJ: Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte*. Natal: ABRACE, 2022. Vol. 9, n. 1 (jun. 2022).

FREINDENRAIJ, Claudia. **La niñez desviada:** la tutela estatal de niños pobres, huérfanos y delincuentes, Buenos Aires (1890-1919). Tese de doutorado em História: Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

FRISCH-SOTOS, Teresa. **Mujer y partidos políticos en Latinoamérica:** El caso del Partido Peronista Femenino (PPF), 1949-1955. In: Investigaciones Sociales, año X nº 16, UNMSM/IIHS, Lima, 2006.

GABILLET, Jean-Paul. **Of comics and men:** a cultural history of american comic books. Mississippi: University Press of Mississippi, 2010.

GAGO, Sebastian. **Renovación y crisis en la historieta argentina:** Héctor Oesterheld y el final de la era dorada. In: A contra corriente, una revista de estudios latinoamericanos, Vol. 16, Num. 2 (Winter 2019): 114-140.

\_\_\_\_\_. Los estudios de recepción, una necesidad del campo de la historieta argentina. In: BARALE, Ana María Peppino (Org.). **Narrativa gráfica Los entresijos de la historieta.** México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

\_\_\_\_\_. **El Eternauta:** as leituras de um clássico dos quadrinhos na atualidade. In: História, histórias. Brasília, vol. 4, n. 7, 2016.

GALLO, Sebastián. **Heróes y antihéroes:** historicización de la ironía en la historieta argentina. In: Revista Lindes: estúdios sociales del arte y cultura. Nº 9, junho de 2015.

GANDOLFO, Amadeo. TURNES, Pablo. VILCHES, Gerardo. **Historia de dos industrias:** un debate en torno a la historieta argentina y española. In: CuCo, Cuadernos de cómic n. 8 (junio de 2017)

GARCÍA CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo> Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Consumidores y ciudadanos:** conflictos multiculturales de la globalización. Editorial Grijalbo, 1995.

GENÉ, Marcela. **“Sisebutas” en Buenos Aires.** Family strips de los años veinte. Antíteses, v. 5, n. 9, p. 201-224, jan.-jul. 2012.

GENÉ, Marcela. **El humor gráfico em la prensa argentina (1910-1930).** In: Entre líneas, revista de estúdios sobre historieta y humor gráfico, n. 1, 2014.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

- GERHARDT, Federico. **Exiliados en la “edad de oro”**. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo editorial argentino de la década del cuarenta: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales. In: Revista Eletrônica da ANPHLAC, n. 19, jul./dez., 2015.
- GOCIOI, Judith. ROSEMBERG, Diego. **La historieta argentina: una historia**. Buenos Aires: ediciones de la flor, 2003.
- GOMES, Angela Maria de Castro. HANSEN, Patricia Santos. **Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo**. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. (Org.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GOMES, Ivan Lima. LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. **Relações entre literatura e quadrinhos no Brasil: estudos de caso**. In: Organon, revista do instituto de Letras da UFRGS, v. 31, n. 61, 2016.
- GOMES, Ivan Lima. **Humor e política na desconstrução dos super-heróis na América Latina durante a Guerra Fria: o olhar dos quadrinhos**. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 18, 2016.
- GRAMUGLIA, Pablo Martínez. **El libro nacional de los argentinos: Las primeras lecturas del Martín Fierro**. In: Decimonónica, v. 4, n. 2, 2007.
- GROESTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.
- GUTIÉRREZ, José Maria. **Orígenes de la historieta moderna: los albores de la historieta argentina**. In: Entre líneas, revista de estudios sobre historieta y humor gráfico, número 1, 2014.
- JAMES, Daniel. **O peronismo e a classe trabalhadora, 1943-1955**. In: ROLLEMBERG, Denise. QUADRAT, Samantha. **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, volume II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LABARRE, Albert. **Historia del libro**. México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v., 2002.
- LEVÍN, Florencia. **Humor gráfico: manual de uso para la historia**. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2015.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: editora Boitempo, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

- MARCONDES, Ciro Inácio. **A importância histórica e estética dos quadrinhos de guerra.** Dois casos: Harvey Kurtzman e Héctor Oesterheld. In: 1ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, Escola de comunicações de Artes (USP), 2011.
- MASOTTA, Oscar. **La historieta en el mundo moderno.** Barcelona: Ediciones Paidós, 1982.
- MIGUEL, Adriana de; de Biaggi, María L.; Enrico, Juliana; Román, Mario S. **Normalismo, cultura letrada y resistencia de la oralidad en la historia de la lectura y la escritura en Argentina.** In: Ciencia, Docencia y Tecnología, vol. XVIII, núm. 34, mayo, 2007.
- NEIBURG, Federico. **Os intelectuais e a invenção do peronismo.** São Paulo: editora Edusp, 1997.
- NICOLINI, Fernanda. BELTRAMI, Alicia. **Los Oesterheld.** Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- OLIVEIRA, Denise Vallerius. Regionalismo borgeano: traduzindo fronteiras. In: Maria Helena Martins; Ligia Chiappini. (Org.). **Cone Sul: fluxos, representações e percepções..** São Paulo: Hucitec, 2006, p. 143-156.
- OLIVEIRA, Juliana Jardim de Oliveira. **De muitos, um:** Estado, território e narrativas nacionais nos Estados Unidos e na Argentina no século XIX. Tese de doutorado: Universidade Federal de Ouro Preto, 2010.
- OLIVEN, Ruben. **A Parte e o Todo:** a diversidade cultural no Brasil Nação. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006.
- OPERÉ, Fernando. **La frontera como argumento y articulación teórica en la cultura y la literatura argentina.** In: BROCAR, Cuadernos de investigación histórica, volumen 30, 2006, p. 193-205.
- ORSI, Guillermo Omar. **“Não há negros na Argentina”:** o mito da homogeneidade racial argentina. In: Simbiótica, v. 9, n. 2, mai-ago, 2022.
- PALACIO, Juan Manuel. **Historia de la provincia de Buenos Aires:** de la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo: 1880-1943. - 1ª ed. - Buenos Aires: Edhasa; Gonnet: UNIFE: Editorial Universitaria, 2013.
- PARADISO, José. **Um lugar no mundo:** a Argentina e a busca de identidade internacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- PASSETTI, Gabriel. **O mundo interligado:** poder, guerra e territórios nas lutas na Argentina e na Nova Zelândia (1826-1885). 2010, tese (doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

- PEIXOTO, Gabriel Rodrigues. **Entre la pampa y el mar:** Sarmiento, Hernández e um bosquejo histórico-literário sobre a gênese do pensamento geopolítico argentino. In: Revista Neiba, Cadernos Argentina-Brasil, Rio de Janeiro, Vol. 10, 2021
- PEREIRA, Priscila. **Entre a épica e a paródia:** a (des) mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011.
- PETTITI, Eva Mara. **El viejo problema del analfabetismo sigue en pie:** el escenario educativo en la provincia de Buenos Aires durante la década del '40. In: Antíteses, v. 5, n. 9, p. 371-390, jan.-jul. 2012.
- POGGI, Sofia. **Dante Quintero en apuros.** Cómo el tehuelche Patoruzú siguió al marinero Popeye en su salto del cómic a la pantalla. In: Con A de animación, [S.l.], n. 11, p. 112-127, sep. 2020.
- POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos:** construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: editora Peirópolis, 2018
- RIVERA, Jorge B. **Panorama de la historieta em Argentina.** Buenos Aires: Coquena Grupo Editor, Livros del Quirquincho, 1992.
- RIZ, LILIANA. TORRE, JUAN CARLOS. Argentina, desde 1946. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América latina:** Vol. X: A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil. São Paulo: editora Edusp, 2018.
- ROCK, David. Argentina, 1930-1946. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América latina:** Vol. X: A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil. São Paulo: editora Edusp, 2018.
- ROMERO, Luis Alberto. **Breve historia contemporánea de la Argentina:** 1916-2016. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- \_\_\_\_\_. Participación política y democracia 1880-1984. In: GUTIÉRREZ, Leandro. \_\_\_\_\_. **Sectores populares, cultura y política:** Buenos Aires em la entreguerra. Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2007.
- \_\_\_\_\_. **La idea de nación en los libros de texto de historia argentinos del siglo XX.** In: Seminário Internacional: Textos escolares de História y Ciencias Sociales. Santiago: Gobierno de Chile, Ministerio de Educación, 2009.

