

A GUERRA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Uma contribuição dos Estudos Estratégicos



Marcio José Melo Malta
Gabriel Gama de Oliveira Brasilino
(Organizadores)



tribuição-Não Comercial-Sem Derivações 2.0
Genérica (CC BY-NC-ND 2.0)

Acesso livre e gratuito.

De acordo com os termos seguintes:

Atribuição — Você deve dar o crédito apropriado, prover um link para a licença e indicar se mudanças foram feitas. Você deve fazê-lo em qualquer circunstância razoável, mas de nenhuma maneira que sugira que o licenciante apoia você ou o seu uso.

Não Comercial — Você não pode usar o material para fins comerciais.

Sem Derivações — Se você remixar, transformar ou criar a partir do material, você não pode distribuir o material modificado.



www.editorauana.com.br

@editorauana

editorauana@gmail.com

+55 21 98585-9889

**LER É UM ATO DE
RESISTÊNCIA!**

**Editores Uanã (Niterói, RJ)
CNPJ 47.351.194/0001-33**

Equipe editorial

Editora Responsável: Leila Maribondo Barboza
Editor Adjunto: Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho
Diagramação: Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho
Capa: Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho

M261g

Malta, Marcio José Melo (Nico)

A Guerra nas histórias em quadrinhos : Uma contribuição dos estudos
estratégicos / Marcio José Melo Malta (Nico), Gabriel Gama de
Oliveira Brasilino, Organizadores – Niterói, RJ : Editora Uana, 2025.
157 p. : il. : col

ISBN: 978-65-987859-6-3

E-Book Disponível em: <https://www.editorauana.com.br/livrosuana>

1. Histórias em quadrinhos 2. Guerra I. Brasilino, Gabriel Gama de
Oliveira. II. Título

CDD 741.5

A Guerra nas Histórias em Quadrinhos: uma uma contribuição dos Estudos Estratégicos

Marcio José Melo Malta
Gabriel Gama de Oliveira Brasilino
(Organizadores)

Editora Uaná
2025

Conselho Editorial

Bianca Salles Pires

Bárbara Rolim

Camila Faria Pançardes

Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho

Daniela Moreno Azevedo Cabral

Daniel Luiz Arrebola

Daniel Maribondo Barboza

Fábio Borges do Rosário

Gabriela de Lima Cuervo

Guilherme Marcondes dos Santos

Hully Guedes Falcão

Leila Maribondo Barboza

Luci Faria Pinheiro

Maria Thereza C. Gomes de Menezes

Márcio Malta (Nico)

Rodrigo Lima

Sabrina Parracho Santana

Sumário

Apresentação.....	07
--------------------------	-----------

Marcio José Melo Malta e Gabriel Gama de Oliveira Brasilino

1. Momentos de Respiro em <i>Maus</i>: Escolhas sutis na linguagem de humor e recortes estéticos como alívio narrativo.....	11
--	-----------

Diego Marinho Luiz

2. <i>Charlie Hebdo</i> e os limites da liberdade de expressão: das caricaturas de Maomé ao atentado terrorista de 2015.....	31
---	-----------

Gabriel Gama de Oliveira Brasilino

3. O Eternauta (1969): um quadrinho revolucionário na forma e conteúdo.....	52
--	-----------

Marcio José Melo Malta

4. A Evolução da crítica política em <i>El Eternauta</i> (1957-1976): uma análise das três versões da obra à luz do imperialismo e da resistência cultural na América Latina.....	71
--	-----------

Mateus de Melo Campos

5. A guerra do deserto: resistência indígena e expressões populares na narrativa de Enrique Breccia.....	87
---	-----------

Jailson Francisco da Silva Chagas

6. Argentina e seus símbolos políticos: Che Guevara, Evita Perón e a construção de uma iconografia nacional.....118

Juan Ignacio Assandri

7. O estado imperial Brasil através das histórias em quadrinhos: Adeus, Chamigo Brasileiro.....139

Daniela Marques da Silva

Sobre os autores.....156

Apresentação

O conjunto de trabalhos aqui apresentados se configura como o resultado das investigações apresentadas na disciplina “O Fenômeno da Guerra e dos Conflitos nas Histórias em Quadrinhos”, ministrada pelo professor Marcio Malta no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Estratégicos da Defesa e Segurança da Universidade Federal Fluminense (PPGEST/UFF).

A matéria optativa ofertada no primeiro semestre letivo de 2025 teve como objetivo fazer o mapeamento e apresentação de histórias em quadrinhos que versam sobre a temática da guerra ou de uma maneira mais ampla, o cenário de conflitos.

Os capítulos são uma síntese dos debates entabulados no espaço da sala de aula e o objetivo de reuni-los no formato de livro representa a busca de expandir esse debate e levar o conjunto de reflexões ao maior número de pessoas possível. A autoria dos capítulos ficou ao encargo dos alunos inscritos na disciplina, discentes de mestrado e doutorado, somados a um capítulo específico assinado pelo próprio professor, se configurando assim como obra coletiva e plural.

Pode ser identificado um duplo esforço na tarefa empreendida. Em primeiro lugar, a proposta de se conferir um maior espaço à análise das histórias em quadrinhos no âmbito da academia. Em um segundo plano, está a proposta de trazer para o campo das Relações Internacionais e mais especificamente ao dos Estudos Estratégicos o reconhecimento da importância do uso de fontes culturais e de entretenimento, para além daquelas canônicas já estabelecidas.

Todos os produtos de pesquisa aqui reunidos são o resultado do levantamento de referenciais teóricos, seja no campo da Ciência Política, História ou Comunicação, combinado com o debruçar-se sobre as fontes primárias em si, a produção das histórias em quadrinhos.

O trabalho de Diego Marinho Luiz aborda a famosa história em quadrinhos do cartunista estadunidense Art Spiegelman, *Maus*, focando em aspectos específicos da obra, como o humor, escolhas estéticas e construção da narrativa. Considerando que a obra trata de acontecimentos trágicos e traumáticos, o *holocausto* durante a Segunda Guerra Mundial, Diego Luiz opta por focar não nos aspectos históricos, políticos e sociais em si, mas em como o autor mobilizou recursos humorísticos e técnico artísticos para contar uma história que, contada de outro modo, talvez não tivesse recebido o mesmo reconhecimento do público e da crítica. Como ressaltado pelo autor, embora a obra mobilize o humor, isso não significa que se trata de uma obra essencialmente humorística. Nesse sentido, vale ressaltar a dificuldade de categorizar a obra *Maus*, que ocupa um lugar de transversalidade, entre (auto)biografia ilustrada, ficção histórica e registro historiográfico, o que revela em si mesmo a porosidade entre as diferentes formas de expressão artística, cultural, política e reprodução da memória. Por outro lado, o fato de enfocar aspectos humorísticos e estéticos também não deve ser entendido como menos político ou despolitizado, muito pelo contrário. É justamente através do humor que obras como *Maus* e todas as demais analisadas nos trabalhos desta coleção comunicam mensagens poderosas, denunciam comportamentos naturalizados, provocam o debate público a refletir sobre questões atuais e se entrelaçam com outras produções iconográficas e literárias para disputar os sentidos dos acontecimentos.

O texto de Gabriel Gama de O. Brasilino traz uma reflexão sobre o atentado terrorista contra o jornal satírico francês *Charlie Hebdo* em janeiro de 2015 e sobre as motivações para o crime que chocou a Europa e o mundo, entre elas as representações caricaturais do profeta Maomé, consideradas blasfematórias por parte da comunidade muçulmana, o que revela o poder e o limite da arte. No caso específico em análise, o

uso de charges para denunciar o fundamentalismo religioso e o radicalismo islâmico encontrou limites na violência e colocou a liberdade de expressão sob escrutínio, ao passo que outras questões de fundo, como disputas geopolíticas e intervencionismo francês no mundo árabe, emergem para compor a cena de protestos e embates em torno do *Charlie*.

O capítulo redigido por Marcio José Melo Malta aborda a obra *O Eternauta* publicada em 1969, que teve como roteirista Héctor Germán Oesterheld e foi ilustrada na edição em tela por Alberto Breccia. Na pesquisa o autor investiga como essa história em quadrinhos de ficção científica inovou tanto no roteiro politizado como na forma inovadora.

O trabalho de Matheus de Melo Campos aborda a obra argentina *El Eternauta*, uma parceria do roteirista Héctor Germán Oesterheld com o quadrinista Alberto Breccia, e analisa as diferentes edições (1957 e 1969, além da sequência de 1976, em parceria com Francisco Solano López), ressaltando a evolução da narrativa em paralelo com o contexto histórico político no qual a obra e os autores estão inseridos. Conceitos como imperialismo, resistência e cultura se tornam centrais para ampliar os sentidos (re)produzidos nessa que se tornou uma verdadeira lenda das histórias em quadrinhos latino-americanas.

O texto de Jailson Francisco da Silva Chagas se debruça sobre o álbum *A Guerra do Deserto*, do argentino Enrique Breccia, que narra o avanço da colonização argentina em direção ao sul e as batalhas que resultaram no extermínio dos povos originários da região - especialmente os *Tehuelche* e os *Mapuche*. Ao propor questionamentos sobre o conteúdo e a forma da narrativa, Jailson Chagas tensiona o debate em torno das representações de minorias étnicas na historiografia oficial e na literatura crítica, incluindo aqui as histórias em quadrinhos. Ao expor diferentes estilos, técnicas e escolas artísticas, na América Latina e na Europa, do clássico ao contemporâneo, Jailson Chagas permite uma análise nuançada da obra em tela, convidando o leitor a se aprofundar nas interseções entre história da arte e resistência anticolonial.

O texto de Juan Ignacio Assandri toma como ponto de partida a biografia ilustrada *Che*, de Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia, e avança para explorar os múltiplos sentidos, efeitos e possibilidades das imagens, sobretudo aquelas transformadas em símbolos políticos carregados de memória, afeto e disputas narrativas, como a do médico revolucionário Ernesto Che Guevara. Talvez por compreender a saturação do mito *Che* no imaginário coletivo, Juan Assandri opta por adicionar à sua leitura as representações em torno da também lendária figura de Evita Perón, convidando o leitor a se aprofundar na cultura argentina. Com escrita clara e fundamentação teórica pertinente ao tema, o texto aborda ainda outros símbolos da vida política e social argentina, como as mães e avós da Praça de Maio, a personagem Mafalda e o ídolo do futebol Maradona.

O trabalho de Daniela Marques se dedica à história em quadrinhos *Adeus, Chamigo Brasileiro*, do historiador brasileiro André Toral, que aborda a Guerra do Paraguai (1864-1870) e narra o encontro de personagens envolvidos nos dois lados do conflito. A partir da obra, Daniela da Silva levanta questionamentos relacionados ao referido contexto histórico, como a reafirmação do Estado Imperial Brasileiro e as disputas geopolíticas entre Brasil, Argentina e Paraguai. Ao aproximar os campos da História e dos Estudos Estratégicos, sempre atenta à função autoritativa da imagem e com um olhar crítico às fontes históricas, incluindo aqui os quadrinhos, Daniela da Silva aborda questões pertinentes ao contexto da Guerra do Paraguai, mas que revelam a estrutura social escravocrata que moldou o país, a exemplo da própria organização do exército e da burocracia estatal, questões que permanecem latentes até hoje.

Agradecemos ao CNPq pelo financiamento da bolsa de iniciação científica à discente Bárbara Tavares, do curso de graduação em Relações Internacionais (UFF), que colaborou na organização do material desse livro. O reconhecimento é extensivo ao INCT-InEAC, em especial ao grupo de pesquisa Atena.

1. Momentos de respiro em *Maus*: escolhas sutis na linguagem de humor e recortes estéticos como alívio narrativo

Diego Marinho Luiz

O vigente artigo aborda os recursos estéticos e humorísticos utilizadas no livro *Maus*, de Art Spiegelman, como estratégia de suavização dos modos de exposição dos acontecimentos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial.

Maus é uma *Graphic novel* criada pelo cartunista Art Spiegelman, publicada entre 1980 e 1991. A história apresenta uma narrativa autobiográfica em que o autor aparece como personagem e passa a visitar constantemente seu pai, Vladek Spiegelman, judeu polonês e sobrevivente do holocausto, especificamente dos campos de concentração de Auschwitz. No desenrolar da história, Vladek relata para Art como permaneceu vivo durante esse período.

A princípio para alguns, uma obra como *Maus*, devido a sua temática, ser compreendida como um quadrinho que apresenta recursos humorísticos pode soar estranho, porém, é importante esclarecer que quadrinhos de diferentes gêneros podem também apresentar algum nível de humor, que logicamente não será o mesmo que um quadrinho humorístico. Logo, *Maus* não é um quadrinho de humor, mas possui momentos de humor como quebra de tensão narrativa.

Registros reais de genocídio apesar de serem importantes documentos históricos de memória da humanidade, também são obviamente pesados de serem acompanhados. Dessa forma, o autor pensou em como seria a melhor linguagem e forma estética de apresentar ao público um acontecimento verídico vivido por seu pai, durante um dos períodos mais sombrios da humanidade. A maneira como se contam eventos se torna responsável em

como estes impactam aqueles que os recebem. Então, tudo vai depender da escolha da linguagem e dos recursos estéticos que o contador da história irá utilizar. Por exemplo, os mesmos acontecimentos podem ser expressos em um documentário; em um filme; em uma reportagem; em uma poesia; em uma exposição de pintura; enfim, em muitas outras linguagens. E, portanto, cada uma dessas linguagens possui suas respectivas características estéticas de ênfase e contação dos acontecimentos.

1. Cartunização e simbolismos gráficos

Art Spiegelman ao se tornar cartunista nos Estados Unidos da América passa a utilizar os registros anotados e gravados das conversas com seu pai e os transforma em quadrinhos. Ao tomar essa decisão, Spiegelman opta por sua primeira escolha estética para amenizar a violência dos acontecimentos reais do holocausto: a antropomorfização cartunesca dos personagens. Não basta apenas transformar pessoas em animais, mas sim transforma-los em animais cartunizados. Afinal, ver um ser humano real (ou uma ilustração realista de humanos) sofrendo, e sendo executados passa a ser muito mais agressivo visualmente do que ver uma violência com personagens caricatos antropomórficos. A exemplo disso, basta vermos a diferença entre um gato real sendo mal-tratado e assistir Tom, o gato, sendo agredido por Jerry, na animação “Tom e Jerry”. Logo, a violência caricata não é tão impactante. No entanto, por meio desse entendimento, não significa que os acontecimentos de Maus passam a ser irrelevantes pelo uso da cartunização, muito pelo contrário, a narrativa sempre nos relembra que a violência e o genocídio foram reais, mas a forma que vemos na HQ passa a ser amenizada, de modo que seja possível continuarmos a leitura e suportarmos o horror que de fato aconteceu.

Quanto a violência gráfica, o autor deixa marcado visualmente, por uso de padrões, quais delas são pequenas e inofensivas e quais são as outras que devem ser vistas pelo leitor como momentos de tensão. Vejamos a diferença na figura 2.



Figura 1 - Recorte da infância de Vladek. Fonte: Spielgeman, 1987, p. 4

Na figura 1, vemos um momento da infância de Vladek. O personagem cai no chão e se machuca. O símbolo gráfico que aponta a sua dor é representado por uma estrela que possui uma pequena linha sinuosa que aponta até o seu pé machucado. O personagem de fato se machucou, mas esse recurso simbólico utilizado para demarcar a dor costuma estar presente em cartuns, que demarcam que tal machucado não é de grande gravidade. Na figura 2, o mesmo recurso gráfico é utilizado, e nesse sentido é utilizado como recurso humorístico. Da mesma forma, ocorre com a imagem de Vladek caído



Figura 2 - Cebolinha após apanhar da Mônica. Fonte: Maurício de Sousa/Pinterest.