- \_\_\_\_\_. **La idea de nación en los libros de texto de historia argentinos del siglo XX.** In: Seminario Internacional: Textos escolares de Historia y Ciencias Sociales. Santiago: Gobierno de Chile, Ministerio de Educación, 2009.
- ROUSSO, Henry. **A última catástrofe: a história, o presente e o contemporâneo.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.
- RUBINSTEIN, Juan Carlos. **Desarrollo y discontinuidad política em Argentina.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: editora Siglo XXI, 1985.
- SAPIRO, Gisèle. **La Sociología de la literatura.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- SARLO, Beatriz. **Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX.** In: Orbis Tertius, 1996 v. 1, n. 1.
- \_\_\_\_\_. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- \_\_\_\_\_. **El império de los sentimientos: narraciones de circulación periódica em la Argentina (1917-1927).** Buenos Aires: Catalogos Editora, 1985.
- Sasturain, Juan. **El domicilio de la aventura,** Buenos Aires, Colihue, 1995.
- \_\_\_\_\_. Ernie Pike: iluminados pelo fogo. In: OOESTERHELD, Héctor. PRATT, Hugo. **Ernie Pike.** São Paulo: Editora Figura, 2020.
- \_\_\_\_\_. Ernie Pike: a guerra é uma ferida absurda. In: OOESTERHELD, Héctor. PRATT, Hugo. **Ernie Pike.** São Paulo: Editora Figura, 2020.
- \_\_\_\_\_. **El aventurador: una lectura de Oesterheld.** Buenos Aires: Aquilina, 2010.
- SANTOS, Elinaldo Leal. BRAGA, Vitor. SANTOS, Reginaldo Souza. BRAGA, Alexandra Maria da Silva. **Desenvolvimento: um conceito multidimensional.** In: Desenvolvimento Regional em Debate (DRd) – Revista eletrônica do Programa de Mestrado em Desenvolvimento Regional da Universidade do Contestado, Ano 2, n. 1, 2012.
- SARNACKI, Andrzej. **Como as versões da memória são construídas nos dias de hoje: o exemplo da Segunda Guerra Mundial.** In: Memoria y Sociedad, v. 21, n. 42, p. 38-49, 2017.
- SCALTRITTI, Mabel. RODRÍGUEZ, Alejandra. MACAIDA, Elena. Los cambios en el Estado y la sociedad. Argentina (1880-1930). In: \_\_\_\_\_. **Historia argentina contemporánea: pasados presentes de la política, la economía y el conflicto social.** Vicente López. Dialektik Editora, 2013.

SCALTRITTI, Mabel. LUQUE, Suana de. Una década de transición: el Estado y la sociedad argentinos durante los años 30. In: \_\_\_\_\_. **Historia argentina contemporánea: pasados presentes de la política, la economía y el conflicto social.** Vicente López. Dialektik Editora, 2013.

SCIRICA, Elena. Proscripción, modernización capitalista y crisis. Argentina (1955-1966). In: SCALTRITTI, Mabel. LUQUE, Suana de. **Historia argentina contemporánea: pasados presentes de la política, la economía y el conflicto social.** Vicente López. Dialektik Editora, 2013.

SCARZANELLA, Eugenia. **Entre dos exilios: Cesare Civita, um editor italiano em Buenos Aires, desde la Guerra Mundial hasta la ditadura militar (1941-1976).** In: Revista de Indias, vol. LXIX, núm. 245, 2009.

\_\_\_\_\_. **Mujeres y producción: consumo cultural en la Argentina peronista: las revistas de la editorial Abril.** In: Anuario de Hojas de Warmi, Núm. 14 (2009).

\_\_\_\_\_. **Uma editora italiana na América latina: o grupo Abril (décadas de 1940 a 1970).** São Paulo: editora Unicamp, 2016.

SILVA, Juliana Aparecida Camilo. **Mundos entrelaçados: relações de fronteira nos confins meridionais do império espanhol (período colonial tardio).** Tese de doutorado em História: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2022.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **Semear Horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil (1915-1954).** Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **Escrita e edição em fronteiras permeáveis: mediadores culturais na formação da nação e da modernidade na América Latina (século XIX e primeiras décadas do XX).** São Paulo: Intermeios: USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

SOUZA, Fábio Feltrin. **O pampa argentino e a conquista do deserto: uma relação discursiva.** In: Dimensões, Dossiê: América Latina Independente: História, política, cultura e território, 2016.

SILVA JUNIOR, Gonçalo. **José Luis Salinas: visionário dos quadrinhos.**

SORÁ, Gustavo. **El libro y la edición en Argentina Libros para todos y modelo hispanoamericano.** In: Políticas de la memoria nº 11, CeDInCI-UnSAM, Buenos Aires, 2011, pp. 125-145

- SPRECHER, Roberto von. **Desarrollo del campo de la historieta argentina**. Entre la dependencia y la autonomía. In: Revista académica de la Federación latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Diálogos de la Comunicación, nº 78, janeiro-julho, 2009.
- SPINELLI, María Estela. **La construcción del Frente Nacional en la Argentina post-peronista, 1955-1958**. Una estrategia electoral o un proyecto político modernizador?. In: E.I.A.L., Vol. 3, n. 1, 1992.
- STEIMBERG, Oscar. 1936-1937 en la vida de Patoruzú. In: MASOTTA, Oscar. **La historieta en el mundo moderno**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1982.
- TRILLO, Carlos. Personas y personajes, mecanismos y sentimientos. In: NOBLE, Ernestina Herrera de (Org.). **Vito Nervio/Misterix**. Buenos Aires: Diario Clarín, 2004
- TUZZI, Oswaldo. **Redes em processos migratórios**. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 20, n. 1, junho de 2008.
- VALINOTI, Beatriz Cecilia **Construyendo el mundo editorial en Argentina en los inicios del siglo XX**. Anuario Centro De Estudios Económicos De La Empresa Y El Desarrollo, n. 8, ano X, 2017.
- VAZQUEZ, Laura. **Del Parlamento a Hollywood: tensiones y desplazamientos en la trayectoria del dibujante, caricaturista y editor Ramón Columba**. In: 9ª Arte, vol. N. 1, p. 4-23, 1º semestre, São Paulo, 2013.
- \_\_\_\_\_. **El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina**. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Un modelo a imitar: Disney en Ezeiza y el proyecto empresarial de Dante Quinterno**. Antíteses, v. 5, n. 9, p. 7-27, jan.-jul. 2012.
- \_\_\_\_\_. From the Golden Age to independent publishing: Mass culture, popular culture and national imaginaries in the history of Argentine comics. In: SCORER, James (Org.). **Comics Beyond the Page in Latin America**. London: UCL Press, 2020.
- \_\_\_\_\_. ELÍSIO, Roberto Elísio dos. **Quadrinhos de aventuras no Brasil e na Argentina: quando o extraordinário se torna cotidiano**. In: Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación N.º 134, abril - julio 2017 (Sección Ensayo, pp. 239-262)
- \_\_\_\_\_. SANTOS, Roberto Elísio dos. **Dante Quinterno e Maurício de Sousa: para um estudo comparado entre Argentina e Brasil**. In: Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación, v. 10, n. 18, julio 2013.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ZABALETA, Marta Raquel. **O partido das mulheres peronistas: história, característica e consequência** (Argentina 1947-1955). In: Diálogos, DHI/UEM, v. 4, n. 4, 2000.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Intertextualidade: uma leitura borgiana de Martín Fierro**. Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários, [S. l.], v. 30, p. 20–29, 2015.

### Entrevistas

Entrevista realizada pela revista *Siete Días* com Héctor Germán Oesterheld, publicada na revista *Siete Días* n. 204, 1971 – reprodução no livro *Oesterheld en Primera Persona*.

Entrevista realizada pela revista *Siete Días* com Héctor Germán Oesterheld, publicada na revista *Siete Días* n. 381, 1974 – reprodução no livro *Oesterheld en Primera Persona*.

Entrevista realizada por Antonio Martín, Carlos Giménez e Luis García com Alberto Breccia, publicada na revista *Bang!* N. 11, 1973 (páginas 55-56) – reprodução no site [alberto-breccia.net](http://alberto-breccia.net).

Entrevista realizada por Carlos Trillo e Guillermo Saccomano com Héctor Oesterheld, publicado no livro *Historia de la Historieta Argentina* em 1980 – reprodução no site [tebeosfera](http://tebeosfera.com) e no livro *Oesterheld en Primera Persona*, 2005.

Entrevista realizada por Lucas Nine com José Muñoz, publicado na revista *Sacapuntas* em 2009.

## Anexo

**Tabela de relação dos artistas presentes na revista *Hora Cero Suplemento Semanal* da editora Frontera ao largo da publicação entre os anos de 1957-1959**

<b>Artista:</b>	<b>Historietas</b>	<b>Biografia</b>
Hugo Pratt* **	Ernie Pike (Ed. 1-46 <sup>117</sup> ); Lobo Conrad <sup>118</sup> (ed. 22); Sargento Kirk <sup>119</sup> (ed. 37-91)	Nascimento em junho de 1927, Rímìni, Itália. Ao longo da vida percorreu muitos lugares ao redor do globo. Quando criança, filho de militar e mãe judia, passou sua juventude próximo à África Oriental Italiana. Com a destituição do território italiano no continente africano, foi retido (junto com a família) em um campo de concentração em Dire Dava (1942). Com a ajuda da cruz vermelha, retornou a Itália com a mãe – o pai falecido no campo. Formou-se como desenhista na transição entre a infância e a juventude durante o governo fascista de Mussolini. Serviu ao exército italiano em 1943 e abandona o posto em 1944 por conta de pressão do exército nazista. Recrutado pelos aliados, trabalhou como interprete na frente anglo-saxã em 1945. Ao final da Guerra, entretanto, alinhou-se ao movimento artístico. Inspirado por Milton Caniff, Will Eisner, Zane Grey, juntou-se com Alberto Ongaro, Damiano e Battaglia (Grupo de Venezia) para criar a revista <i>Albo Urugano</i> . Por conta desse trabalho, foi convidado para trabalhar na Argentina junto ao grupo Abril (1949) na Argentina. Uniu-se a Oesterheld em parceria prolífica na editora Frontera em 1957-1961. Ao final de sua estadia na América do Sul, parte para Inglaterra e retorna a Itália em 1963. Desenvolveu projetos próprios, principalmente no que ele cunha como “Literatura Desenhada” e, em 1967, assumiu a

<sup>117</sup> Posteriormente a essa edição, os desenhos de Ernie Pike seguem de autoria própria de Mario Bertolini. Posteriormente, em números mais adiantes, os desenhos da série sofreram uma maior rotatividade de desenhistas.

<sup>118</sup> História única de seis páginas roteirizada por Oesterheld.

<sup>119</sup> Sargento Kirk é uma série reconhecida por sua publicação nas revistas principais de Frontera (Suplemento Semanal Hora Cero e Frontera). Podemos supor algumas questões sobre a aparição no suplemento semanal: rotatividade de leitores e estratégia para alavancar vendas.

		revista Sargento Kirk <sup>120</sup> e publicou as histórias de Corto Maltese. Falece em 1995.
Francisco Solano López**	El Eternauta <sup>121</sup> (Ed. 1-106); Los Impactos de “Hora Cero” <sup>122</sup> (ed. 13)	Nascimento em 1928, Buenos Aires, Argentina. A carreira de quadrinista, influenciada pelos desenhos de Paolo Campani, começou com publicações pelo Editorial Columba em 1953, ilustrando a revista <i>Perico y Guillermina</i> . No mesmo ano, passa a colaborar com o grupo Abril em trabalhos de adaptações literárias (como <i>Frisco Kid</i> de Jack London). Nesse momento, começou a trabalhar com Oesterheld na revista <i>Misterix</i> no título <i>Bull Rocket</i> (1955). Integrou a equipe criativa da editora Frontera, onde teve o momento mais prolífico de sua carreira. Ao final da década passou a colaborar para a Europa com a editora inglesa Fleetway nos anos de 1959-1968). Ao final dos 60, voltou para a Argentina em parceria novamente com a editora Columba. Desenhou séries regulares sem maiores expressividades. Nos anos 70 fez a continuação d’O Eternauta II, publicada pela revista Skorpio em 1976 com os roteiros de Oesterheld. Com o acirramento político – principalmente posterior ao desaparecimento de Oesterheld – voltou para a Europa, onde publicou na Espanha a revista <i>Ana e Historias Tristes</i> . Ao final dos 80, voltou a América, mas com residência no Rio de Janeiro. Publicou majoritariamente para o mercado norte americano (Fantagraphics e Dark Horse), mas com colaboração de Carlos Patati, publicou um único álbum no Brasil, <i>Sangue Bom</i> . Na década de 2000, volta a desenhar O Eternauta em diversas sequências, com roteiros próprios (2006) e de Juan Sasturain (2007). Faleceu em 2011.

<sup>120</sup> Alvo de crítica em contraponto com o parceiro criativo na Argentina, Pratt apropriou-se do personagem para a publicação da revista na Itália, mas não reconhece os créditos do roteirista. Oesterheld o acusa de roubo e dá por encerrado a parceria prolífica de entre os artistas. Não voltaram a se falar.

<sup>121</sup> Na edição nº 28 não há menção aos créditos de Solano López pelos desenhos do Eternauta, mesmo ele ilustrando a HQ – traço facilmente reconhecível.

<sup>122</sup> Los Impactos de “Hora Cero” são histórias únicas, rompendo o padrão editorial da publicação pela primeira vez.