Figura 3 - Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 48.

no chão, pois se trata de um humor físico que é enfatizado na cena com a fala de bullying feita pelos seus colegas, “Ovo podre! Ha, ha!”. É possível notar a diferença na intenção da violência, como mostrado na figura 3.

Então, a métrica executada por Spiegelman para determinar qual violência e quais outros momentos devem ser vistos como momentos críticos foi determinado pelo excesso do uso de contraste entre a pintura de claro e escuro e também da quantidade de marcação de hachuras. Mesmo que em toda obra de Maus apresente como estética a pintura em preto e branco e o uso das hachuras, a diferença está em sua intensidade de uso, que demarca o quão grave o momento retratado é ou não. Mesmo que na imagem de Vladek criança, ao se machucar caindo de patins, apresente hachuras em sua cena, elas nem mesmo se comparam com a maneira que elas foram utilizadas na imagem anterior. Além do grande contraste entre preto e branco, as hachuras nessa imagem

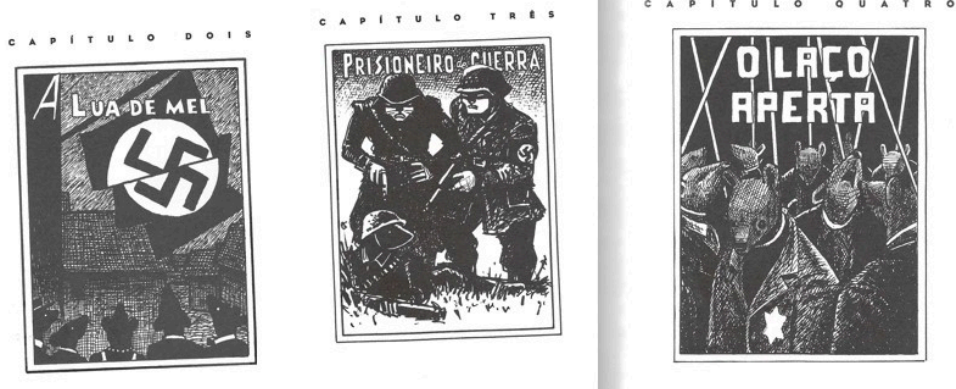


Figura 4 - Ilustrações de início de capítulos. Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987.

possuem movimento, o que graficamente intensifica o impacto violento da cena.

A respeito de tal marcação no uso das hachuras e contraste com preto e branco, elas durante a narrativa costumam surgir em todo momento crítico na história, assim como enfatizam a dramaticidade de cada início de capítulo.

Um recurso dos quadrinhos utilizado como recurso de alívio aos momentos de tensão é a ausência de requadros como espécie de “respiro”. Este



Figura 5 - Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91.

recurso é utilizado em muitos momentos da narrativa de Maus. Então, como apresenta a figura 5, Vladek narra a fila de registro feito pelos nazistas. Um momento de pavor que separou muitas famílias. O excesso de informação em cada quadro e a tensão das cenas podem causar no leitor uma sensação claustrofóbica e de apreensão, que são quebradas logo com a ausência do último quadro e com a fala de Vladek, ao pedir que o seu relato cesse por aquele momento. De acordo com Groensteen (2015, p.55) a modo como se utiliza o requadro interfere na progressão do leitor com a narrativa:



Figura 6 - Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 44.

[...] ua leitura cadenciada, uma operação ritmada pelo cruzamento dos quadros. Seu discurso tem a particularidade de ser descontínuo, elíptico, agitado. Cada novo quadro precipita a narrativa e, simultaneamente, a contém. O requadro é o agente dessa dupla manobra de progressão/retenção.

Logo, retirar o requadro da narrativa implica na experimentação de um tempo diferente daquele comum, que decodifica os significados entre uma sarjeta (espaço entre quadros) e outra. Portanto, a ausência do requadro gera



Figura 7- Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 69.

um tempo subjetivo de reflexão, que durará de modos diferentes para cada um, até que o leitor assimile as informações passadas.

Como uma espécie de acordo inicial com o público, a narrativa mostra que não há motivos para preocupações, pois Vladek e Art estão seguro dos nazistas, e o que será relatado são acontecimentos reais e terríveis, mas que ficaram no passado. Então, os momentos que aparecem o ambiente da casa de Vladek são momentos de respiro da narrativa do holocausto, servem para mostrar que eles estão bem, e o que há de mais conflitante no momento presente da narrativa nada passa de relações conturbadas casuais entre os personagens (como entre Vladek e sua esposa Mala, e às vezes, entre Vladek e seu filho), porém são situações banais, nada comparado a temer por sua vida durante a Segunda Guerra Mundial.

Dessa forma, os momentos de desentendimento entre a família Spielgeman, no presente da narrativa, também são formas sutis de quebra de tensão, utilizando a linguagem de humor, como acontece em séries de sitcom com famílias como protagonistas. Nesse caso, o humor acontece do desentendimento entre os seus membros, com conflitos ocasionados, em algumas das vezes, por questões geracionais. Como exemplo disso, há um momento no quadrinho que Vladek joga fora o casaco de seu filho, sem avisá-lo, e o dá um outro. Tudo foi feito sem a comunicação com o filho, de modo a mostrar que Vladek, em sua perspectiva, acredita saber qual é o melhor casaco que o seu filho deve usar, ignorando o fato de que Art é um adulto e pode decidir por si próprio.

2. Construção de Punch-line

Em construções narrativas de humor, como em piadas e roteiros de comédia, como por exemplo o *stand-up*, é comum que se tenha uma modelação dos acontecimentos narrados de modo que eles culminem em uma última cena que gere o auge do momento cômico. Este momento é chamado de *Punch-line*. De acordo com Moreira (2015) a *Punch-line* é o momento da narrativa de humor que desperta as risadas. Nas imagens a seguir, vemos essa construção sendo feita. Na página 65 é apresentado, ainda no passado de Vladek, que todos os judeus precisavam estar em casa até as 7 horas da noite, de-

Um tropo é um recurso ou convenção narrativa, um atalho para descrever situações que o contador de histórias pode razoavelmente presumir que o público reconhecerá. Tropos são os meios pelos quais uma história é contada por qualquer pessoa que tenha uma história para contar. Nós os coletamos pela diversão envolvida.

Tropos não são a mesma coisa que clichês. Podem ser novos, mas parecem banais e batidos; podem ter milhares de anos, mas parecem novos e originais. Não são ruins, nem bons; tropos são ferramentas que o criador de uma obra de arte usa para expressar suas ideias ao público. É praticamente impossível criar uma história sem tropos (TV TROPES, 2024, tradução nossa).

3. Tropos narrativos e os arquétipos de humor em Maus

Como recurso de humor para amenizar o terror da história em Maus foram inseridos alguns tropos narrativos para alguns personagens, que são possíveis de serem identificados mediante aos seus comportamentos. A princípio, os tropos são elementos narrativos que atribuem características específicas que determinam o comportamento de personagens em uma história. O site TV Tropes aborda os variados tipos de tropos existentes em histórias, e como definição de tropo apresenta que:

Um tropo é um recurso ou convenção narrativa, um atalho para descrever situações que o contador de histórias pode razoavelmente presumir que o público reconhecerá. Tropos são os meios pelos quais uma história é contada por qualquer pessoa que tenha uma história para contar. Nós os coletamos pela diversão envolvida.

Tropos não são a mesma coisa que clichês. Podem ser novos, mas parecem banais e batidos; podem ter milhares de anos, mas parecem novos e originais. Não são ruins, nem bons; tropos são ferramentas que o criador de uma obra de arte usa para expressar suas ideias ao público. É praticamente impossível criar uma história sem tropos (TV TROPES, 2024, tradução nossa).

Ao analisarmos Vladek, no tempo presente da narrativa, podemos ver que ele é composto basicamente por dois tropos: o “estrangeiro engraçado”

(funny foreigner no original) e o “velho rabugento” (grumpy old man no original). Sobre o primeiro tropo, de acordo com TV TROPES:

Estrangeiros são engraçados! Ou pelo menos é o que dizem vários programas de comédia. As piadas praticamente se escrevem sozinhas; os estrangeiros distorcem a língua (especialmente as expressões idiomáticas) de maneiras engraçadas, desconhecem os costumes do país de origem do programa e têm seus próprios costumes bizarros que não fazem sentido. Eles ou são inseguros ou (mais frequentemente) totalmente alheios ao quão estranhos todos os acham (TV TROPES, 2024, tradução nossa).

Em razão do segundo tropo, a TV TROPES descreve:

O velho que adora reclamar de como as coisas eram melhores na época dele e que as crianças de hoje não demonstram respeito. O Velho Rabugento (ou mulher, isso não é exclusivo de gênero) é



Figura 9- Recorte de Vladek brigando com Mala. Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987.



15

Figura 10 - Recorte de Vladek se comparando com ator de filme. Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987.



Figura 11 - Recorte de Vladek reclamando com Art por “o ter feito derrubar seus remédios”. Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987.



Figura 12 - Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 49.

semelhante a um Professor Sádico , mas velho — e geralmente não exerce autoridade direta sobre os mais jovens. Pode possuir uma sabedoria inesperada — mas provavelmente só reclamará dos jovens travessos que andam em seu gramado (TV TROPES, 2024, tradução nossa).

Dessa forma, Vladek apresenta em seu comportamento a fusão entre esses dois tropos, que ficam perfeitamente visíveis de se identificar todas às vezes que ele se desentende com Mala (sua esposa) e com seu filho Art. A seguir, veremos alguns recortes dos quadrinhos que apresentam alguns desses momentos.

Após isso, no capítulo 2, “Auschvitz. O tempo voa”, Art Spielgeman aparece anos depois da morte de seu pai Vladek, e o autor reflete sobre sua própria obra Maus. Nesse momento, Art se autorretrata de forma melancólica e depressiva, de forma que seja possível atribuir a ele o tropo de autodepreciação. A respeito disso, segundo TV TROPÈS (2024) esse tipo de humor auto-depreciativo pode quase se tornar uma “pesca de elogios”. Spielgeman apresenta a sua vulnerabilidade como forma de conexão com o público.

Na figura 12, Art se sente mal pelo o que o seu trabalho se tornou para o mundo. Ele de certa forma se sente incomodado por sua história ser vista pela indústria como oportunidades para criação de mais produtos para o lucro de empresas. Art se retrata tão incomodado, que a cada interação com aqueles que querem ganhar mais dinheiro com sua obra, o autor vai diminuindo de tamanho até ficar no tamanho de um bebê, a ponto de chorar como um e chamar por sua mãe. Neste exato momento que chama por ela, Art também diz que quer ser absolvido. Então, neste momento, esses recursos imagéticos gráficos da diminuição de tamanho e transformação de bebê são modos narrativos para que o leitor sinta empatia do autor, enquanto ele mesmo se autodeprecia.

4. Comédia de máscaras

É fato que em Maus os personagens são representados de forma antropomórfica tendo cada animal representando diferentes grupos étnicos:



Figura 13 - Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 64.

- Judeus como ratos: referência racista de como os nazistas chamavam esse grupo étnico.
- Alemães (nazistas) como gatos: retratado como o predador natural do rato.
- Polonês não judeu como porcos: referência ao apoio de parte da população polonesa ao nazismo.
- Americanos como cães: referência aos inimigos dos gatos, e heróis da narrativa.
- Franceses como sapos: forma estereotipada que eles eram vistos nas culturas anglófonas, devido ao hábito de comer pernas de rã.

Nesse sentido, mesmo com as demarcadas “máscaras étnicas simbólicas” em um momento da narrativa Vladek tenta fugir dos nazistas por trem. Para isso, ele decide se disfarçar usando de fato uma máscara física de porco. Neste momento, Vladek encontra um funcionário polonês do trem, e o convence em ajuda-lo, alegando que também era um polonês como ele, e que precisava de socorro, pois acabara de escapar.

Tal cena também pode ser visto pelo viés cômico, mesmo que em um ambiente tenso e ambíguo, pois o humor está na performance de Vladek que naquele momento poderia perder a sua vida caso fosse descoberto. Logo, se trata de um equilíbrio entre um humor sufocante e o terror real de ser morto. Dessa maneira, esse tipo de performance cômica utilizando máscaras e emulando arquétipos sociais se assemelha com as representações da chamada *commedia dell'arte* do século XVI e XVII, que eram apresentações de humor com personagens mascarados, de maneira que cada uma das máscaras representava um estereótipo social.

Segundo Vendramini (2004, p. 2), “a *commedia dell'arte* é marcada por ‘muita ênfase na sobrevivência dos deserdados pela sorte, em sua eterna luta para enganar os ricos e tentar tirar deles algo com que viver melhor’, combinando comicidade e crítica social que se cristaliza em arquétipos recorrentes. Na narrativa de Maus, Vladek na referida cena do disfarce não tenta enganar ricos, mas é possível fazer uma analogia com a *commedia dell'arte*, pois o personagem em seu momento de fuga poderia ser entendido como um deserda-

do da sorte que tentou enganar o polonês funcionário do trem, que naquele momento, possuía um status social mais avantajado do que o do judeu fugitivo.

5. Considerações finais

Maus é uma produção de quadrinhos que por meio da linguagem lúdica dos quadrinhos consegue passar para o leitor um contexto histórico-político importante, por meio de uma narrativa envolvente e com boas alternâncias entre momentos divertidos e tensos. Aprender pode ser divertido e marcante quando todo um contexto um pouco distante do nosso tempo, como do Holocausto, passa a ser representado graficamente em formato de quadrinhos.

Maus não se trata de uma obra de quadrinhos humorística, porém, ele possui elementos de humor e de suavização narrativa, de modo que seja possível acompanhar a história de um sobrevivente do Holocausto por uma maneira não tão pesada. Claro que isso, não diminui o impacto que tais atrocidades tiveram no mundo. Dessa forma, Maus demonstra que toda narrativa precisa de seus momentos de respiro, e que tais momentos são tão importantes quantos os momentos de exposição dos acontecimentos mais tensos, pois são nos momentos de alívio narrativo que podemos digerir o que de mais caótico e terrível aconteceu.

Foi visto também que o humor pode ser usando como um instrumento de conhecer a sociedade, como de exemplo da *commedia dell'arte* que por meio de apresentações performáticas com máscaras emulam arquétipos conhecidos da sociedade.

Então, por mais que Maus tenha sido baseado na experiência real do pai de Art Spiegelman, o autor tomou a liberdade de ficcionalizar o relato de Vladek, de modo a torna-lo mais interessante ao público, para tal, o autor utilizou de recursos narrativos como enfatizar algumas personalidades de personagens como visto no capítulo de tropos. Por mais que saibamos que o acontecimento do Holocausto foi real, Maus é uma adaptação em quadrinhos da realidade e não a própria realidade, afinal, as pessoas que viveram no período

retratado não eram antropomorfizadas, portanto, eram humanos. Logo, as escolhas de Spielgeman na condução de sua narrativa foram bem sucedidas e efetivas, uma prova disto é a vitória da obra no Prêmio Pulitzer em 1992. Por fim, Maus é pura informação em uma linguagem multissemiótica bem dosada entre respiros e reflexões.

Referências

GROENSTEEN, T. O sistema dos quadrinhos. Tradução Érico Assis e Francisca Ysabelle Manríquez Reyes. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

MOREIRA, Ester Roberta Cardoso. Desvendando as Punch-line: construção e compreensão de sentidos na comédia de stand-up sob a perspectiva da linguística cognitiva. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, 2015.

SOUSA, Maurício de. *Imagem de Cebolinha após apanhar da Mônica*. [Imagem]. Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/48202658501727294/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Ana Maria de Souza Bittencourt. São Paulo: Brasiliense, 1987.

TV TROPES. *Funny Foreigner*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FunnyForeigner>. Acesso em: 20 jul. 2025.

TV TROPES. *Old Grump Man*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OldGrumpMan>. Acesso em: 20 jul. 2025.

TV TROPES. *Self-Deprecation*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SelfDeprecation>. Acesso em: 20 jul. 2025.

VENDRAMINI, José Eduardo. *A commedia dell'arte e sua reoperacionalização*. São Paulo: ECA/USP, 2004. Disponível em: https://www.eca.usp.br/sites/default/files/comunicacoes/arquivo/3-vendramini_0.pdf. Acesso em: 20 jul. 2025.

2. *Charlie Hebdo* e os limites da Liberdade de Expressão: das caricaturas de Maomé ao atentado terrorista de Janeiro de 2015

Gabriel Gama de Oliveira Brasilino

No dia 7 de janeiro de 2015, a sede do jornal *Charlie Hebdo* em Paris foi invadida e atacada por dois jovens franceses, Saïd e Chérif Kouachi. Durante a ação, mataram doze pessoas (entre elas um funcionário da rede Sodexo, Frédéric Boisseau, os cartunistas Cabu, Charb, Wolinski, Tignous, dois policiais, sendo um deles guarda-costas pessoal de Charb, Franck Brinsolaro) deixaram onze gravemente feridas e, segundo testemunhas, deixaram o local afirmando que “vingaram o profeta” (Assembleia Nacional, 2016). Desde pelo menos 2002, quando foi publicado um artigo sobre o livro *La Rage e l’Orgueil* (A raiva e o orgulho), de Oriana Fallaci, “muçulmana e crítica do islamismo assassino”, o jornal sofria ameaças constantes de grupos e indivíduos extremistas (Maurilhe, 2022). De acordo com a Comissão de Inquérito relativa aos meios implementados pelo Estado para lutar contra o terrorismo após o 7 de janeiro de 2015, cujo relatório foi publicado em julho de 2016, o material encontrado no veículo abandonado pelos suspeitos na fuga (coquetéis *molotov*, carregadores de metralhadoras *kalachnikov*, câmera *GoPro*, *walkie-talkie*) comprovaram a tese de uma ação terrorista coordenada (Assembleia Nacional, 2016).

Em novembro de 2011, o jornal já havia sido atacado com um coquetel *molotov* e teve seu site hackeado, com a página inicial substituída por uma foto de Meca e textos do Alcorão, após a edição n. 1011 daquele mês trazer uma caricatura de Maomé, apresentado como redator-chefe da edição especial, intitulada “*Charia Hebdo*” (fazendo alusão à Sharia, conjunto de leis e normas, baseado no Alcorão, na Suna e na tradição islâmica) e a frase “100 chibatadas se você não morrer de rir” (Mourilhe, 2022). No entanto, o ataque de janei-

ro de 2015 não encontra precedentes na França, sobretudo após ter sido confirmada a relação com outros dois atentados, nos dias seguintes, em que outro jovem francês de origem norte-africana, Amedy Coulibaly, armado com uma pistola e portando um colete à prova de balas, matou a policial Clarissa Jean-Philippe em *Montrouge*, nos arredores de Paris e atacou o mercado *Hypercacher*, em *Porte de Vincennes*, em Paris, matando quatro pessoas e mantendo outras 26 como reféns enquanto negociava a fuga dos irmãos Kouachi, que se encontravam encurralados na comuna de *Dammartin-en-Goël*, a norte da capital (Assembleia Nacional, 2016). No total, os atentados dos dias 7, 8 e 9 deixaram 17 mortos e vinte feridos, além de sessenta e cinco pessoas em estado de choque.

O caso abalou a sociedade francesa e levou milhões de pessoas às ruas no dia 11 de janeiro de 2015, em diversos países, demonstrando solidariedade às vítimas e familiares, ao jornal, defendendo a liberdade de expressão, se levantando contra a violência terrorista e, por outro lado, criticando o “direito de blasfêmia”, a islamofobia e o racismo, sobretudo num contexto de exclusão econômica, de modo que essas manifestações públicas representavam visões divergentes acerca do atentado em si e do contexto político mais amplo em que se inseria (Todd, 2015). Como ressaltou Emmanuel Todd (2015), “*Je suis Charlie*” (“Eu sou Charlie”), que se tornou o slogan das manifestações nas ruas e nas redes sociais digitais, não é o mesmo que “*Je suis Français*” (“Eu sou francês”), embora alguns defensores da liberdade de expressão tenham forçado tal correlação. Em outras palavras, condenar a violência do atentado não é o mesmo que apoiar a política editorial do jornal, visto como irresponsável por alguns críticos. Apesar do Estado laico na França, manifestações religiosas das mais variadas continuam presente e seus representantes atuantes na vida política. Embora os cartunistas e diretores do jornal defendam a liberdade de expressão, o humor como ferramenta política, o ateísmo como filosofia de vida e a crítica ao extremismo religioso junto à defesa da laicidade como princípio organizador da república, a insistência em publicar charges do profeta Maomé pode ser vista como ofensa à fé islâmica e aos muçulmanos, franceses ou estrangeiros.

CHARLIE HEBDO

CHARIA HEBDO



100
COUPS DE
FOUET,
SI VOUS
N'ÊTES PAS
MORTS DE
RIRE!



LUZ

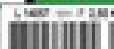


Figura 1 - Capa da edição especial, mudando o nome do jornal para “Charia Hebdo”, em que o *Charlie Hebdo* publicou caricatura representando e ridicularizando o profeta Maomé na capa do jornal, acompanhada do texto: “100 chibatadas se você não morrer de rir”. Fonte: Charlie Hebdo, n°. 1011, 2 de novembro de 2011.

Claro que desenhar o profeta Maomé não justifica o assassinato, o massacre e o terrorismo, afinal, a desproporcionalidade é o que diferencia, em parte, o terrorismo de outras formas de violência política (Saint-Pierre, 2018). Mas a liberdade de expressão não possui valor em si mesma, só podendo ser compreendida em relação às demais liberdades, afinal fazer piadas com judeus é visto como intolerável na França, o discurso de ódio é crime, a injúria racial é crime, e assim por diante (Todorov, 2010). Como ressaltou Tzvetan Todorov (2010), o Charlie não estava fazendo piadas apenas com Bin Laden ou algum outro fundamentalista conhecido, mas com a imagem do profeta Maomé, a personalidade mais reverenciada pelos muçulmanos, o que pode ser interpretado como um ataque ao Islã como um todo, pois a cultura islâmica é retratada como violenta, depravada, inferior, desprovida de senso crítico e de senso de humor.

Apesar de ser um jornal de esquerda, antifascista, antirracista, defensor radical da laicidade e contra o “bom senso” do discurso moralista burguês (Maurilhe, 2022), o Charlie eventualmente reproduz a visão “orientalista” que por muito tempo foi usada como justificativa para a “missão civilizadora” do imperialismo colonial francês nos países de maioria muçulmana no norte da África e no Oriente Médio, uma visão que não acabou com o fim dos impérios, que continua no presente em novas práticas colonizadoras (Said, 1978; 1993). Em outras palavras, não existe arte inocente, todo artista e sua obra são produtos do tempo histórico em que estão inseridos, com todas as suas vicissitudes – ou contra elas. Se, por um lado, o *Charlie* acerta na crítica ao fundamentalismo e ao extremismo religioso, deixando claro para o leitor que o seu problema não é com os muçulmanos como um todo, afinal todos têm direito de professar sua fé e a tolerância religiosa é um princípio republicano desde Voltaire – e antes dele, mas com os fundamentalistas que desvirtuam os ensinamentos religiosos, que instrumentalizam a religiosidade para fins políticos, que justificam a violência política com argumentos religiosos; por outro, articular tolerância religiosa, ateísmo e laicidade não é tarefa fácil e os cartunistas também erram, exageram, também estão inseridos numa lógica capitalista de produção e exploração, sobretudo na indústria midiática, em que a instantaneidade e a urgência orientam a entrega. Por vezes, a intenção dos jornalistas

e cartunistas é atacar o racismo, mas os afetos que efetivamente estimulam nos leitores são outros – ressentimento, raiva, vergonha, nojo.

Nesse sentido, embora o debate público acerca dos atentados de janeiro de 2015 na França tenham girado em torno da liberdade de expressão, de imprensa, da laicidade e do multiculturalismo, o problema é fundamentalmente político, visto que as raízes da violência terrorista estão no racismo, na desigualdade socioeconômica e na política externa francesa ao longo das últimas décadas – e séculos, como reconhece parte da literatura especializada no tema e os próprios cartunistas e jornalistas do *Charlie* (Biard, 2015; Charb, 2015; Todorov, 2010). Assim, a proposta deste trabalho é analisar o atentado terrorista contra o jornal *Charlie Hebdo* à luz dos debates em torno da liberdade de expressão e seus limites, chamando atenção para a forte tradição filosófica e literária francesa, especialmente no que se refere aos princípios de tolerância religiosa e laicidade. Além disso, os atentados bem como o debate público que se seguiu são situados no contexto mais amplo de “guerra contra o terrorismo”, após os atentados de 11 de setembro de 2001 em Nova York, levada a cabo pelos Estados e seus aliados, incluindo a França – sobretudo na segunda década do século XXI. Em outras palavras, objetivo é compreender como a publicação das caricaturas de Maomé em 2006 foi reinterpretada politicamente como justificativa simbólica para o atentado de 2015, num cenário de disputas globais em torno da liberdade de expressão, do secularismo francês e da violência política contemporânea.

1. A tradição francesa

François-Marie Arouet Voltaire (1694-1778) foi um dos principais intelectuais do iluminismo francês, movimento filosófico, político, artístico e literário que se desenvolveu em um contexto profundamente marcado pelo absolutismo monárquico. Nesse contexto, a Igreja Católica exercia forte influência sobre a população, especialmente na educação. O próprio Voltaire estudou em uma escola jesuíta, mas combateu fortemente a censura, o fanatismo religioso e defendeu a liberdade de expressão, de pensamento e religiosa, inclusive por meio do humor, da sátira e da razão, o que lhe rendeu alguns anos de prisão na Bastilha e o exílio na Inglaterra. Em seu “Tratado

sobre a Tolerância”, Voltaire (2015) defendeu o caso de Jean Calas, um protestante injustamente acusado de assassinar o próprio filho, denunciado como exemplo de intolerância religiosa. Com suas críticas sistemáticas ao poder da Igreja, Voltaire lançava as bases para a adoção do princípio da laicidade na República Francesa fundada após a Revolução de 1789 e, mais recentemente, a Lei de Separação entre Estado e Igreja de 1905. E para além de suas contribuições no campo da filosofia política e da filosofia do direito, Voltaire também se tornou influente no campo literário, tendo escrito diversas peças de teatro, romances filosóficos e sátiras políticas, onde denunciava as injustiças, questionava os dogmas católicos e desenvolvia a epistemologia racionalista. Nas palavras do filósofo francês:

“É com horror que o digo, mas com verdade: somos nós cristãos que fomos perseguidores, carrascos, assassinos! E de quem? Dos nossos irmãos. Fomos nós que destruímos cem cidades, de crucifixo ou de Bíblia na mão, e que, desde o reinado de Constantino até aos furores dos canibais que viviam nas Cevenas, não paramos de derramar sangue e de atear fogueiras, furores que, graças a Deus, hoje já não subsistem” (Voltaire, 2015, p. 64).

Nesse sentido, argumenta Todorov (2010), se apoiar na sua figura atualmente é descabido, visto que os movimentos que supostamente defendem a liberdade de expressão são apoiados pelos governantes e cristãos fundamentalistas. Paralelamente ao desenvolvimento da literatura satírica, desde a época do renascimento e início da modernidade, as charges e caricaturas ganhavam cada vez mais destaque como forma de expressão e crítica social. Como explica Laura Nery:

“As charges e caricaturas como conhecemos hoje, herdeiras do jornalismo ilustrado surgido sobretudo na Inglaterra e na França dos séculos XVIII e XIX, têm suas raízes igualmente fincadas na iconografia da Idade Média e na atividade dos ateliês de pintura dos séculos XV e XVI. O cartoon era o estágio final da série de esboços que serviriam para a realização das grandes obras renascentistas. Esses cartuns, ou charges, adquirem um formato

que nos é familiar já no século XVII: representações pictóricas, frequentemente legendadas, que satirizam personagem ou episódio de conhecimento público. Essas estampas fundiam as conquistas técnicas do desenho, especialmente a perspectiva, a um novo experimento: a caricatura. [...] Na sua forma atual, a charge mantém viva muitas das tradições expressivas que a compuseram historicamente, definindo-se pela apropriação e reatualização constantes de diferentes linguagens: pictórica, literária e teatral” (Nery, 2001, p. 1).

Nesse sentido, a charge, como um gênero do discurso que cria narrativas a partir de diversos elementos, tem uma longa história e uma tradição forte, especialmente na França, de modo que os chargistas do jornal Charlie Hebdo são herdeiros dessa tradição e, ao mesmo tempo, inovadores dessa forma de expressão artística, construindo novas narrativas, novas interpretações da ordem política e social e criando novas realidades, como ficou evidente no contexto das polêmicas envolvendo as caricaturas de Maomé e temas como imigração, racismo, fundamentalismo religioso e terrorismo.

“De 1881 a 1914, os jornais satíricos aumentaram: La Caricature em 1880, Le Rire em 1894 e L’assiette au beurre em 1910. A violência, que atingiu tanto os gráficos como a expressão, fez deste período a idade de ouro (Belle époque) da caricatura. Foi só nos anos 1960/1970 que a caricatura reencontrou a força destes anos de protestos. Do L’assiette au berre ao Hara-kiri e Charlie Hebdo, o espírito é o mesmo, recuperado elegantemente” (Ragon, 1989 apud Mourilhe, 2022, nota 56, p. 25).

A utilização de textos junto às caricaturas “pressupõe que seu observador complementa a dramatização, supondo um começo e um desfecho temporais que, a rigor, não estão ali desenhados. Dessa operação encarrega-se o leitor, conferindo alguma cronologia a uma percepção necessariamente simultânea da ação traçada” (Nery, 2001, p. 1). Essa observação é importante, porque, assim como na figura 2, em que o texto complementa a ideia transmitida pelo autor, sugerindo o fim de uma era e



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 2 - Charge de 1789 que mostra um padre e um nobre montados nas costas de um camponês, representando a estrutura social do Antigo Regime a partir de uma cena satírica. O texto justaposto à charge sugeria que essa realidade estava prestes a mudar: “Você deve esperar que este jogo acabe em breve”. Fonte: Anônimo, 1789, Biblioteca Nacional da França, Paris. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410972x.ite>. Acesso em 20/07/2025.

deixando ao leitor a imaginação política sobre o que viria a seguir, nas charges do *Charlie Hebdo*, como veremos adiante, o sentido das caricaturas de Maomé também foram construídos junto com a utilização de textos. Dito de outra maneira, o desenho por si só, embora também possua sentido crítico e satírico, não produz o mesmo efeito do que o desenho acompanhado pelo texto. A assemblagem autor + desenho + texto + leitor é o que permite a construção do sentido e a intervenção de uma obra no debate público, provocando reações de figuras importantes dentro do governo, incluindo primeiros-ministros e presidentes, mobilizando organizações sociais em protestos e manifestações – de repúdio e de apoio.