Arturo Del Castillo**	Randall the Killer <sup>123</sup> (Ed. 1-65 <sup>124</sup> )	Nascido em 1925, Concepción, Chile. Ainda jovem, começou sua carreira de ilustrador em agências de publicidade e propaganda. Em 1948, mudou-se para a Argentina junto de seu irmão. Desenhou para a editora Columba fazendo letras e algumas ilustrações. Trabalhou nas principais revistas da casa editorial, tais como <i>Aventuras</i> , <i>Intervalo</i> e <i>El Tony</i> . Reconhecido pelo seu desempenho detalhista em histórias de faroeste, agregou a editora Frontera para desenhar Randall the Killer em 1957. Ao final de 1950 e início dos 60, filiou-se a agência italiana Rinaldo Dami para trabalhar com a editora inglesa Fleetway, fazendo adaptações literárias – com maior destaque para <i>Os Três Mosqueteiros</i> de Alexandre Dumas. Publicou séries como <i>Ringo</i> e <i>Dan Dakota</i> (séries de faroeste). Ao final dos 60, retorna a Argentina para continuar a parceria com Oesterheld frente ao título <i>Loco Sexton</i> . Nos anos 80 colabora novamente com o editorial Columba e se aposenta em 1989. Faleceu em 1992.
Carlos Roume* **	Nahuel Barros (ed. 7-24 <sup>125</sup> , 65-101); Los Impactos de “Hora Cero (ed. 14); Patria Vieja (ed. 97, 104); Maleficio (ed. 101)	Nascido em 1923, Buenos Aires, Argentina. Filho de arquiteto, começou a carreira de ilustrador na publicidade. Trabalhando para diversas agência, desenvolveu seu traço dentro da perspectiva técnica (influenciado, também, pelo pai Francisco Roume). Ao início da carreira como quadrinista, trabalhou frente ao personagem <i>Lapacho Juan</i> na revista infantil <i>Patoruzito</i> . Pela editora Abril, desenvolveu várias adaptações literárias para quadrinhos, como <i>Robinson Crusoe</i> , <i>Moby Dick</i> e histórias de <i>Julio Verne</i> e <i>Emilio Salgari</i> . Teve carreira prolífica junto a editora Frontera. No início dos

<sup>123</sup> Na edição número 41, Randall the Killer perde o substantivo “assassino” do título. Podemos sugerir um amadurecimento do personagem, ou um questionamento da moralidade apresentada na publicação; visto que o tom da obra permanece inalterado.

<sup>124</sup> Na edição número 65 é anunciado a suspensão provisória do título Randall, o anúncio é feito pelo próprio personagem, em que, mediante a decisões editoriais, diz: “não aparecerei nos próximos número, não que eu tenha morrido, apenas estou vivendo outras aventuras que logo conhecerão” (adaptação).

<sup>125</sup> Já na edição 25, o nome de Carlos Roume (desenhista regular da série Nahuel Barros) está presente na capa, entretanto a história não está relacionada ao arquivo. Suponho um erro editorial da própria Frontera, pois o número regular de páginas da edição se mantém o mesmo, independente da ausência da história; além do fim de um arco ser apresentado na edição 24. O erro segue nas seguintes edições: nº 26, 27 e 28. Na edição 29, o editorial não apresenta o nome dos desenhistas, apenas o nome das histórias por volume.

		anos 60, colaborou com a editora inglesa Fleetway. Ao retornar para Argentina, participou como ilustrador no diário Clarín. Ainda, junto a Oesterheld publicou na famosa revista infantil <i>Biliken</i> (1972). Pela Ediciones Récord, publicou histórias que giravam em torno do tema "cavalos". A partir de então residiu na província de Tandil, Buenos Aires, onde faleceu em 2009.
Ivo Pavone**	Los Impactos de "Hora Cero" (ed. 15, 18, 21, 23, 25, 32)	Nasico em 1929, Taranto, Itália. Começou a desenhar em 1943 e, já em 1946, colaborou com a revista <i>Albo Uragano</i> , grupo de artistas elaborado por Pratt e outros. Frente ao forte movimento migratório dos artistas italianos para a América do Sul, Pavone desembarca na Argentina no ano de 1951 em convite de César Civita para trabalhar na editora Abril. Contudo, teve destaque na publicação junto a Oesterheld no editorial <i>Frontera</i> com histórias de faroeste (publicado nas revistas pares da <i>Hora Cero Semanal</i> . Reunindo novamente ao grupo de italianos afim de criar histórias do Oeste Americano, volta a publicar na Europa pela editora Fleetway. Voltou para Itália em 1962, publica diversas séries como <i>Lupo Bianco</i> , <i>Rakar</i> , <i>Dick Demon</i> e outros. A partir de 1973 até sua aposentadoria em 1983, trabalha para a editora Bonelli.
Oscar Estevez***	Los Impactos de "Hora Cero" (ed. 16, 28, 29); <i>La Muerte de Jean Ney</i> (ed. 24); <i>Ernie Pike</i> (ed. 99, 103, 109); <i>Tres Soldados</i> (ed. 102)	Com bibliografia escassa, Estevez tem difícil localização de nacionalidade. Fruto da Escola Panamericana de Arte, consegue trabalhos ilustrando para o editorial <i>Mundo Infantil</i> . Em 1958 começa a colaboração com a editora Frontera. A participação se estende de 1958-1961. No ano seguinte, publica histórias policiais para a revista <i>El Tony</i> e, também, para o editorial Bruguera. Atuante em atividades alheias as historietas, publicou novamente apenas em 1986 na revista <i>Fierro</i> e em 1989 na revista <i>Trix</i> . Estevez teve reconhecimento por causa da estilização própria do traço frente ao rigor da técnica dos anos 50.
Abel Guibe***	Los Impactos de "Hora Cero" (ed. 17, 26, 34)	Nascido em 1938, Rosario, Argentina. Em sua cidade natal, cursou diversas escolas de concepção artísticas, tais como Escuela Provincial de Bellas Artes e Instituto Politécnico de Rosario. Entretanto, o maior destaque foi o estudo por correspondências da

		<p>Escuela Panamericana de Arte. Lipszyc, fundador da escola, reconheceu o talento gráfico de Guibe para o design e o indicou para a parte publicitária do grupo Abril. Trabalhando no desenvolvimento de logos, diagramação das historietas e concepções artísticas de processos editoriais, Guibe destaca-se como um excelente profissional gráfico. Em 1958, Oesterheld o convida para o desenvolvimento gráfico e, também, de <i>historietas</i>. Entretanto, publica poucos quadrinhos, resumindo sua participação em concepções elaboradas do design das revistas publicadas pelo editorial. Posteriormente ao término de sua relação com o editorial de Oesterheld (1961), Guibe passou a morar em Córdoba e desenvolveu um extenso trabalho para publicidade e propaganda. Retorna ao mercado editorial apenas em 1973 para colaborar como gerente de publicidade no grupo Abril e em 1981 como diretor criativo do editorial Atlántida, a cargo do desenvolvimento gráfico das seguintes revistas: <i>Gente, Biliken, Somos, La Chacra</i> e outras. Volta a ilustrar histórias junto a Jorge Morahin a frente do personagem Lock Olmo.</p>
<p>Julio Schiaffino***</p>	<p>Los Impactos de “Hora Cero” (ed. 19, 31, 35); Ernie Pike (ed. 88, 90-92, 97, 100); Um Abogado (ed. 100)</p>	<p>Nascido em 1936, Argentina. Estudando por meio de correspondências na Escola Panamericana de Artes, teve como tutor Pablo Pereyra (diretor de arte do editorial Frontera) e desempenhou um bom trabalho no universo das HQs. A partir da década de 50, então, trabalha como assistente de Solano López, em que desenvolve trabalhos como <i>Eternauta, Ernie Pike, Joe Zonda</i> e outros. Trabalhando até o fim do grupo editorial de Oesterheld, passou a colaborar com o Editorial Yago em 1962 em séries como <i>Los Marcianeros, Bull Rockett</i> e outros. Ao final da década de 60 voltou-se ao mercado europeu, onde publicou trabalhos, sobretudo, em solo espanhol; e nos anos 70 passa a colaborar pra Inglaterra junto a editora Fleetway (mas não faz parte do movimento agregado aos outros artistas relacionados neste quadro). Ao final dos 90, volta a Argentina, contudo, continuou publicando no mercado estrangeiro em revistas de humor/erotismo.</p>