Já no século XX, a revista *Hara-Kiri*, no início da década de 60 – pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e pós Guerra da Argélia (1954-1962) – foi uma publicação satírica que tratava de temas considerados tabus na época, como o militarismo, a religião, a morte e a sexualidade (Mourilhe, 2022). A revista trazia o subtítulo *bête et méchant* (estúpido e desagradável), indicando o caráter provocador e irreverente que se tornaria um estilo próprio de humor, incluindo cenas explícitas de sexo e nudez, bem como posicionamentos considerados atualmente como politicamente incorretos. “Nada é sagrado”, afirmava François Cavanna – fundador do *Hara-Kiri* e do *Charlie Hebdo* junto a Georges Bernier, “[n]em mesmo a sua própria mãe, nem os judeus, mártires, nem mesmo as pessoas que passam fome... Ria de tudo, ferozmente, amargamente, para exorcizar os velhos monstros” (apud Mourilhe, 2022, p. 18). Esse estilo radical esteve presente tanto no *Hara-Kiri* quanto na primeira fase do *Charlie Hebdo*, entre 1969 e 1992, quando passa a desenvolver um estilo mais original, menos sexualmente apelativo, menos juvenil e com maior seriedade para enfrentar o novo contexto político e social da época (Mourilhe, 2022). Mas a radicalidade dos jornalistas, quadrinistas e artistas visuais fez com que o *Hara-Kiri* fosse censurado duas vezes nos anos 1960, condenado na justiça em 1966, endividado e ameaçado por oficiais de justiça, o que levou a uma reestruturação da revista, com novos associados, patrocinadores e apoiadores (Mourilhe, 2022). Juntaram-se a esse contexto de censura os acontecimentos de maio de 68, direcionando a imprensa de modo geral para uma maior politização e para análises das notícias mais atuais, quando surge, então, o *Hara-Kiri Hebdo*, em fevereiro de 1969, mudando de nome logo

depois para *Hebdo Hara-Kiri*, e duas semanas depois o Charlie Mensuel (ou simplesmente Charlie), que trazia o subtítulo “revista cheia de humor e de quadrinhos” (journal plein d’humour et de bandes dessinées) (Mourilhe, 2022, p. 28).

Vale ressaltar que a palavra *hebdo*, em francês, pode ser traduzida como semanal, o que significa que uma revista ou jornal é publicado semanalmente e o nome *Charlie* é uma referência ao personagem Charlie Brown, de Charles Schulz, na tira Peanuts. A revista *Charlie Mensuel* foi criada por Defeil de Ton, com edição de Wolinski (1970-1981), que depois faria parte do corpo editorial do Charlie Hebdo e seria morto no massacre de 2015. A publicação chegou ao fim em fevereiro de 1986 e em março se fundiu com a Pilote, durando até 1988 (Mourilhe, 2022, nota 65, p. 28).

Após a morte do General Charles de Gaulle, herói da Resistência Francesa na Segunda Guerra Mundial e Ex-Presidente da República (1959-1969), no dia 9 de novembro de 1970, o *Hara-Kiri Hebdo* ridicularizou sua morte na capa da revista com a seguinte mensagem: “*Bal Tragique a Colombey – 1 mort*” (“Baile Trágico em Colombey – 1 morto”), o que levou à proibição da revista em 16 de novembro. Foi nesse novo contexto de censura que o *Charlie Hebdo* foi criado em 23 de novembro de 1970 (De Cock, 2014 apud Mourilhe, 2022). *Colombey-les-Deus-Églises* era a vila onde De Gaulle vivia, símbolo da identidade francesa rural e tradicional, e pouco antes de sua morte, um incêndio havia matado 146 jovens em uma boate em *Saint-Laurent- du-Pont*, amplamente noticiado como “baile trágico”, seguido do número de mortos (Lafon, 2015). Assim, o *Hara-Kiri* usou dessa linguagem sensacionalista e banalizou a morte de De Gaulle como um evento mundano e trágico; apenas mais uma morte em “um baile”, o que foi entendido pelas autoridades da época como um atentado moral à memória do ex-presidente. Por outro lado, a postura irreverente da revista também poderia ser interpretada como crítica ao personalismo na política e ao culto à personalidade de forma mais ampla, além de que a escolha do nome da nova revista *Charlie Hebdo* também pode ser visto como ato de extrema ironia, ao usar o nome do ex- presidente, Charles, mas em inglês, *Charlie*.

Como relatado por Mourilhe (2022), essa primeira fase do Charlie Hebdo durou até 1982, em meio à queda do número de leitores, dívidas crescentes e mudanças no debate público, em que o espírito cômico bête et méchant já não representava tanta originalidade e novidade, tendo em vista as mudanças nos padrões de comportamentos, consumo e nos preconceitos morais. Era um período de maior liberdade de expressão e a imprensa precisava se adaptar. O Charlie Hebdo foi relançado em 1992 com Philippe Val como editor, muitos membros originais, como Gébé como diretor artístico, Cavanna como colaborador e novos membros, como Charb – também assassinado em 2015 – e Luz – que sobreviveu ao atentado por ter se atrasado para o trabalho naquele dia. Nessa nova fase, a revista passou a ter resultados favoráveis na justiça, inclusive em 2006, quando organizou uma edição especial com caricaturas de Maomé, originalmente publicadas no jornal dinamarquês *Jyllands-Posten*, “que por si só já haviam suscitado protestos violentos internacionais” (Mourilhe, 2022, p. 33). Nessa edição foram incluídos cartuns inéditos, além dos 12 originais, e a capa assinada por Cabu – outro renomado cartunista francês morto no atentado de janeiro de 2015.

2. As caricaturas de Maomé e os limites da liberdade de expressão

Ao contextualizar a publicação das caricaturas na Dinamarca, Tzvetan Todorov (2010) explica que o aumento no número de imigrantes, desde a década de 1970, quando o país passou a receber “trabalhadores convidados” para trabalhar especialmente na construção civil, estimulou o surgimento de partidos de extrema direita que se opunham à integração com a União Europeia, defendiam a expulsão dos imigrantes e divulgavam discursos de ódio representando os imigrantes como “invasores” que “contaminavam os valores dinamarqueses”. No caso dos imigrantes muçulmanos, a questão é que são particularmente mais visíveis, por conta de vestimentas tradicionais e símbolos religiosos, fazendo com que enfrentem rejeição ainda maior, no entanto, diferentemente da França, a Dinamarca possui uma religião oficial, o protestantismo luterano, com ensino religioso nas escolas públicas e uma lei antiblefêmia que se refere unicamente ao culto luterano. A lei é baseada

justamente no princípio da tolerância religiosa e nos limites da liberdade de expressão, isto é, o uso da palavra que pode ser intolerável, inflamatório, criminoso, etc. Exemplo disso foi a suspensão da estação de rádio Holger em julho de 2005 após ter incitado a população a “exterminar todos os muçulmanos fanáticos, isto é, matar uma boa parte dos imigrantes muçulmanos”. Na mesma época, os bispos franceses conseguiram proibir, pela justiça, uma publicidade calcada em *A Ceia* de Leonardo Da Vinci e julgada ofensiva para os sentimentos dos cristãos por debochar da imagem de Cristo” (Todorov, 2010, p. 163-164), o que mostra como e quando a liberdade de expressão e o direito à blasfêmia encontram limites na França.

Após o 11 de setembro de 2001, esse discurso de ódio explicitamente islamofóbico ganhou cada vez mais força na Europa e a publicação das caricaturas de Maomé, no final de 2005, encomendadas pelo redator do jornal *Jyllands-Posten*, Femming Rose, foi acompanhada por um texto que afirmava que a modernidade se confunde com o cristianismo, enquanto que o islã encarna as trevas, ao passo que o envolvimento no combate do bem contra o mal na “guerra das civilizações” é inevitável (Todorov, 2010). Seu objetivo era, então, comprovar seu apego à liberdade de expressão, o primeiro dos “valores dinamarqueses”, que pressupõe, em seu entender, estar “pronto a deixar-se pisotear, a ser objeto de deboche, a ser ridicularizado”, o que ele recomenda, também, aos muçulmanos (Todorov, 2010, p. 161). Como ressaltou Todorov, o contexto faz toda a diferença, pois não se trata de simples liberdade de expressão, mas liberdade para atacar a religião do ‘outro’, zombando de seu profeta mais importante. Se o objetivo era realmente afirmar a liberdade de expressão e se opor à censura, por que não zombar da religião oficial? Por que não fazer caricaturas de Lutero? Porque a liberdade de expressão tem limites, não possui a força absoluta que pregam seus defensores, porque só existe em relação com outras liberdades fundamentais constitutivas das democracias liberais, como os direitos das minorias.

Assim, se o objetivo era provocar a minoria muçulmana, inclusive com reações violentas, visto que já se sentia atacada pela extrema-direita (coligada ao governo), então, as caricaturas parecem ter sido uma boa ideia. Em vez de estimular a liberdade, tensionou ainda mais as relações sociais e



Figura 3 - Capa da edição especial em que o Charlie Hebdo publicou caricaturas representando o profeta Maomé originalmente publicadas na Dinamarca e que causaram grande impacto internacional. O subtítulo diz “Maomé sobrecarregado pelos fundamentalistas” e o balão de fala do personagem Maomé diz “É difícil ser amado pelos cons...”, que tem o duplo sentido de “conservadores” e “idiotas”, “imbecis”, etc. (connards, em francês). vvFonte: Charlie Hebdo, n. 712, Numéro Spécial, 8 de fevereiro de 2006.

raciais no país e na Europa, além de potencialmente ter levado mais jovens às mesquitas, algumas delas com discursos fundamentalistas e ressentidos pela humilhação que sentiam.

“A humilhação – que é, afinal, seu verdadeiro ponto de partida – alimenta-se em várias fontes: a presença das forças armadas ocidentais no território de países muçulmanos, tais como Afeganistão e Iraque (incluindo um contingente dinamarquês); as injustiças infligidas aos palestinos; as imagens de tortura nos campos de detenção e nas prisões. Tais acontecimentos ocorrem em uma moldura bem delimitada: a dos efeitos negativos da urbanização e da globalização sobre a identidade tradicional, apresentados por seus governos como uma iniciativa empreendida pelo Ocidente” (Todorov, 2010, p. 169).

Assim, apesar de ser apresentado como uma questão religiosa, ou civilizacional, trata-se fundamentalmente de uma questão política e social. Colocar a culpa na religião ou na “cultura de origem” é a resposta mais fácil e cômoda para aqueles que não querem ou não conseguem enxergar as verdadeiras causas dos acontecimentos. Além disso, a esse conformismo é adicionado um marcador de diferença essencial para a construção da identidade: ‘eles’ são violentos por natureza, em razão de sua cultura, ao passo que ‘nós’ somos civilizados e exercemos nossa liberdade de maneira consciente (Todorov, 2010).

Vale ressaltar ainda as revoltas que aconteceram nas periferias das grandes cidades da França em novembro de 2005, rapidamente descritas como uma “ameaça de muçulmanos radicais contra o ocidente” por analistas apressados (Todorov, 2010, p. 113). Mas o ponto central, segundo Todorov, não é que se trata de um “choque de civilizações”, ou “choque cultural”, mas da ausência de um mínimo de cultura nos aglomerados habitacionais dos subúrbios para que os jovens possam constituir suas identidades em uma sociedade em que o valor é atribuído pelo consumo e pela riqueza material. Com um olhar sociológico atento, Todorov explica que, nas periferias

francesas, as famílias são constituídas, grosso modo, por pais que passam o dia em trabalhos sem prestígio social, enquanto seus filhos carecem de atividades que promovam integração e assimilação das normas sociais, onde cresce os sentimentos de exclusão, não pertencimento, rejeição e vergonha. No caso dos imigrantes, distantes de suas origens, encontram barreiras linguísticas, preconceitos étnico-raciais ligados à imagem e à confiabilidade e dificuldades de inserção no mercado de trabalho. Esses jovens são “compelidos à revolta e à destruição do quadro social em que vivem”, dissimulando o sentimento de frustração pelas prescrições fundamentalistas – “eis o que conseguem extrair da religião”, afinal os estrangeiros que lhes valem de referência não são os tradicionais ímanes do Cairo ou de Bagdá, mas os rappers de Los Angeles e Nova York (Todorov, 2010, p. 114).

É nesse contexto, portanto, que o *Charlie Hebdo* decide publicar as controversas caricaturas de Maomé em fevereiro de 2006, em solidariedade com o jornal dinamarquês, que se tornou alvo de uma campanha internacional iniciada por imames da Dinamarca, mas que saiu de controle quando a rede al-Jazeera apresentou os acontecimentos de forma reconhecidamente manipulada para sua audiência global (Maurilhe, 2022). Diversos protestos foram organizados, ameaças de morte foram feitas, inclusive por membros da al-Qaeda, boicotes a produtos dinamarqueses e ataques a embaixadas, entre outras reações violentas desproporcionais que expunham o paradoxo apresentado pela crítica inicial de que os seguidores do islã eram violentos. A tiragem da edição especial do Charlie passou da média de 60.000 para 600.000 e os cartunistas do jornal foram processados pela Grande Mesquita de Paris, pela União das Organizações Islâmicas na França e pela Liga Islâmica Mundial, acusados de incitação ao ódio racial, tendo sido absolvidos com a defesa baseada na liberdade de expressão e o direito de zombar das religiões no contexto de laicidade, independente das sensibilidades dos fiéis (Mourilhe, 2022). Em suma, o Tribunal Correcional de Paris reconheceu que a intenção da revista era criticar os extremistas religiosos, não atacar o Islã e os muçulmanos como um todo.

Entretanto, outro episódio marcante nesse contexto, foi o conflito interno com o jornalista Maurice Sinet, o Siné, demitido em 2008 pelo diretor

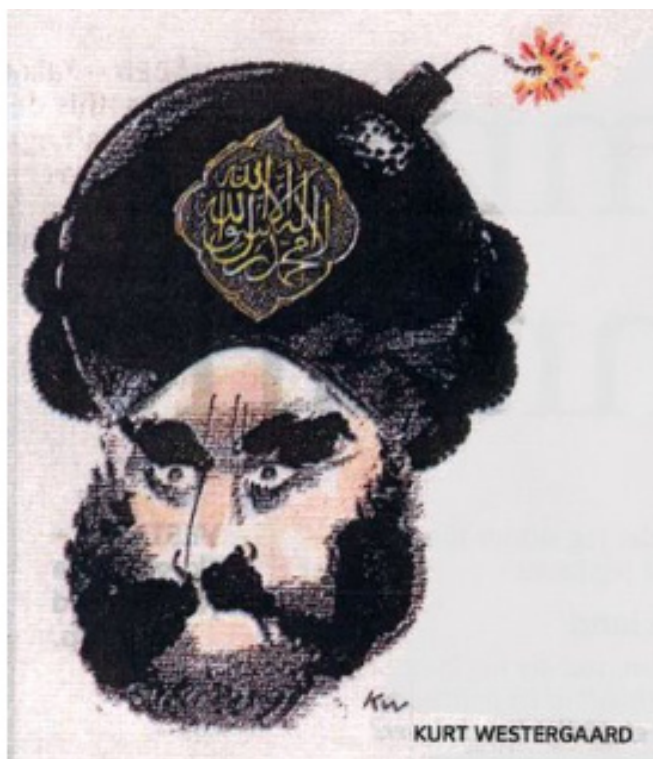


Figura 3: Caricatura de Maomé com uma bomba no lugar do turbante, originalmente publicada no jornal *Jyllands-Posten* em 2005 e republicada no *Charlie Hebdo* em 2006 e em 2015, que gerou maiores reações. Fonte: Westergaard, Kurt. O rosto de Maomé. Copenhague: Jyllands-Posten, 2005.