Enrique Cristóbal	Los Impactos de “Hora Cero” (ed. 20, 27)	Nascido em 1929, Buenos Aires, Argentina. O favoritismo pelo desenho o fez a começar a desenhar para o mercado publicitário aos 20 anos de idade. Posteriormente, estudou as técnicas de desenho no Instituto Bernasconi e se especializou na Escola Profesional Paula Albarracín de Sarmiento, conseguiu trabalhos como letrista na Publicidade Yunque, entretanto com as qualidades de desenho o promoveu a ilustrador em menos de um ano. Passou a publicar <i>historietas</i> em 1952 na revista <i>Tatín</i> . Em 1955 torna-se diretor de <i>Dragón Blanco</i> , em que desenhava uma história homônima e escrita por Oesterheld. Em 1956 trabalha para os editoriais Tor e Lainez, em que começa a colaborar com a editora Columba nas histórias de <i>D’Artagnan</i> . No ano seguinte colaborou com o editorial Frontera ao mesmo tempo em que ilustrou para a revista <i>Patrull</i> na editora Columba. Cristóbal continuou a colaboração com o editorial Columba até o início dos anos 70, em que contribuiu com Ediciones Record em uma série intitulada <i>In trápola</i> , comercializada para a Europa dentro do eixo italiano. Ainda nos anos 70, contribuiu para a revista <i>Skorpio</i> e adentrou ao mercado norte americano ilustrando HQs de terror.
Jorge Moliterni**	Los Impactos de “Hora Cero” (ed. 30, 36); Ernie Pike (ed. 53-60 <sup>126</sup> , 84); Lord Crack (ed. 61-83); Sargento Kirk (ed. 91-103)	Nascido em 1939, Argentina. Teve uma carreira pontual e uma vida curta. Estudou desenho na Escuelas Municipales Raggio, iniciou sua carreira por conta de Pablo Pereyra, que o vinculou ao grupo editorial Frontera em 1958. Ao final de 1950 e início de 1960, produziu HQs para a editora inglesa Fleetway, Voltando para Argentina no ano de 1962, colaborou novamente com Oesterheld no título <i>Watami</i> , publicado na revista <i>Misterix</i> pertencente ao editorial Yago. Não deixa, entretanto, de colaborar com o mercado estrangeiro: durante o final de 1960 e majoritariamente em 1970, desenhou para estúdios europeus (sobretudo italianos) e teve intensa participação no mercado norte americano. Frente ao personagem Jonah Heck, desenhou em revistas como <i>Weird Western</i>

<sup>126</sup> A publicação de Ernie Pike é suspensa na revista semanal, dando continuidade em revistas paralelas.

		<i>Tales e Creepy</i> . Ao final dos anos 70 colaborou novamente no mercado nacional argentino na revista <i>Skorpio</i> nos títulos <i>El jacobino</i> , <i>Los Profesionales</i> e uma nova versão de <i>Watami</i> . Moliterni falece aos 40 anos em 1979.
Mario Bertolini	Los Impactos de “Hora Cero” (ed. 33); Ernie Pike <sup>127</sup> (ed. 37-52)	[Ano e local de nascimento não identificado]. Começou a carreira de desenhista como ajudante de Hugo Pratt diretamente na editora Frontera. Galgando espaço, foi reconhecido e chegou a publicar em todas as revistas da casa editorial. Já em 1959, publicou o personagem Tony Romero na revista <i>Impacto</i> . Após esse período, passou a colaborar com o cinema publicitário e desenhos animados, contribuindo esporadicamente na produção de HQs – como o exemplo do personagem Sexina na revista <i>Adan</i> . A sua relação, ainda, com as <i>historietas</i> foi pautada no envolvimento criativo da animação de <i>El Eternauta</i> ao final de 1960. Entretanto, a produção nunca foi exibida. A carreira de Bertolini no mundo dos quadrinhos não foi extensa, acabando (ao menos como aponta os registros) com o personagem Martín Ledesma na revista <i>Semana Gráfica</i> para a editora Abril.
Daniel Haupt	Cayena <sup>128</sup> (ed. 37-62 <sup>129</sup> , 64-85 <sup>130</sup> ); Ernie Pike (ed. 93, 96; Pilotos de Prueba (ed. 105-114)	Nascido em 1930, Argentina. Inicia sua carreira de desenhista ainda jovem, em 1949 trabalha com ilustrações de capa na revista <i>Rayo Rojo</i> e, no ano seguinte, com histórias curtas em <i>Cinemisterio</i> . Inspirado por Caniff e Raymond, em 1952 ilustra a série <i>Al y Dan</i> para a revista <i>Ping Pong</i> . No ano seguinte adentrou ao grupo de desenhistas do editorial Columba, em que o trabalho sólido fora construído ao longo de (quase) 40 anos. No editorial publicou <i>Las Minas del Rey Salomón</i> , <i>El hombre de Scotland Yard</i> e outros. Ao final

<sup>127</sup> Por conta da alta produtividade de Hugo Pratt nos desenhos para o editorial (Sargento Kirk, Ernie Pike e Ticonderoga), Bertolini passa a finalizar as artes do italiano.

<sup>128</sup> Na edição número 52, Cayena não apresenta os criadores da obra. O texto se assemelha as normativas de Oosterheld enquanto roteirista, entretanto, os desenhos parecem mais duros e pesados, indo ao contrário do que foi apresentado por Daniel Haupt nas demais edições. Não há registros de assinatura para buscar autoria.

<sup>129</sup> Na edição número 63 há um anúncio de suspensão provisória do título na revista. O comunicado editorial parte da necessidade de manter o número de páginas da publicação. O anúncio diz que Cayena retornará nas edições seguintes. O editorial pede, ao leitor, “paciência”

<sup>130</sup> O título Cayena deixa de ser publicado no suplemento semanal e, mediante a um anúncio, é indicado a leitura na revista Hora Cero Extra.

		<p>dos anos de 1950 viajou para os EUA e, posteriormente, firmou-se no México. Voltou a Argentina, ainda em 1950, onde continuou a trabalhar para Columba enquanto se aliou a Oesterheld na “equipe dos sonhos”. Publicou no editorial Frontera até 1960, aperfeiçoou seu traço em um nível alto de detalhes. Enquanto esteve na Argentina, publicou no mercado Europeu (os registros não dão cabo da atuação no velho continente). Entretanto, em 1963 voltou a colaborar exclusivamente ao mercado nacional, permanecendo no editorial Columba até o seu fechamento. Haupt faleceu em 2003.</p>
<p>Eugenio Colonese**</p>	<p>Combate (ed. 73-75); Ernie Pike (ed. 87, 98, 108</p>	<p>Nascido em 1929, Fuscaldo, Itália. Aos 3 anos de idade mudou-se para o Brasil, fixando-se com sua família na cidade de Santo André, SP. Ainda na infância, mudou-se novamente, mas para a cidade de Montevideu no Uruguai. Ainda na adolescência, começou a publicar revistas de humor gráfico em publicações chilenas. Vencendo o concurso de HQs no Clube Social de la Boca em 1948, abriu espaço para a publicação na revista argentina <i>El Tony</i> em adaptações literárias. Ainda nos anos de 1950 colaborou com a editora de Oesterheld. Ao final da mesma década, ao visitar a mãe em Santo André, apresentou seu portfólio para Adolfo Aizen na EBAL, em que produziu a história <i>Navio Negreiro</i>, adaptando Castro Alves. No início dos anos 60 publicou junto a editora Fleetway na Inglaterra. Fixou-se no Brasil e aprofundou seus trabalhos em solo nacional. Na década de 1960 trabalhou para a editora Ediex e produziu histórias de terror para a editora Jotaesse. Ainda, publicou pela editora Prelúdio histórias de origem nordestina a partir do gênero <i>nordestern</i> (apropriação do convencional western). Criou o Estúdio D-Arte junto com Rodolfo Zalla, tornando-se editora na década de 1980 responsável por publicar as revistas <i>Calafrio</i> e <i>Mestres do Terror</i>. Entre 1967 e 1968 colaborou para a versão da revista brasileira <i>Blazing Combat</i>. Entre os anos 1970 e 1990 tornou-se diretor de arte para as editoras Saraiva e Ática. Já nos anos 2000, publicou junto a Franco de Rosa histórias para a personagem Mirza na editora Opera Graphica. Em 2004 desenhou</p>

		<i>Cangaceiros – Homens de couro</i> , em publicação pelo Clube de Quadrinhos. No mesmo ano publicou um curso de desenho em 5 volumes pela editora Escala. Em 2005 juntou-se a Sergio Bonelli para desenhar <i>Mister No</i> . Colonnese faleceu em 2008 na cidade de Santo André.
Franz Guzman	Ernie Pike (ed. 85)	Nascido em 1919, Cuzco, Peru. Mudou-se para a Argentina ainda jovem. Ao final dos anos de 1930 passou a trabalhar como diagramador e ilustrador em revistas científicas. Nos anos de 1940 colaborou com a revista <i>Aveneturas</i> , em que publicou suas primeiras <i>historietas</i> . Ao longo de sua carreira como quadrinista, publicou nas seguintes revistas: <i>Fuerte Centellas</i> , <i>Mundo Infantil</i> , <i>Hora Cero</i> , <i>El tony</i> , <i>Salvaje Oeste</i> , <i>Bala de Plata</i> , <i>Petete</i> e <i>Anteojito</i> , nesta última prolongou sua carreira em adaptações literárias e a saga especial <i>Ekaton</i> com roteiros de Geredia. Em 1995 retira-se do mercado editorial em publicação, limita-se ao ofício da docência em escolas de arte, tornando-se professor emérito da instituição Caballito. Faleceu em 2013.
Horacio Porreca	Ernie Pike (ed. 86, 89, 105-108); Sargento Kirk (ed. 107 116)	Nascido em 1929, Buenos Aires, Argentina. Trabalhou como desenhista na editora Abril, onde foi assistente de Hugo Pratt. Enquanto trabalhos autorais, Porreca publicou primeiramente (como faz referência os registros) o personagem <i>Wilder, el africano</i> na revista <i>Rayo Rojo</i> em meados de 1957. Neste mesmo ano, para a revista <i>Poncho Negro</i> desenhou <i>Teniente Dean</i> com roteiros de Rodolfo Zalla. Trabalhou com Oesterheld. Em nota, Porreca diz que lembra-se de conceitos de Sargento Kirk e ajudar Pratt nos esboços preliminares de Corto Maltese. Ainda, Porreca no final dos anos de 1950 trabalhou para o editorial Columba na revista <i>Intervalo</i> e na revista <i>El Tony</i> .
Alberto Breccia*	Sherlock Time (ed. 86-104; Ernie Pike (ed. 97); Fantasmas (ed. 100)	Nascido em 1919, Montividéu, Uruguai. Aos 3 anos de idade migra para Argentina. Encontrou nos desenhos uma forma de sair das condições miseráveis de trabalhos nos matadouros. Autodidata, começou a publicar ininterruptamente a partir dos anos de 1940. Já nessa década, publicou na revista <i>Tit-Bits</i> e <i>El Corrión</i> , onde criou o personagem <i>El</i>

		<p><i>Vengador Alado</i>. Ao final da década de 1950 publicou na revista <i>Patoruzito</i> o personagem <i>Vito Nervio</i>. Em 1958, já formado como professor da Escola Panamericana de Artes, encontra-se com Hugo Pratt que o encaminha para conversas com Oesterheld. A partir de então, colaborou com a editora Frontera em diversas séries até 1959, em que passou a colaborar ao mercado inglês junto a editora Fleetway. Já na década de 1960, retorna ao mercado nacional argentino e encontra, novamente, Oesterheld em parceria prolífica. No início da década, 1963, criam o personagem Mort Cinder para a revista <i>Msterix</i>. Ainda com Oesterheld, reinterpreta <i>El Eternauta</i> para a revista <i>Gente</i>; publica <i>Vida Del Che</i> (1968) e esboça <i>Evita vida y obra de Eva Peron</i>, obra censurada pelos órgãos repressores argentinos. Por conta da conturbada política latina na década de 70, Breccia sai da argentina e retoma seus trabalhos no mercado europeu, tendo destaque na revista <i>Linus e Metal Hurlant</i>. Na década de 1980 ilustra junto a Juan Sasturain a HQ <i>Perramus</i> para a revista <i>Fierro</i>. O trabalho de recuperação das atrocidades do governo militar argentino foi uma forma de recobrar a memória de tempos obscuros a partir de uma arte expressionista. Além, Breccia pauta sua carreira, posteriormente a esse momento, em adaptações literárias do cânone mundial. Sendo assim, adapta Bram Stoker, Borges, Sabato, Lovecraft e outros. Falece em 1993.</p>
Tibor José Horvath***	Ernie Pike (ed. 94)	<p>Nascido em 1932, Hungria. Estudante da Escola Panamericana de Artes, teve trajetória inicial semelhante a Julio Schiaffino. Trabalhou como assistente de Solano López, contribuindo aos cenários d'O Eternauta. Entretanto, destacou-se como um especialista em desenho de aeronaves e batalhas aéreas, cativando a atenção de Hugo Pratt que o requereu trabalhos para publicação (como assistente) pera editora Fleetway na Inglaterra. A partir do declínio editorial Frontera, passou a trabalhar para o editorial Yago na revista <i>Misterix</i>, em que publicou <i>Pablo Moreno</i>. Contribuindo, também, ao editorial Columba, desenhou séries como <i>Prisionero del ódio</i> para</p>