Philippe Val após mais de 20 anos de colaboração. Siné foi acusado de antissemitismo pelo jornalista Claude Askolovitch, da revista *Le Nouvel Observateur*, por conta de uma crônica que citava a possível conversão ao judaísmo de Jean Sarkozy, filho do ex-presidente Nicolas Sarkozy, para se casar com sua noiva, judia e herdeira da Darty, um império comercial (Duarte- Plon, 2010). Siné também foi processado por incitação ao ódio racial (pela Liga Internacional contra o Racismo e o Antissemitismo) e também ganhou a ação com base em seu direito à sátira, afinal, “Onde está o antissemitismo do texto de Siné? Ele denuncia, com o tom que é sua marca registrada, o oportunismo do filho do presidente da República”, questionavam-se jornalistas em uma petição publicada na época em apoio a

Siné (apud Duarte-Plon, 2010). Embora Siné tenha sido absolvido por um juiz, o caso gerou muita polêmica, o que evidencia, novamente, os limites da liberdade de expressão e da tolerância religiosa (particularmente em relação ao judaísmo). Se, por um lado, Siné reproduz o estereótipo racista do judeu rico, ambicioso, inescrupuloso e mesquinho, por outro, a sátira é direcionada a um indivíduo específico, filho do presidente da República, dentro de um contexto político mais amplo em que este era visto como corrupto. O fato de haver um tratamento diferente sobre as acusações de antissemitismo e islamofobia revela algo da sociedade francesa que somente o poder de síntese de uma charge, talvez, poderia expressar.

Por fim, vale ressaltar que, quando os irmãos Kouachi afirmaram que “vingaram o profeta”, estavam indicando que a possível motivação para o crime era a blasfêmia promovida pelos caricaturistas, mas como ressaltou Mourilhe (2022, p. 59), “não justifica a atitude terrorista”. No entanto, essa ideia de que a motivação seria apenas vingar a honra do profeta e dos muçulmanos pode ter o efeito de reforçar a narrativa de que os criminosos são terroristas fundamentalistas islâmicos, retirando a racionalidade estratégica e o caráter político de suas ações. Nesse sentido, a motivação para o atentado pode ser questionada quando percebemos que a França estava em “guerra contra o terrorismo”, como afirmou o ministro da defesa, Jean-Yves Le Drian, em janeiro de 2013, referindo-se ao engajamento das forças armadas francesas no Mali (Hecker & Tenenbaum, 2021). Além disso, Chérif Kouachi já havia sido condenado em 2008 por tentar se juntar à al-Qaeda no Iraque, ao passo que seu irmão Saïd (ou Chérif se passando por ele) é suspeito de ter sido treinado no Iêmen pela al-Qaeda na Península Arábica, cujo líder Nasser Bin Ali al-Ansi, reivindicou a autoria do massacre do dia 07 de janeiro em Paris (Assembleia Nacional, 2016; Hecker & Tenenbaum, 2021). Coulibaly, por outro lado, conheceu Chérif na prisão, onde ambos passaram por um processo de radicalização, mas declarou ligações com o Estado Islâmico do Iraque e da Síria (ISIS, na sigla em inglês, ou Daech, como preferem os franceses), sendo que a França participava ativamente da Coalizão Internacional contra o Daech, inclusive com operações militares, resultando na morte de civis (Hecker & Tenenbaum, 2021). Novamente, isso não justifica a violência terrorista, mas ajuda a compreender o contexto político

internacional em que os atentados de janeiro estavam inseridos. A França já estava em alerta para o risco de atentados e o próprio *Charlie Hebdo* havia publicado uma charge considerara premonitória, no final de 2014, em que uma caricatura de um jihadista é acompanhada do seguinte texto: “Nenhum atentado na França ainda”, e o balão de fala do personagem diz: “Aguarde! Temos até o fim de janeiro para atender seus pedidos” (Charb, 2014 apud Mourilhe, 2022).

Hecker & Tenenbaum (2021, p. 296) explicam que os europeus somavam de 5 a 6 mil entre os cerca de 40 mil estrangeiros que viajaram para a região Sírio-Iraqiana, dentre os quais os franceses eram os mais numerosos. Seus perfis e motivações variavam: alguns queriam lutar contra o regime ditatorial de Bashar al-Assad, outros queriam participar da construção de um novo Califado Islâmico e viver sua religião em uma experiência plena, ao passo que uma parte considerável buscava simplesmente aventura e violência. Em maio de 2014 houve o primeiro atentado cometido na Europa por um regressante da Síria, antes do início das operações militares do ocidente contra o Daech – Mehdi Nemmouch deixou quatro mortos no museu judaico de Bruxelas – e em março de 2012 o Caso Merah representou um ponto de inflexão na política antiterrorismo francesa, quando foram identificadas falhas no sistema de inteligência, incluindo a cooperação interagências, intensificou-se o debate em torno dos “lobos solitários” e da radicalização nas prisões, e abriu caminho para uma nova lei, aprovada em 2014, criminalizando indivíduos que demonstrarem intenção terrorista (Hecker & Tenenbaum, 2021). Enfim, conforme mencionado na introdução, o objetivo aqui não é se aprofundar na análise da violência terrorista em si, mas do contexto político e social mais amplo em que os atentados se inserem.

3. Considerações finais

O atentado de janeiro de 2015, embora executado por atores ligados à Al-Qaeda e inserido em uma dinâmica internacional de radicalização, foi também o produto de uma disputa simbólica prolongada, em que a publicação das caricaturas de Maomé em 2006 pode ser melhor compreendida como parte de um contexto marcado pela intensificação do

secularismo combativo na França, pela mobilização da liberdade de expressão como fronteira da identidade republicana, e pela globalização da jihad alimentada por intervenções militares e políticas antiterroristas ocidentais. As caricaturas funcionaram não apenas como motivo declarado pelos perpetradores, mas como parte de um imaginário político no qual a crítica religiosa, o humor satírico e a defesa da laicidade se entrelaçaram com ressentimentos históricos e acusações de islamofobia. Nesse sentido, o episódio revela menos uma oposição entre liberdade e violência terrorista, e mais uma complexa arena onde se cruzam política externa, desigualdades internas, disputas por reconhecimento e estratégias discursivas.

Ao retomar o caso das caricaturas e seu impacto duradouro, este trabalho buscou mostrar como um evento aparentemente restrito ao campo midiático pode adquirir, com o tempo, um valor político explosivo, tornando-se um signo em torno do qual se articulam lutas globais por sentido, poder e identidade. O desafio, portanto, não está apenas em defender a liberdade de expressão, mas em compreender os múltiplos regimes de poder e verdade que atuam sobre ela — e os riscos que emergem quando ela se torna instrumento ou alvo em guerras simbólicas e materiais.

Referências

ASSEMBLEIA NACIONAL. Commission d'enquête relative aux moyens mais em oeuvre par l'État pour lutter contre le terrorisme depuis le 7 janvier 2015: rapport n° 3922, tome 1. Rapport présenté par Georges Fenech, président, et Sébastien Pietrasanta, rapporteur. Paris: Assemblée Nationale, 2016. Disponível em: https://www.assemblee-nationale.fr/14/rap-enq/r3922-t1.asp?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 20/07/2025.

CHARBONNIER, Stéphane. Carta aos escroques da islamofobia que fazem o jogo dos racistas. Um manifesto póstumo do diretor do Charlie Hebdo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015. BIARD, Gérard. Est-ce qu'il y aura encore des «oui, mais» ? Charlie Hebdo, n. 1178, edição dos sobreviventes, 14 jan 2015.

DUARTE-PLON, Leneide. Réquiem para um jornal satírico. Observatório da Imprensa, 18 de maio de 2010. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/requiem-para-um-jornal-satirico/> epuis-2006-8008868.php. Acesso em 20/07/2025.

HECKER, Marc; TENENBAUM, Élie. La Guerre de Vingt Ans. Djihadisme et contre-terrorisme au XXIe siècle. Paris: Robert Laffont, 2021.

LAFON, Cathy. Charlie Hebdo: 50 ans d'humour, d'insolence et de liberté... sous la menace depuis 2006. Sud Ouest, 14/01/2015. Disponível em: <https://www.sudouest.fr/culture/litterature/charlie-hebdo-50-ans-d-humour-d-insolence-et-de-liberte-sous-la-menace-depuis-2006-8008868.php> . Acesso em 10/07/2025.

MOURILHE, Fabio. Charlie Hebdo em cenário de secularização e escatologia moderna. 2.a edição. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2022.

NERY, Laura. Charge: cartilha do mundo imediato. Revista Semear, vol. 7, 2001. Disponível em: https://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7sem_10.html. . Acesso em 10/07/2025.

RAGON, Michel. ‘Antimilitarisme et caricature’. In: Où vas-tu petit sol dat? À l’abattoir! Paris: Éditions du Monde Libertaire, 1989.

SAID, Edward. Orientalism. New York: Routledge, 1978.

_____. Cultura e Imperialismo. Tr. Denise Bottmann. São Paulo: Cia de Bolso, 1993.

SAINT-PIERRE, Héctor Luis. Terrorismo. In: Saint-Pierre, Héctor Luis; Vitelli, Marina (Org.). Dicionário de Segurança e Defesa. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

TODD, Emmanuel. Qui est Charlie? Sociologie d’une crise religieuse. Paris: Seuil, 2015.

TODOROV, Tvetan. O Medo dos Bárbaros. Para além do choque das civilizações. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2010.

VOLTAIRE. Tratado sobre a tolerância – Por ocasião da morte de Jean Calas. Trad. Augusto Joaquim. Lisboa: Relógio D’Água, 2015 [1763].

3. *O ETERNAUTA* (1969): um quadrinho revolucionário na forma e conteúdo

Marcio José Melo Malta

O objetivo do presente trabalho é analisar a série de quadrinhos argentina *O Eternauta*, notadamente a edição publicada no ano de 1969. Tal ficção científica tem como roteirista Héctor Germán Oesterheld foi desenhada por diversos artistas, mas especificamente essa versão foi ilustrada pelo uruguaio Alberto Breccia.

Um dos eixos da pesquisa visa mapear o contexto histórico que o álbum foi produzido, onde se assinala a existência de militares no país. Por mais que não seja o foco da investigação, cumpre informar que na década de 1970, Oesterheld e sua família se destacaram por resistir de forma ativa ao governo repressivo e foram duramente perseguidos, resultando no desaparecimento de diversos de seus membros, inclusive o próprio roteirista.

A bibliografia adotada dialoga com os campos da História, Comunicação e Ciência Política, buscando através dessa interface registrar com êxito o âmago da história em quadrinhos. A proposta central é utilizar o quadrinho *O Eternauta 1969* como fonte primária, levantando através desse dado empírico como existiram formas as mais variadas de resistência à ditadura militar argentina.

A batalha no seio da cultura serve assim como ferramenta privilegiada para analisar uma época, bem como a demonstração desta maneira de que existem outras formas de se participar ativamente da vida política e cívica de uma determinada sociedade.

O Eternauta 1969 se tornou um veículo de ampla repercussão pública, pois sua linguagem lúdica alcançou setores não habituados a manusear outras

formas de informação, como textos jornalísticos, por exemplo. O roteirista costumava afirmar que preferia escrever para uma massa de leitores, do que para minorias.

A leitura de *O Eternauta* 1969 não é despretensiosa, nem mero entretenimento, de modo que requer do leitor maior atenção e perspicácia. A obra é uma interseção entre cultura de massa, pela plataforma que se vale, e ao mesmo tempo, uma fruição de alta cultura, no sentido de exigir discernimento, amplo vocabulário e imaginação. Fabio Bortolazzo Pinto (2019, p. 33), ao redigir uma tese de doutorado no campo da comunicação chega a conclusões semelhantes:

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

Para além da História e Comunicação, compreende-se que o quadrinho *O Eternauta* 1969 possui aderência à Ciência Política por abordar diretamente uma relação de poder, mesmo que por vezes de maneira implícita.

A opção por analisar a Argentina se dá na perspectiva de estabelecer um diálogo sul-sul no patamar acadêmico e intelectual. A busca pela lógica regional e local no âmbito das relações internacionais busca investigar não somente os regimes militares pelo viés dos quadrinhos, como principalmente a maneira com que foram feitas resistências e a defesa da democracia no referido país.

A proposta em tela soma-se aos esforços de uma maior integração latino-americana, não só em questões culturais ou políticas, mas em termos

acadêmicos, fazendo com que o isolamento presente em boa parte dos registros históricos diminua.

O trabalho por ora apresentado endossa a posição do antropólogo Gilberto Velho (1978, p.44) que afirma existirem:

(...) indivíduos ou grupos que talvez por um movimento de estranhamento, como certos artistas, captam e descrevem significativamente aspectos de uma sociedade de maneira mais rica e reveladora do que trabalhos mais orientados (...) de acordo com os padrões científicos.

O teórico da comunicação José Marques de Melo destaca a importância do desenho por seu comportamento radical. Mesmo falando especificamente dos cartunistas, tais parâmetros servem para enquadrar também o fazer de Oesterheld:

Os cartunistas atuam como se fossem a consciência crítica da sociedade, revelando uma tendência que Jacques Lethéve chama de oposicionista. As imagens que desenham fazem o resgate cotidiano daquele 'espírito do contra', que não é senão o conjunto das contradições inerentes às sociedades contemporâneas, cujas instituições políticas sufocam os cidadãos (MELO, 1985, p.124).

Defende-se que a produção de um determinado artista está essencialmente ligada à sociedade em que ele vive, sendo o *locus* onde o processo de criação artística se materializa. Como frisou Roberto Schwarz (2001, p.80), em seu clássico ensaio *As idéias fora do lugar*: “ (...) a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada e registra de algum modo o processo social a que se deve a sua existência”.

A estrutura do trabalho consiste em uma introdução, seguida de seções que abarcam a produção do quadrinho *O Eternauta* 1969, dando conta ainda do contexto histórico em que foi gestado e a descrição da arte e técnica compreendidas. Por último são trabalhadas a guisa de conclusão algumas considerações visando uma compreensão do fenômeno estudado.

2. O indesejado *O Eternauta* 1969

Em 1969 foi publicada uma segunda versão de *O Eternauta*. A primeira havia vindo a lume no período de 1957 a 1959. Na edição aqui discutida os desenhos foram lançados semanalmente nas páginas da revista *Gente*, marcada por ser mais voltada para frivolidades e a cobertura de celebridades.

A descrição de Paulo Ramos na obra *Bienvenido: um passeio pelas histórias em quadrinhos argentinas* dá bem o tom da versão, seja em termos narrativos, técnicos e políticos:

O roteiro era praticamente o mesmo. Juan Salvo se materializa diante de Germán e relata o ataque alienígena sobre Buenos Aires por meio de uma nevada mortal. Iniciam-se a resistência e o combate contra os extraterrestres. Houve algumas mudanças entre as duas versões. Visualmente, a presença artística de Breccia, com seu estilo próprio de trabalhar com o claro e o escuro, dava um outro tom à narrativa. Ele também fez o rosto de Germán com os traços do de Oesterheld, o que reforça ainda mais seu alter-ego na obra. No conteúdo, houve poucas diferenças, umas sutis, outras nem tanto. Uma das sutis foi a troca de Pablo, primeiro sobrevivente encontrado, por uma moça, Susana Olmos. O que marcou uma distinção bem mais acentuada entre as duas versões foram os motivos do ataque. Nessa releitura, os países desenvolvidos usaram a América do Sul como moeda de troca para não serem invadidos pelos alienígenas. A nevada que caía sobre Buenos Aires era, na prática, uma forma de extermínio (RAMOS, 2016, p.146).