		a devista <i>D'Artagnan</i> , em que permaneceu contribuindo até meados da década de 1990. Teve parte pontual na Ediciones Record, publicando nas revistas <i>Corto Maltés</i> e <i>Pif-Paf</i> . Faleceu em 2007.
Walter Fahrer***	En la... Jungla (ed. 95)	Nascido em 1939, Santa Fé, Argentina. Estudante da Escola Panamericana de Arte, foi influenciado diretamente por Milton Caniff. Desenhou profissionalmente ao mercado editorial a partir do ano de 1957 pelo editorial Lainez, fazendo capas das revistas <i>Tit-Bits</i> e <i>Puño Fuerte</i> . No ano seguinte desenhou seu personagem Tee Howard para a revista <i>Impacto</i> e <i>Guefo</i> . No mesmo ano, trabalhou pontualmente no editorial Frontera e, além, nas revistas <i>Misterix</i> e <i>Rayo Rojo</i> . Ao início dos anos de 1960, agenciado por Hugo Pratt, viajou para a europa para publicar no mercado italiano pelo editorial Universo de Milán as tiras diárias de <i>Les Aventures exotiques de Robert Gallard</i> . Integrando a agência Opera Mundi, colaborou com o mercado europeu por vários anos. Em 1964 retorna a argentina, fazendo trabalhos para o editorial Columa e para a revista <i>Bombardero</i> . Posteriormente, em 1967, voltou para o mercado europeu, publicando em revistas francesas como <i>L'Aurore</i> , <i>France Soir</i> e outros. Retorna a Argentina apenas no ano de 1973, em que cria o personagem <i>Gato Montes</i> , mas não consegue solidificar seus trabalhos em solo latino. Retornou pouco tempo depois para França, onde foi radicado, publicando para grandes editoras do eixo franco-belga como Dargaud, Glenát e Casterman.
Jorge Mora (argumentista)	Patria Vieja (ed. 97); El Préstamo (ed. 104); Sheriff (ed. 104); Pilotos de Prueba (ed. 105-114)	Jorge Mora é pseudônimo de Jorge Oesterheld, irmão de Héctor Oesterheld. A atuação de Jorge é pontual dentro do mercado editorial argentino. Com colaboração extensa exclusivamente dentro da editora Frontera, Jorge trabalhou como diretor executivo do grupo, coordenando a parte burocrática da editora. Referenciado dentro da publicação como diretor geral, Jorge assinou alguns roteiros pontuais. Sua expressividade enquanto artista não vai além, visto que sua formação discrepante dos rumos artísticos não o levou a conseguir mais trabalhos. Assim, a atuação de

		Jorge Mora Oesterheld limita-se as revistas relacionadas neste quadro e outras participações também pontuais em Hora Cero e Frontera.
Leandro Sesarego	Ernie Pike (ed. 98, 102, 108); El Préstamo (ed. 104)	Nascido em 1929, Buenos Aires Argentina. Estudou brevemente com Juan Oliva e Emilio Cortinas, aprendendo as técnicas básicas do desenho e narrativa de HQs. Publicou primeiramente no diário <i>Noticias Gráficas</i> a tira <i>Child el ingenioso</i> . Aos 15 anos, publicou profissionalmente no mercado argentino, em revistas como <i>Bicho Feo</i> , <i>Espinaca</i> , <i>Figuritas</i> , <i>Aventuras</i> , <i>Tibor Gordon</i> e outros. Nos anos de 1950 publicou junto ao editorial Códex e Frontera. Ainda nos anos de 1950, fez parte do professorado da Escola Panamericana de Arte, em que escreveu o livro <i>Tratado de la Historieta</i> . A partir dos anos de 1960, Sesarego trabalhou como editor nas revistas <i>Telemanía presenta</i> e <i>La Dolce Ola</i> . Ainda nessa década passou a colaborar com o mercado estrangeiro, sobretudo o norte-americano (trabalhando na Charlton comics e DC Comics) e o mercado inglês, em que esteve filiado nas décadas posteriores. Nos anos de 1970 retomou alguns trabalhos no mercado argentino a partir de publicações pela Ediciones Record. Nos anos de 1980 publicou no diário <i>La Razón</i> a tira <i>El gato Moro</i> . Em 1990 continuou em colaboração com o mercado italiano, mas com revistas republicadas pelo editorial Columba.
Miguel Angel Repetto	Em el saloon (Ed. 98); Demasiado Enemigo (ed. 99)	Nascido em 1929, Buenos Aires, Argentina. Influenciado pela mãe, também desenhista, Repetto aperfeiçoou as práticas artísticas ainda muito jovem. Graduou-se como professor de desenho e desempenhou o ofício até quando ganhou um concurso organizado pelo editorial Columba, assim iniciando sua carreira profissional dentro do mercado editorial argentino. Publicou em revistas como <i>D'Artagnan</i> , <i>El tony</i> e <i>Fantasia</i> . Ao mesmo tempo, colaborou com o editorial Frontera. Nos anos de 1960, contribuiu quase que exclusivamente para o editorial Columba em histórias de faroeste e adaptações de contos literários. Tendo participação, entretanto, na Ediciones Record, em que desenhou os personagens Conrack, Jett Power e El Cobra.

		<p>Em contexto internacional, tem carreira prolífica trabalhado para os norte-americanos pelo editorial Chartoln Press e pelo King Features Syndicates. Na Inglaterra trabalhou para a editora Fleetway e para os italianos na editora Piero D'Ami. Nos anos de 1970 cursou a faculdade de direito, exercendo a profissão nos anos posteriores, mas não abandonando totalmente as HQs. Em 1991 publicou na revista <i>Nippur Magnun</i> (Inglaterra) e, em 1993, passou a colaborar com a editora Bonelli na Itália.</p>
Juan Arancio	<p>Codicia (ed. 99); El Quiyango (ed. 102); Patria Vieja (ed. 103, 109-110); Anticuarios (ed. 105); Conciencia (ed. 107)</p>	<p>Nascido em 1931, Santa Fé, Argentina. Autodidata, entretanto com participação de um ano letivo na Escuela de Artes Plásticas, desde a adolescência tinha paixão exclusiva aos quadrinhos. Criando historietas enquanto amador, evia <i>El Gaucho Saberio</i> para o concurso do diário <i>El Interior</i> da cidade de Santa Fé. Adiante, as <i>historietas</i> de Arancio ganharam vulto nacional, ao que começou a publicar adaptações literárias, nos anos de 1950, na revista <i>Aventuras</i>. Em 1953 lustra algumas capas para <i>Poncho Negro</i>, e desenha <i>Rebelión</i> na revista <i>Justy</i>. Posteriormente, trabalhou para o editorial Cleda, em que desenhou <i>Terry Dick</i> na revista <i>Fargo Kid</i>. A partir de então (1959) colaborou com o editorial Frontera, em que ilustrou diversas <i>historietas</i> de publicação única, ao mesmo tempo em que trabalhou para a editora Comlumba, em histórias de cunho histórico que recobrava a nacionalidade gauchesca dos argentinos. Assim, publicou <i>santos Bravos</i>, <i>Fuerte Argentino</i>, <i>Dr. Yukón</i>, <i>Los Pescadores de ballenas</i> e outros. Em 1966 passou para adaptações literárias de Salgari, Verne e Stevenson. No ano posterior trabalhou no diário Clarín, em que produz a tira <i>El Chumbaio</i> com roteiros de Fermín Chaves. Já nos anos 70, volta a produzir sua versão de Martín Fierro (começado no editorial Frontera), mas de divulgação estrangeira. Seus trabalhos percorrem países como Inglaterra, Australia, Canadá e Itália, além de contribuição pontual com os Estudios Disney nos Estados Unidos. Ao final de sua carreira como quadrinista, Arancio publicou nas</p>