Ramos salienta o desfecho breve da publicação das histórias por conta do imbróglio do editor com os artistas, onde o primeiro criticava principalmente a técnica de Breccia, mas percebe-se que no fundo o mal-estar se deve principalmente à inclinação política das pranchas de quadrinhos engajados:

O conteúdo da obra não agradou quem acompanhava *Gente*. O editor da revista publicou um pedido de desculpas aos leitores. Ante à interrupção da série, escritor e editora acertaram um desfecho relâmpago. Para o roteirista, o fracasso se deu porque *El Eternauta* não era para *Gente* (RAMOS, 2016,p.146).

O próprio Ramos desenvolve mais sobre os aspectos gerais da série *O Eternauta*:

A partir do fim da década de 1960, parte de seus escritos passou por uma transição. Da biografia em quadrinhos de Ernesto “Che” Guevara a ficções científicas com vieses anti-imperialistas (clara metáfora do papel geopolítico exercido pelos países desenvolvidos), o roteirista impôs um caráter político a seus quadrinhos. Um deles, *Latinoamérica y EL Imperiatismo — 650 Anos de Guerra*, foi publicado em capítulos pelo semanário *El Descamisado*, editado pela Juventude Peronista, um dos principais movimentos de oposição vigentes no país. Foi também um dos alvos da junta militar instaurada após o golpe iniciado em 1976. Mesmo *El Eernauta* passou por esse processo de politização. Em 1969, Oesterheld foi convidado a reescrever a série para a revista de variedades *Gente*, desta vez com desenhos de Albesto Breccia - que criou Germán com o rosto do escritor, o que tornava mais explícito que o personagem de fato funcionava como alter ego do roteirista. A trama era basicamente a mesma, afora algumas mudanças pontuais. Uma delas casava com o momento político de Héctor na época. Nessa nova versão, os países desenvolvidos haviam feito um acordo com os extraterrestres: dariam a América do Sul em troca da sobrevivência. Seria essa a causa da invasão mortal na Argentina. A releitura de *El Eternauta* durou algumas edições. Não era à história que o público da revista estava preparado para ler. O editor de *Gente* chegou à publicar uma carta com um pedido de desculpas aos leitores. Oesterheld acordou em encerrar série. Para isso, teve de resumir em poucas páginas todo o desenrolar de acontecimentos. A trama só voltaria a ser visitada na década seguinte, numa continuação da história de 1957-59, desta vez publicada pela editora Record (RAMOS, 2010, p.8).

Guillermo Saccomano e Carlos Trillo percorrem o episódio da revista *Gente* em detalhes e chegam à conclusão de que era mais cômodo ao editor cancelar a publicação da história em quadrinhos, pois ele não conseguia lidar com a crueza daquele relato carregado de tanta humanidade:

O *Eternauta* de Oesterheld e Breccia é uma obra maldita. É um relato lúcido que traça, lenta e meticulosamente, uma metáfora: a invasão. À medida que o relato se aprofunda nas contradições

de um grupo que deve agir, pensar e voltar a agir para defender coletivamente sua condição humana, o editor responsável da revista *Gente*, onde se publica a obra, decide abortar a história com um final precipitado (SACCOMANO & TRILLO, 2019, n.p).

Fernando Ariel Garcia se refere a *O Eternauta* publicado em 1976, mas a descrição em tela registra também a grosso modo o momento e questões em que a edição de 1969 foi concebida:

E a um novo ciclo histórico, então, correspondeu um novo Eternauta, prolongamento natural daquele que havia sido, mas concentrado principalmente na causa revolucionária dos povos. Ambos buscavam operar sobre a realidade circundante e se assumiam como veículos de mudança política, mas onde o primeiro se mostrou universal, o segundo se assumiu militante. Porque, entre 1959 e 1976, Juan Salvo havia dado um passo decisivo e sem volta. Da política, passou à política partidária. Da metáfora ao panfleto. Da resistência à resistência armada (GARCIA, 2011, p.5).

O contexto histórico que ensejou a criação de *O Eternauta* 1969 será detalhado na seção seguinte, com o fim de que se possa compreender o pano de fundo que possibilitou a gestação das ideias em questão.

3. O contexto histórico em que o álbum foi produzido

O Eternauta de 1969 está inserido na dinâmica do poder regional da América Latina, o contexto internacional que antecede o período analisado é fruto do ambiente político originado pela Revolução Cubana, de 1959. A Revolução comandada por um grupo de jovens guerrilheiros fez com que – em um cenário de Guerra Fria – os Estados Unidos adotassem para a região uma política de contenção do perigo comunista. Assim, os golpes de Estado que assolaram a América Latina durante as décadas de 60 e 70 devem ser compreendidos através do apoio ofertado pelos norte-americanos às elites dominantes e aos militares dos países em que possuíam interesses econômicos e políticos.

Cabe apontar que uma guinada na produção do roteirista Oesterheld é o álbum biográfico *Che*, sobre o militante revolucionário argentino Ernesto Che Guevara. Publicada em 1967, poucos meses após a morte do guerrilheiro, a tiragem foi apreendida e teve as pranchas originais queimadas pelos militares. Ali existe um ponto de virada do roteirista, uma inflexão para uma politização crescente e cada vez maior. Cabe salientar que a obra, que foi duramente perseguida e censurada, também foi feita em parceria com o mesmo desenhista da edição de 1969 de *O Eternauta*, Alberto Breccia. Sendo que existe ainda a parceria com o filho do artista, Henrique Breccia. O trio foi duramente perseguido por conta da realização desta história em quadrinhos.

Ao descrever muitas décadas depois o feito ao lado de seu pai e de Oesterheld, Enrique Breccia definiu a batalha de Che como “um sacrifício consciente”. Sacrifício esse que também foi o do roteirista. Nas palavras de Enrique:

Como Oesterheld, Guevara também pagou caro por suas escolhas. Enquanto desenhava a campanha final de Che, na Bolívia, desenvolvi uma espécie de contato “humano” com esse herói revolucionário. Enquanto contava em imagens a crônica de uma derrota, percebi claramente a fragilidade desse homem. Senti por ele uma forte empatia, porque sabia que sua empreitada havia sido um fracasso desde o início. Eu estava escrevendo a história de um sacrifício consciente (BRECCIA, p.6, 2021).

Mesmo não tendo sido de longa duração em relação a outros modelos semelhantes em países vizinhos, o regime militar argentino adotou medidas severas no combate a seus opositores. Os militares argentinos estiveram no poder durante sete anos (1976-1983). O período foi denominado como “Reorganização Nacional” e teve seu fim precipitado pelo episódio da Guerra das Malvinas. No final da década de 1960, época em que foi publicada a versão aqui analisada, já havia acontecido a chegada ao poder do militar Onganía. Aconteceram perseguições ao livre-pensamento, censura à revistas de humor e repressão nas universidades. O revés foi descrito por Félix Luna:

O governo de Illia parecera antagônico por sua lentidão e mediocridade; mas um ano depois de sua chegada ao poder, o de Onganía parecia um intolerável salto atrás. Naquela década de 60, animada pela música dos Beatles, comovida pela gesta do “Che” Guevara, atenta às guerras de libertação dos povos subdesenvolvidos, maravilhada pelas viagens espaciais, sacudida pela revolução dos costumes, pela modificação da moral tradicional e das novas formas de arte – o regime de Onganía oferecia um tom retrógrado, medieval, que não possuía sequer o mérito de uma definição franca nesse sentido. Assim não se podia governar um país como o dos argentinos, maduro e inquieto, aberto a todas as mensagens do mundo (LUNA, 1974, p.189).

A descrição ensejada por Luna se coaduna com o espírito vivenciado por Oesterheld. Se assemelha na verdade a uma descrição dos empreendimentos do roteirista, tanto em sua obra como na vida pessoal. O mesmo cenário é descrito com ainda mais detalhes posteriormente por Luna, demonstrando o contraste entre os anseios do povo e do próprio roteirista e os objetivos daquele governo:

“E um vasto público atento eu confrontava a qualidade das expressões literárias, artísticas, culturais e científicas do país com a monotonia de uma política sem conteúdo e projeção, como se este fosse um povo dirigido ao arbítrio de um governante que, além de tudo, não tinha senso de humor” (LUNA, 1974, p.190).

No contexto histórico em questão a produção de Oesterheld está voltada para peças cada vez mais politizadas, que denunciavam abertamente o imperialismo. O nível de engajamento foi se agudizando, praticamente como um caminho sem volta.

O fator característico do regime militar argentino, a maior abrangência de seu poder repressivo, foi fruto do acirramento dos embates sociais e o papel desempenhado pelas guerrilhas urbanas. Oesterheld se associou a um desses movimentos, denominado de *montoneros*, de inspiração peronista, mas que foi se radicalizando e empreendendo ações cada vez mais radicais com o passar do tempo.

Oesterheld e sua família, em especial suas filhas e genros, se engajaram em tal luta, pagando com a vida por esse esforço em prol da justiça social. Juan Linz e Alfred Stepan em estudo onde abordaram as transições e a consolidação da democracia, salientam que a Ditadura argentina proporcionalmente foi a que mais perseguiu e exterminou seus adversários: “O número de pessoas “desaparecidas” na Argentina foi, em termos per capita, 32 vezes maior que no Uruguai e mais de trezentas vezes maior que no Brasil” (LINZ & STEPAN, 1999, p. 225).

Por sua vez, Boris Fausto e Fernando Devoto, também em um trabalho em parceria, apontaram para a forma como o conflito na Argentina ganhou formas mais nítidas, se agudizando, inclusive com o uso da luta armada: “(...) a maior abrangência da ação repressiva na Argentina, o que tem a ver com o amplo acirramento dos embates sociais, a amplitude das ações da guerrilha urbana e a maior fragilidade institucional do regime militar argentino” (FAUSTO & DEVOTO, 2004,p.399).

Os autores demonstram como o peronismo foi a opção de muitas organizações que se abrigaram ali, mesmo que posteriormente depois viriam a fazer dissidências, como no caso do *montoneros*, grupo o qual anos mais tarde Oesterheld viria a se agrupar:

O peronismo conservou sua influência no movimento operário e ganhou prestígio, a partir de 1962, entre setores jovens da classe média e alguns intelectuais, quando as eleições revelaram a persistência do apoio da massa popular a essa corrente. Além disso, durante o longo período em que esteve no exílio (setembro de 1955 a novembro de 1973), Perón soube utilizar amplamente a tática de manipular os grupos que nele se apoiavam, enquanto seus seguidores de diferentes matizes tratavam de afirmar-se como verdadeiros intérpretes do líder justicialista. Dentre esses seguidores, destacaram-se os setores jovens, organizados na Juventude Peronista, que iria dar origem, em meados dos anos 1960, ao mais poderoso grupo guerrilheiro argentino: os Montoneros (FAUSTO & DEVOTO, 2004, p.402).

O caminho para a redemocratização na Argentina se deu através da participação ativa da sociedade civil, seja na organização de movimentos de

resistência, seja na mobilização perante à crise econômica. Aspectos institucionais também foram fortalecidos, principalmente a revitalização dos partidos políticos e organizações como as citadas.

O sentimento de justiça e punição pelos envolvidos nas arbitrariedades do regime militar cresceu, ganhando corpo com as manifestações das Mães da Praça de Maio e das avós que procuravam por seus familiares. A esposa do roteirista, Elsa, única que não havia se engajado na luta social, participou do movimento pela reparação até o final de sua vida.

Uma Comissão de Investigação instaurada em 1984 registrou a morte de nove mil pessoas no relatório intitulado “Nunca mais” publicado em formato de livro pela editora da Universidade de Buenos Aires. Porém, ativistas e organizações defensoras dos direitos humanos apontam para um número bem mais substancial, cerca de 30 mil.

No ano de 1985 foi organizado um juizado civil para julgar os chefes do governo militar. Após oito meses declarou sentença de prisão perpétua para alguns dos responsáveis. Em 1990, foi dado indulto presidencial aos condenados.

4. Arte e técnica inovadoras

O crítico literário e cultural Edward Said afirma em seu livro *Estilo Tardio* que os artistas quando cientes da iminência de suas mortes tenderiam a aumentar as contradições, se comportarem de maneira intransigente e ao abandono contumaz da harmonia. Estaria em pauta um aprofundamento das tensões.

O conceito de “estilo tardio”, apanhado por Said em Theodor Adorno, daria conta de uma suposta aversão à conciliação por parte dos artistas em sua fase próxima da morte. Said conclui que a resistência ao *status quo* seria uma das principais motivações de um artista em fase madura. De acordo com o autor: “No exercício do pensamento crítico individual e não conciliado reside a ‘força do protesto’” (SAID, 2009, p.35). A teoria de Said pode servir como um parâmetro para compreender a radicalização de Oesterheld.

A obra *O Eternauta* 1969 é carregada de extrema sensibilidade. Com diálogos e narrativa coesos, a narrativa demonstra bem os horrores de um conflito, passando a experiência da devastação de uma guerra. O horror mobiliza o leitor, criando uma atmosfera de tensão e ao mesmo tempo de reflexão, afinal são tratados temas caros ao humano em geral, como a morte, a luta e valores fundamentais como a solidariedade.

O personagem Juan Salvo organiza a resistência dos zarpos aos manos. O senso coletivo ali se destaca, sendo que a metáfora da invasão serve para demonstrar essa questão subjacente.

O povo dos manos que serve como pretexto para representar uma espécie dominada teve inserida em si a glândula do medo. A qualquer presença do medo eles sucumbiriam.

Ao se inserir na militância e na guerrilha urbana anos depois, pode se afirmar que Oesterheld não sentia medo. Havia se emancipado, libertado. O movimento de fuga era onde ele se encontrava no coletivo, destituído da vida vazia e solitária que levava até ali. Afinal, como disseram Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*: “O devir animal vive na fuga mais do que no medo : o bicho da toca não tem medo propriamente dito”(Deleuze e Guattari, 2014, p.85).

Outra contribuição da dupla Deleuze e Guattari que pode ser otimizada para compreender *O Eternauta* 1969 é o fato desta produção estar no meio das outras produções, dos anos de 1950 e da década de 1970. Assim como os Deleuze e Guattari ao comentarem o funcionamento de um rizoma, pode se dizer que a série *O Eternauta* ganha velocidade, dinamismo no meio. Tal velocidade é descrita na seguinte passagem: “O meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.” (DELEUZE, 2009, p.37).

A edição de 1969 se destaca por seu conteúdo político e estético: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.16).

A luta se desenrola em *O Eternauta* a partir de valores sólidos. Como se fosse um plano de fundo para passar a mensagem que o roteirista desejava. Em determinado momento o personagem central justifica sua luta afirmando que está “sangrando angústia”. Este é o momento em que *O Eternauta* busca

sua esposa e filha. Ou seja, não é uma luta encarniçada pela própria vida, mas sim pela sobrevivência do outro.

O ponto alto da abordagem política de *O Eternauta* 1969 é o momento em que a América Latina foi entregue por Rússia e Estados Unidos aos invasores, onde existe claramente a responsabilização do atraso latino-americano aos grandes países e suas multinacionais.

A série *O Eternauta* como um todo não se constitui somente como um produto cultural. É o registro histórico de um tempo, com suas questões culturais e políticas implícitas. É uma história quadrinhos muito própria de conteúdo, se convertendo em objeto singular. A ponto de virar ícone em seu país, Argentina. Se constitui como cânone da comunicação ao cumprir o caminho autor e leitor, permitindo múltiplas leituras.

Existe um misto de erudito e popular, rompendo fronteiras, onde a marca maior é o elemento político, que remete à definição de “literatura menor” ensejada por Deleuze e Guattari ao analisarem o legado de Kafka:

A segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político. Nas ‘grandes’ literaturas, ao contrário, o caso individual (familiar, conjugal, etc), tende a juntar-se a outros casos não menos individuais, o meio social servindo de meio ambiente e de pano de fundo de maneira que nenhum desses casos edipianos é indispensável em particular, absolutamente necessário, mas que todos ‘fazem bloco’ em espaço largo. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço exíguo faz que cada caso seja imediatamente ligado à política (Deleuze e Guattari, 2014, p.36).

Mesmo não sendo um ponto pacífico dentre os estudiosos das histórias em quadrinhos, defende-se aqui que o conjunto da obra de Oosterheld pode ser definido como literatura através da acepção defendida pelo crítico literário Antonio Candido:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes

civilizações. Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília, a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito – como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (CANDIDO, 2017, p.176).

Em diversos momentos a literatura propriamente dita é uma referência para o roteirista. Seja em declarações ou no próprio corpo da obra, onde são feitas menções a autores mais diversos, como o também argentino Julio Cortázar.

Outra alusão à literatura passou a incorporar as edições de *O Eternauta* 1969, que é a justificativa de Oesterheld para idealizar o herói. O roteirista credita a criação do personagem ao livro *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe:

Sempre fui fascinado pela história de *Robinson Crusoe*. Ganhei o livro quando era muito pequeno, e o devo ter lido mais de vinte vezes. De início, *O Eternauta* foi a minha versão do Robinson. A solidão do homem, cercado, preso, não mais pelo mar, mas pela morte. Também não mais o homem solitário que é *Robinson Crusoe*, mas o homem com família, com amigos. Por isso a partida de truco, por isso a pequena família que dorme no chalé de Vicente López, ignorante da invasão iminente, Essa foi a proposta inicial. O resto... O resto cresceu por conta própria, como pensamos que acontece com a vida de todos os dias. Publicado numa revista semanal, *O Eternauta* foi sendo construído semana a semana; o que tínhamos era uma ideia geral, mas ela foi constantemente alterada pela realidade

concreta de cada novo número. Surgiram então situações e personagens com que, num primeiro momento, eu nem sonhava. Como o ‘mão’ e sua morte. Ou como a batalha no estádio do River Plate. Ou como Franco, o tomeiro, que se revela mais herói do que qualquer um dos que começaram a história. Agora, pensando melhor, vejo que talvez seja essa ausência de um herói central que faz de *O Eternauta* uma das minhas histórias que recordo com maior prazer. O verdadeiro herói de *O Eternauta* é um herói coletivo, um grupo humano. Isso reflete, embora sem premeditação, meu sentimento íntimo: o único herói válido é o herói ‘em grupo’, nunca o herói individual, o herói solitário (Oesterheld, p.5, 2010).

Em termos de técnica gráfica desenvolvida por parte de Breccia, observa-se o uso abundante da perspectiva, incluindo o leitor nos cenários, conferindo, assim, dinamismo. Assim como se nota o esbanjamento de ranhuras e texturas, casada com um denso jogo de sombras, denotado através do uso apropriado do claro e escuro. O traço é prenhe de realismo. Todas as informações que se fazem necessárias para o entendimento são dadas para o leitor no primeiro quadrinho e depois os quadros seguintes vão mantendo apenas o essencial. O cenário nos quadrinhos seguintes vão se dissolvendo em um fundo branco. As pinceladas de nanquim apenas denotam o personagem, marcando o mínimo possível.

Guillermo Saccomano e Carlos Trillo registraram a inovação de Breccia no estilo de desenho que imprimia uma maior maturidade em *O Eternauta*:

No interior desse mesmo número 201 de *Gente* apareceu esta segunda versão de *O Eternauta*, que do antigo roteiro de Oesterheld mantinha apenas o fio condutor, o esqueleto do argumento, e que saltava sobre o modesto e encantador desenho de Solano López (desenhista da primeira versão de 1957) e se agigantava, com Breccia, para uma dimensão adulta e repleta de sabedoria (SACCOMANNO & TRILLO, 2019, n.p).

Na narrativa a janela sempre dá para o mundo, apontando a existência de um conflito entre o interno e o externo. A segurança da casa é colocada à prova pelo mundo que adentra. O traço de Breccia se caracteriza pela



Imagem I – Janela. Fonte: O Eternauta 1969. São Paulo, Comix Zone, 2019.

elegância, sendo sintético e limpo. O fundo preto é usado para denotar o desconhecido, uma atmosfera de tensão.

Um recurso usado com maestria pelo roteirista é se valer da cidade de Buenos Aires como cenário. Expressões locais como "gol do boca", são incluídas em uma batalha. Ou o próprio jogo de truco, passatempo preferido dos principais personagens. Mas nem por isso, pelo regionalismo, a obra perde seu caráter universal. Pelo contrário, talvez essa especificidade encante leitores de outras terras. Nomes de ruas e avenidas onde as lutas são travadas também são descritos em profusão. O estádio do time portenho River Plate figura como um verdadeiro personagem ao servir como trincheira para a resistência. Os locais conhecidos pelo leitor servem como uma transfiguração para dar cores realistas.

O roteiro de *O Eternauta 1969* pode ser associado ao estado de natureza descrito pelo filósofo Thomas Hobbes. Na obra *O Leviatã*, o teórico inglês aponta a existência de uma guerra de todos contra todos nos tempos primevos da humanidade. Em *O Eternauta 1969*, o medo ronda a todo momento, sendo que o cenário de desconfiança e insegurança é recorrente.

Com o ataque do invasor, o medo da morte violenta, tal como pintado por Hobbes como motor primordial da ação humana, é uma constante.

Ali sob a neve, os personagens precisam de armas, não contam com a polícia ou qualquer outra autoridade. O temor por disputas internas é presente, tal como se virassem lobos, mesmo arquétipo de Hobbes que apontou o homem como lobo do homem. E existe ainda a glandula do medo, em que os povos manos, cascudos e gurbos são controlados pelos "eles" e morrem ao tomar o menor susto, dialogando com o medo da morte violenta comentada por Thomas Hobbes em “O Leviatã”.

5. Considerações finais

Oesterheld ganhou reconhecimento e fama não somente em sua terra natal, Argentina, mas em dimensões mundiais. Ensejou com a sua produção marcos criativos no campo em que atuou durante toda a sua vida. Rompeu inclusive com os cânones habituais dos quadrinhos colonizadores produzidos nos Estados Unidos e disseminados por todo o planeta.

A carga dramática de seus personagens em *O Eternauta 1969* possui uma perspectiva coletivista, onde o indivíduo somente se realiza quando imbuído de valores éticos que visam aprimorar a sociedade e buscarem a justiça social. Sua trajetória profissional e principalmente pessoal são testemunhas deste engajamento.

Ao longo do desenvolvimento do enredo de *O Eternauta 1969* surge um historiador que participa da resistência à invasão. Mas o seu objetivo ali é fazer notas para as próximas gerações conhecerem o conflito. O componente político fica explícito ao personagem descrever que estaria se vivendo ali um episódio comparável às invasões inglesas do Rio Prata ou na guerra de independência sul-americana.

Se a história está ali presente, espécies de premonições também se fazem presentes nesta história em quadrinhos. Ao denunciar invasões e como os principais governos do mundo lidariam com ela, existe em Oesterheld uma forma de evocar o futuro. Lições do passado são revistas, mas sempre com uma perspectiva de construir um porvir alternativo.

A história em quadrinhos termina com a instigante pergunta: "será possível?". A mensagem que a história em quadrinhos passa é que sim, afinal o destino da história está sempre em aberto para intervenções.

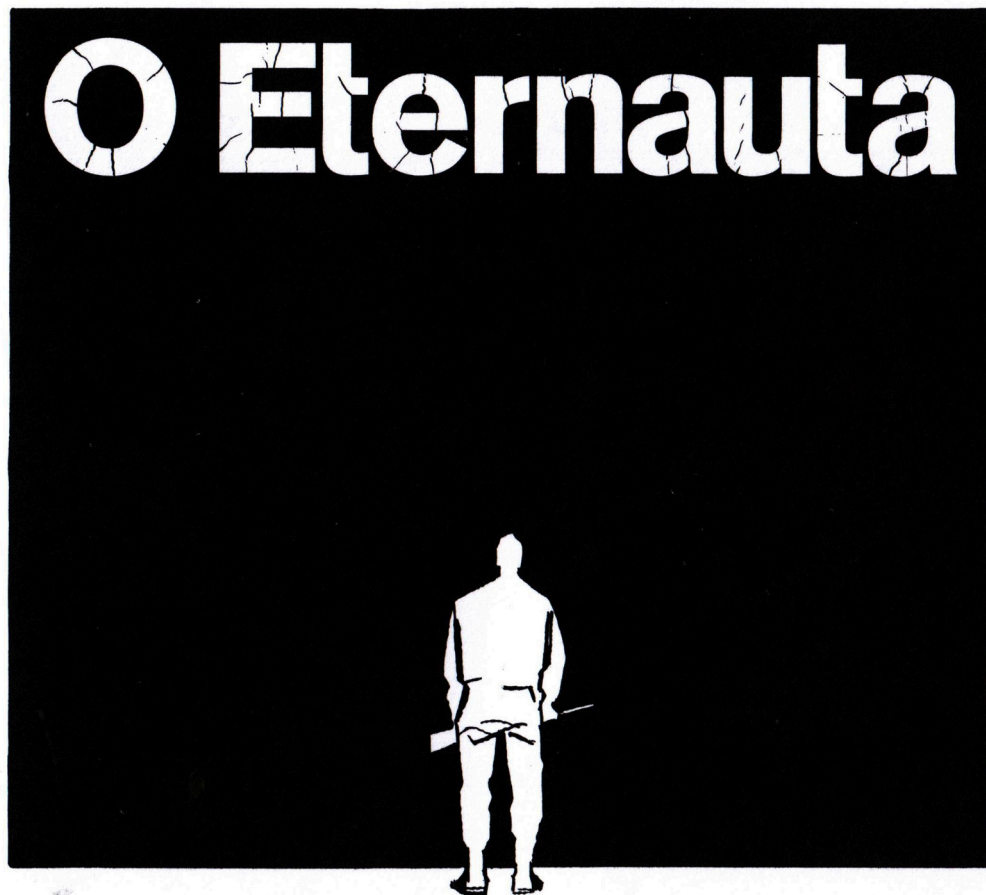


Imagem II – vinheta da história em quadrinhos. Fonte: O Eternauta 1969. São Paulo, Comix Zone, 2019.

Referências

DELEUZE Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs. Editora 34.

DELEUZE Gilles & GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando J. Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo, Editora 34, 2004.

GARCIA. Prefácio. In: OESTERHELD, Héctor. O Eternauta 2. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

HOBBS, Thomas. O leviatã. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

LINZ, J. & STEPAN, A. A transição e consolidação da democracia: a experiência do Sul da Europa e da América do Sul. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

LUNA, Félix. Argentina: de Perón a Lanusse: 194-1973. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

MELO, José Marques de. A Opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1985.

OESTERHELD, Héctor. Che. São Paulo, Comix Zone, 2021.

OESTERHELD, Héctor. O Eternauta. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

OESTERHELD, Héctor. O Eternauta 1969. São Paulo, Comix Zone, 2019.

OESTERHELD, Héctor. O Eternauta 2. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

PINTO, Bortolazzo Fabio. Notícias de uma invasão: um estudo sobre *El Eternauta*, de Héctor Germán Oesterheld. 2019. Tese Doutorado. Universidade do

Vale dos Sinos. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. Porto Alegre.

RAMOS, Paulo. Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos. Campinas, Zarabatana, 2016.

RAMOS, Ramos. Prefácio. Eternauta: um símbolo argentino. *In:* O Eternauta. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

SACCOMANNO Guillermo & TRILLO, Carlos. Uma revista fresca e uma história em quadrinhos podre. *In:* O Eternauta 1969. São Paulo, Comix Zone, 2019.

SAID, Edward. Estilo tardio. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. *In:* A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

4. A evolução da crítica política em *El Eternauta* (1957-1976): uma análise das três versões da obra à luz do imperialismo e da resistência cultural na América Latina

Mateus de Melo Campos

A obra *El Eternauta*, criação do argentino Héctor Germán Oesterheld em colaboração com os artistas Solano López e Alberto Breccia, consagrou-se como uma das narrativas mais emblemáticas e perenes da ficção científica latino-americana. Publicada originalmente em formato de série entre 1957 e 1959, a história narra uma invasão alienígena em Buenos Aires, mas sua profundidade e legado residem na capacidade de transcender o entretenimento, transformando-se numa poderosa e complexa alegoria política. As três versões principais da obra (1957, 1969 e 1976) funcionam como um termômetro histórico e ideológico, documentando e criticando a evolução dos conflitos geopolíticos na América Latina, espelhando os traumáticos anos da Guerra Fria, do imperialismo e das ditaduras militares na região.

A primeira versão, desenhada por Solano López, introduz uma crítica ainda metafórica ao imperialismo e à polarização da Guerra Fria. A radical releitura de 1969, ilustrada por Alberto Breccia, eleva o tom por meio de uma estética expressionista e distorcida que representa visualmente a opressão e a desumanização. No entanto, é a edição de 1976, produzida durante o auge do Terrorismo de Estado na Argentina, que consolida *El Eternauta* como um manifesto explícito e urgente de resistência. Escrita por Oesterheld quando ele já era militante clandestino dos Montoneros, a obra retrata a luta coletiva contra invasores que simbolizam, de maneira simbólica, tanto as forças imperialistas estrangeiras quanto a repressão violenta do aparato estatal local. O trágico desaparecimento de Oesterheld e de suas quatro filhas, vítimas do regime em 1977, confere à obra uma dimensão histórica, testemunhal e trágica que a transcende enquanto ficção.

A relevância e a vitalidade acadêmica contínua de *El Eternauta* são ro-

bustamente atestadas por sua centralidade em um vasto e diversificado corpus de pesquisas, que exploram as múltiplas camadas de sua narrativa. A obra é um pilar fundacional nos estudos sobre quadrinhos latino-americanos. Trillo e Saccomanno (1980), em sua clássica *Historia de la historieta argentina*, situam a produção de Oesterheld no contexto industrial e cultural da chamada "Edad de Oro", analisando como El Eternauta sintetizou as ambições narrativas e a maturidade temática que o meio alcançou na Argentina. Já Sasturain (1995), em *El domicilio de la aventura*, aprofunda a análise literária, argumentando que a genialidade da obra reside em ter "nacionalizado" o gênero da invasão alienígena, tornando as ruas de Buenos Aires o "domicílio" de uma aventura universal, mas visceralmente local.

Gómez (2007), em "El Eternauta: entre la aventura y la política", investiga como a narrativa incorpora e ressignifica elementos do imaginário peronista. O autor argumenta que a "comunidade organizada" de sobreviventes – que se une, debate estrategicamente e resiste coletivamente sem um líder único – é uma prefiguração utópica de um projeto político baseado na solidariedade e na ação popular, refletindo um ideal de comunidade forte no pensamento nacionalista e de esquerda argentino. Já López (2014), em "Ética y memoria en la narrativa de Héctor G. Oesterheld", explora a dimensão ética e a posterior reconfiguração da obra como um monumento literário à memória. O estudo foca na figura do "eternauta" – o viajante do tempo condenado a testemunhar horrores passados e futuros –, interpretando-o como uma metáfora potente para a condição dos sobreviventes e dos familiares de desaparecidos, cujo mandato é não silenciar, perpetuando a memória como um ato de resistência contra o esquecimento imposto pela ditadura.