		revistas Skorpio e Titi-Bits ainda na década de 1970. O abandono do mundo das historietas foi mediante ao extenso trabalho de Arancio nas artes plásticas, em organização de eventos, museus e similares.
Carlos Vogt	Hermanos (ed. 101); Cachas de oro (ed. 104-106, 111-116)	Nascido em 1933, San Isidoro, Argentina. Autodidata, trabalhou para estúdios de animação Burone Bruché. Ingressou, em 1953, ao editorial Muchnik publicando na revista juvenil <i>Pancho, Poncho Negro, Terco Thomas Boxeador</i> e <i>El Paache</i> . No ano seguinte, fez parceria com Oesterheld na história <i>Doc Carson</i> e <i>Tierra del Fuego</i> com roteiros de Alberto Ongaro publicados na revista <i>Rayo Rojo</i> . Continuou extensa colaboração com a editora Abril no ano de 1955, com a série policial <i>Mark Cabot</i> publicado também em <i>Rayo Rojo</i> e <i>Joe Gatillo</i> , que assumiu o lugar de <i>Sargento Kirk</i> quando retomado os direitos de Oesterheld e Pratt para a publicação em série no editorial Frontera. Em 1957 adentrou ao editorial Frontera, a qual retomou a série <i>Doc Carson</i> na revista <i>Hora Cero Extra</i> . Vogt permaneceu na editora até o ano de 1960. Simultaneamente, continuou a colaboração com a revista <i>Misterix</i> e <i>Rayo Rojo</i> , pertencentes, agora, ao grupo editorial Yago. A partir dos anos de 1960, publicou pelo editorial Columba, permanecendo até o final da mesma, onde realizou diversas adaptações literárias e desenhou o personagem <i>Nero Wolf</i> . Faleceu em 2018.
Martínez	Cuaterros (ed. 101); Ernie Pike (ed. 102, 110); Soborno (ed. 103)	[Não encontrado relação biográfica: suposição de um pseudónimo de Julio César Medrano, mas não é passível de confirmação]
Ernesto Garcia Seijas	Ernie Pike (ed. 107)	[Data e local de nascimento não encontrados]. Estudou brevemente na escola de Bellas Artes e a Academias Pitman, mas considera-se autodidata. Trabalhou profissionalmente como quadrinista para o editorial Fascinación, em que desempenhou a função de completar e retocar os quadros dos materiais italianos em publicação na Argentina. Já em 1958, integrou a editora Frontera, em que teve participação até o ano de 1960. Contemporâneo a esse trabalho, publicou a série <i>Bill y Boss</i> na revista <i>Tótem Gigante</i> e <i>Super Tótem</i> . Posteriormente

		<p>trabalhou na revista <i>Rayo Rojo</i>, em que publicou a série <i>Professor Strongman</i>; <i>Red Boyd</i> na revista <i>Vucaneros</i> e <i>Leon Loco</i> em <i>Misterix</i>. Já na segunda metade da década, trabalhou para o editorial Columba na revista <i>D'Artagnan</i> onde participou da série <i>Tim Holly</i>. Já nos anos de 1970, teve participação importante na Ediciones Record, em que publicou trabalhos como <i>Reno Reagan</i>, <i>El hombre de Richmon</i>, <i>El pequeno Rey</i> e outros. Na década posterior, firmou-se com Robin Wodd (famoso roteirista paraguaio) na publicação de série como <i>Helena y Kevin</i> publicadas no jornal Clarín, como também a tira <i>El Loco Chavez</i> com Carlos Trillo, que se prolonga do final dos anos 1980 até 1994. Ao final da sua atuação como desenhista, trabalhou especialmente para o mercado estrangeiro, sobretudo para a Itália em que, pontualmente, realizou colaborações com a editora Bonelli. Faleceu em 2023.</p>
Nestor Olivera	Pescando (ed. 103); Ernie Pike (ed. 106)	<p>Nascido em Argentina. Por relato pessoal, diz que começou a carreira de desenhista aos 22 anos. Trabalhou, posteriormente, pelo editorial Frontera até o ano de 1961. Ao mesmo tempo, realizou trabalhos para a revista <i>Asalto</i> e, posteriormente, para a revista <i>Misterix</i>. Em 1968 trabalhou agregado ao editorial Columba, em que fez a série <i>Hilario Corvalán</i>. Já nos anos de 1970 contribuiu para a revista <i>Top</i> em que desenhou <i>Artemio, el taxista de Buenos Aires</i> e episódios da série <i>Ernie Pike</i> no Vietnã. Trabalhou posteriormente para o mercado estrangeiro, para trabalhos na Escócia e Itália.</p>
Lito Fernandez***	Sheriff (ed. 104); La Alondra (ed. 105)	<p>Nascido em 1941, Argentina. Estudante da Escola Panamericana de Arte, começou a publicar profissionalmente no ano de 1958, na revista <i>Dia D</i>. Durante curto período, publicou histórias na editora Frontera (talvez o artista mais jovem a participar do grupo). Ao mesmo tempo, publicou colaborações na revista <i>Poncho Negro</i> em séries como <i>El Hombre cometa</i> e <i>Lund Jensen</i>. No início da década de 1960, colaborou com o Editorial Yago, em que desenhou histórias para a revista <i>Misterix</i>. Na segunda metade da década de 1960 integrou a editora Columba, publicando histórias como</p>

		<i>El Hombre de vidrio, Los lobos de Huahum, Denis Martín</i> e outros. Ainda na década de 1960, publicou no Chile junto de Oesterheld na revista <i>El Pinguino</i> . Já na década de 1970 trabalhou no suplemento de historietas da revista infantil <i>Biliken</i> . Ainda nos anos de 1970, trabalhou na Ediciones Record na consagrada revista <i>Skorpio</i> . Já nos anos de 1980, Fernandez integrou projetos editoriais de vanguarda para a revista <i>Superhumor</i> , publicando a série <i>La guerra de arriba abajo</i> . Nos anos de 1990 trabalhou com o editorial Claretiana ilustrando historietas e novelas de cunho religioso. Ao mesmo tempo que expandiu seus desenhos ao mercado estrangeiro, associando-se aos jornais <i>El dia</i> (Uruguai), <i>Corriere dei Piccoli</i> (Itália) e <i>Daily Mirror</i> (Inglaterra).
Jorge Saenz Samiego (contista)	El Avion Parasito (ed. 108)	As informações acerca do autor são escassas. Ao que fora encontrado, relata-se que Samiego passa de leitor para colaborador das revistas Frontera. O destaque maior acerca de seu trabalho pauta-se nas concepções técnicas e bélicas da guerra. Escrevendo pontualmente HQs, Samiego trabalha com mais vitalidade aos contos sobre guerra e em sessões que detalham o funcionamento de armas e instrumentos de combate.
Jorge Flores	Lord Crack (Ed. 111-116)	[Biografia não relacionada]
Horacio Horianski (argumento e desenho).	Agonía (ed. 111)	As informações acerca do autor são escassas. Ao que fora encontrado, relata-se a atuação de Horianski em uma tira paródica de <i>Ernie Pike</i> , nomeada como <i>Ernie Paik</i> . Chamando a atenção de Oesterheld, que fez o convite para participar do grupo editorial Frontera ao longo do ano de 1959.

\*Desenhistas relacionado como os 12 famosos artistas da Escuela Panamericana de Arte

\*\* Artistas que deixaram a Argentina ao final dos 50 para desenhar para Fleetway

\*\*\* Artistas formados pela Escuela Panamericana de Arte