A dimensão de ficção científica também é amplamente explorada como chave de sua relevância. Ferreira (2018), em "Ciencia ficción periférica: La distopía urbana en El Eternauta", examina como a obra subverte os modelos do gênero. O estudo demonstra que, ao transplantar o cenário apocalíptico clássico para a geografia familiar de Buenos Aires (como a Plaza Italia ou o Rio de la Plata), Oesterheld criou uma "ficção científica periférica". Esta vertente não lida com abstrações tecnológicas distantes, mas sim com ansiedades e conflitos próprios da experiência latino-americana, como a violência do Estado, a invasão cultural e econômica, e a resistência localizada, tornando a alegoria profundamente compreensível para seu público. Recentemente, o artigo "El Eternauta (1976): Science Fiction against Imperialism" (Malta e Albuquerque

que, 2024) ofereceu uma contribuição teórica singular ao analisar a graphic novel através de uma lente interdisciplinar que conjuga Estudos Estratégicos e Teoria da Dependência. Eles argumentam que a hierarquia dos invasores (os "Elos" que comandam os "Homens-Robô") é uma alegoria precisa do sistema imperialista, onde potências centrais (Elos) operam através de forças intermediárias e elites locais colaboracionistas (Homens-Robô), reforçando assim uma leitura da obra como um manual de desmontagem crítica do poder global.

Paralelamente à sua crítica, seu status de "símbolo de luta" manifestasse de forma tangível e persistente na esfera pública. Gaggero (2012) documenta de forma elucidativa como a imagem icônica de Juan Salvo foi empunhada durante a crise de 2001 em piquetes e assembleias, simbolizando o cidadão comum (o "homem") que, diante de uma catástrofe (econômica, neste caso), é forçado a se organizar com sua comunidade para sobreviver e resistir. Da mesma forma, sua efígie foi adotada por organizações de direitos humanos, tornando-se um ícone universal da resiliência.

Os trabalhos de Gómez (2007), López (2014), Ferreira (2018) e Gaggero (2012), em conjunto com a análise recente de Malta e Albuquerque (2024), exemplificam de maneira cabal como e por que El Eternauta permanece relevante e se consolidou como um "símbolo de luta". Eles demonstram que a obra não é estática, mas um campo semântico aberto e potente. Sua narrativa oferece um repertório simbólico flexível – o herói coletivo, a invasão opressora, a resistência baseada na organização comunitária, o dever de memória – que pode ser mobilizado e ressignificado para enfrentar diferentes contextos de opressão, seja a ditadura militar, a crise neoliberal ou a luta por justiça histórica.

A tragédia pessoal de seu autor, transformada em poder metafórico, elevou a história a um mito fundacional que articula a experiência traumática argentina e latino-americana. Dessa forma, El Eternauta transcendeu as páginas dos quadrinhos para se tornar um instrumento de compreensão e mobilização, permanecendo um artefato cultural vital cuja análise continua a iluminar as complexas relações entre cultura popular, poder e resistência na América Latina.

1. Referencial Teórico

O presente estudo estrutura seu arcabouço teórico em torno de dois eixos centrais, inter-relacionados e complementares, que fornecem as lentes analíticas para decifrar a evolução da crítica política em *El Eternauta*. O primeiro eixo situa a obra no macrocontexto das relações internacionais e do desenvolvimento desigual, enquanto o segundo ilumina as estratégias micropolíticas de resistência representadas em sua narrativa.

O primeiro eixo fundamenta-se na Teoria da Dependência, linha de pensamento fundamental para a compreensão da posição periférica da América Latina no sistema capitalista global. Conforme formulada por Theotonio dos Santos (1978), a dependência é uma condição estrutural na qual a economia de certos países é condicionada pelo desenvolvimento e expansão de outra economia à qual está subordinada. A célebre assertiva de que "o desenvolvimento do capitalismo central gera o subdesenvolvimento periférico" (SANTOS, 1978, p. 41) oferece um marco interpretativo crucial para a análise. Esta perspectiva, desenvolvida também por Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto (1970) em *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, permite decifrar a narrativa de invasão em *El Eternauta* como uma metáfora sofisticada dessas relações de dominação assimétrica. Os "Elos" que comandam a invasão de longe representam o centro do sistema imperialista, enquanto os "Homens-Robô" e seus colaboradores locais encarnam as elites periféricas associadas a este projeto de dominação. A própria Buenos Aires situada torna-se uma alegoria do território periférico explorado e subjugado. A análise de Malta e Albuquerque (2024) é valiosa precisamente por operacionalizar esses conceitos da Teoria da Dependência para uma leitura concreta da obra, demonstrando como a ficção científica de Oesterheld traduz, em linguagem popular, complexas teses sobre imperialismo e subdesenvolvimento.

O segundo eixo teórico, que dialoga diretamente com o primeiro, provém das reflexões do antropólogo político James C. Scott sobre as formas cotidianas e culturais de resistência. Se a Teoria da Dependência explica a estrutura de dominação, os trabalhos de Scott oferecem as ferramentas para analisar a resposta a essa dominação. Em *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (SCOTT, 1985), o autor demonstra como grupos subalternos desenvolvem um repertório de resistência dissimulada – como a sabo-

tagem, a fofoca, a dissimulação e a irreverência – que não confronta abertamente a autoridade, mas constantemente a corrói. Este conceito é diretamente relevante para a análise da primeira versão de *El Eternauta* (1957), onde a resistência dos personagens, embora armada, ainda é localizada, improvisada e não articulada como um projeto político revolucionário explícito, espelhando essas "armas dos fracos" em escala narrativa.

A contribuição mais crucial de Scott para esta análise, contudo, vem de *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (SCOTT, 1990). Nesta obra, Scott desenvolve o conceito de "transcripto oculto" (hidden transcript), definido como a crítica e a contestação que os grupos subordinados articulam longe da vigilância dos poderosos. Em espaços privados ou dissimulados, eles elaboram um discurso de resistência que contradiz a performance pública de submissão (o "transcripto público"). Este conceito é fundamental e altamente relevante para interpretar a edição de 1976. Produzida sob uma ditadura brutal, a obra funciona precisamente como um "transcripto oculto": um discurso de resistência cifrado, circulado clandestinamente, que utiliza a alegoria da invasão alienígena para expressar o que era impossível dizer abertamente. A narrativa torna-se um espaço discursivo onde a luta contra os "invasores" pode ser lida como um manifesto codificado contra a ditadura militar e o imperialismo. A própria existência da obra, sob tais condições, é um ato de resistência cultural que se alinha perfeitamente com o framework teórico de Scott.

Dessa forma, a articulação entre a Teoria da Dependência (Santos, 1978; Cardoso e Faletto, 1970) e a teoria da resistência (Scott, 1985, 1990) fornece uma estrutura teórica robusta e coerente. Enquanto o primeiro eixo permite compreender o que está sendo criticado (a estrutura imperialista e dependente), o segundo eixo ilumina como essa crítica é formulada e expressa artisticamente em um contexto de repressão extrema. Esta moldura dupla não apenas enriquece a análise da evolução política de Oesterheld, mas também posiciona *El Eternauta* como um objeto complexo que está simultaneamente refletindo uma macroestrutura de poder e participando ativamente da micro-política da resistência cultural.

2. Análise das Três Versões de *El Eternauta*

2.1. *El Eternauta* (1957-59) à luz do artigo de Malta e Albuquerque

A primeira versão de *El Eternauta*, publicada em formato de série entre 1957 e 1959, emerge em um contexto marcado pela Guerra Fria e por um anti-imperialismo ainda em formação na América Latina. Nesta fase inicial, Oesterheld e Solano López criam uma narrativa de invasão alienígena que, embora contenha elementos críticos, apresenta uma abordagem mais ambivalente e menos explícita em sua denúncia política quando comparada à edição de 1976. Como destacam Malta e Albuquerque (2024), esta diferença reflete tanto o momento histórico quanto a evolução ideológica do autor.

No plano narrativo, a obra se concentra na luta de um grupo de sobreviventes de Buenos Aires contra invasores extraterrestres, estrutura que permite leituras múltiplas. Os autores do artigo ressaltam que, enquanto a versão de 1976 explicita a conexão entre os alienígenas e as forças imperialistas, esta primeira edição opera por meio de metáforas mais abertas. A "neve mortal", por exemplo, pode ser interpretada tanto como uma alegoria da Guerra Fria (com sua ameaça nuclear) quanto como um dispositivo de ficção científica tradicional. Malta e Albuquerque contrastam esta ambiguidade com o tom militante da versão posterior, onde os invasores assumem o papel de forças estrangeiras e seus aliados locais.

Do ponto de vista formal, a edição de 1957 segue convenções mais próximas dos quadrinhos norte-americanos da época, com um traço realista de Solano López e uma estrutura narrativa linear. Os pesquisadores observam que esta abordagem reflete o caráter ainda iniciante da crítica ao imperialismo na obra, enquanto em 1976 Oesterheld rompe conscientemente com esses modelos para criar uma estética mais engajada.

O artigo também chama atenção para o perfil dos personagens: na primeira versão, o protagonista Juan Salvo e seus companheiros são indivíduos comuns que reagem a uma catástrofe inesperada, mas sem o discurso político explícito que caracterizará a edição de 1976. Malta e Albuquerque argumentam que esta diferença espelha a própria trajetória de Oesterheld, que na década de 1950 ainda não havia aderido à militância ativa que marcaria seus últimos anos.

A análise dos autores revela como esta versão inicial estabelece as bases temáticas que seriam radicalizadas posteriormente: a solidariedade gru-

pal, a resistência contra forças opressoras e a crítica velada à modernidade tecnológica. Porém, diferentemente da obra de 1976, faltam aqui referências diretas ao contexto argentino e latino-americano, o que a torna mais universal em sua abordagem. Esta comparação permite compreender como *El Eternauta* evoluiu de uma ficção científica convencional para um instrumento de denúncia política, processo que o artigo de Malta e Albuquerque ajuda a desvendar ao situar cada versão em seu contexto histórico e biográfico específico.

3.2. *El Eternauta* 1969 (Breccia): experimentalismo estético e sementes da politização

A reinterpretção de *El Eternauta* em 1969, com arte de Alberto Breccia, representa um momento crucial na evolução da obra, marcado por um radical experimentalismo estético que, embora não tão explicitamente político quanto a versão de 1976, já anuncia a crescente radicalização de Oesterheld. Enquanto o artigo de Malta e Albuquerque (2024) concentra-se principalmente na edição de 1976 como ápice do engajamento político, uma análise atenta da versão de Breccia revela um importante estágio de transição na trajetória do autor.

O aspecto mais marcante desta versão é sua ruptura visual com o realismo da edição original. Breccia emprega um estilo expressionista, com deformações figurativas, texturas densas e uma paleta de cores sombrias que criam uma atmosfera opressiva radicalmente distinta da narrativa linear de 1957. Este experimentalismo estético, como observam indiretamente Malta e Albuquerque, não é meramente decorativo: ele traduz uma mudança na percepção de Oesterheld sobre a função política da arte. Se na primeira versão a crítica ao imperialismo era implícita, aqui ela começa a ganhar forma através da linguagem visual, com os invasores representados como figuras grotescas que evocam tanto forças estrangeiras quanto a crescente repressão estatal.

Embora o artigo não dedique análise detalhada a esta versão, sua abordagem da politização progressiva de Oesterheld oferece chaves para ler o trabalho com Breccia. A edição de 1969 pode ser vista como laboratório onde o autor testa formas mais abstratas de crítica social, preparando o terreno para o ativismo explícito de 1976. A narrativa fragmentada e o visual perturbador antecipam o clima de desespero e resistência que caracterizará a versão clan-

destina.

Dois aspectos merecem destaque nesta comparação: primeiro, enquanto em 1976 a crítica é direcionada especificamente à ditadura argentina e ao imperialismo norte-americano, em 1969 a abordagem permanece mais universal, focada em temas como desumanização tecnológica e alienação social. Segundo, o experimentalismo gráfico de Breccia, que inclui colagens e distorções deliberadas, representa uma politização da própria forma artística, um caminho que Oesterheld seguiria ao fundir conteúdo e militância na versão posterior.

Esta análise complementa o foco do artigo na edição de 1976 ao mostrar que a radicalização de Oesterheld não foi abrupta, mas sim um processo que passou por estágios de amadurecimento estético e político. A versão de 1969, com seu expressionismo angustiante, marca o momento em que o autor começa a transcender os limites da ficção científica convencional para buscar uma linguagem capaz de expressar tanto a crise social quanto a urgência da resistência - caminho que culminaria na obra-prima militante de 1976.

3.3. *El Eternauta* II (1976) à luz do artigo de Malta e Albuquerque

A edição de 1976 de *El Eternauta* representa o ápice da transformação da obra em instrumento de resistência política, conforme analisado por Malta e Albuquerque (2024). Produzida quando Oesterheld já atuava na clandestinidade como militante dos Montoneros, esta versão reflete de maneira singular o contexto repressivo da época e consolida três inovações fundamentais na obra do autor. É importante destacar também que o editor da revista *Skorpio* modificou passagens inteiras do roteiro original, eliminando referências explícitas à luta armada e à terminologia revolucionária (MALTA; ALBUQUERQUE, 2024). Estas alterações editoriais, motivadas pelo medo da censura, resultaram numa narrativa fragmentada que paradoxalmente reforça o clima de opressão denunciado pela obra.

Como revelam os autores, a primeira grande inovação foi a criação de personagens com os quais os leitores pudessem se identificar, produzindo heróis palpáveis, de carne e osso. Esses personagens tinham valores e sentimentos com os quais os leitores podiam se relacionar, rompendo com os arquétipos dos super-heróis tradicionais (MALTA; ALBUQUERQUE, 2024).

A segunda contribuição radical, destacada no artigo, foi ambientar a narrativa em seu próprio país. Ao introduzir a Argentina como cenário, mais precisamente Buenos Aires, Oesterheld promoveu uma ruptura de paradigmas nos quadrinhos. Como observam Malta e Albuquerque (2024), essa localização não foi meramente geográfica, mas carregada de significação política, criando um vínculo histórico próximo entre ficção e realidade.

A terceira inovação crucial, conforme o artigo, aparece quando a série ganha novos roteiros carregados de aspectos políticos, primeiro em 1969 e depois radicalizados em 1976. Malta e Albuquerque (2024) destacam como Oesterheld fundiu ficção científica e militância, criando uma obra que funcionava simultaneamente como entretenimento e instrumento de conscientização política.

Neste cenário, Oesterheld desenvolveu estratégias sofisticadas de simbolismo político. Malta e Albuquerque (2024) destacam como os "Homens-Robô" foram construídos como figuras desumanizadas que representam simultaneamente os invasores alienígenas e os mecanismos de repressão estatal. Esta dupla camada de significação permitiu que a obra transmitisse sua crítica mesmo sob severas restrições. Outra inovação crucial foi a transformação do protagonista Juan Salvo de herói individual em parte de um coletivo de resistência - estrutura que, segundo os autores, espelhava a organização celular dos movimentos revolucionários (MALTA; ALBUQUERQUE, 2024).

A dimensão geopolítica da obra é igualmente relevante. Malta e Albuquerque (2024, p. 22) interpretam os "Elos" - entidades que controlam os invasores - como representação direta não apenas das potências estrangeiras, mas especificamente da ingerência norte-americana através do Plano Condor. Elementos como a colaboração de humanos com os invasores (analogia às elites locais aliadas ao imperialismo), a representação de Buenos Aires como cidade em estado de sítio e a ênfase na resistência organizada como único caminho viável reforçam esta leitura.

Como concluem Malta e Albuquerque (2024), a edição de 1976 vai além do âmbito do entretenimento para se tornar um verdadeiro manual de resistência cultural, onde cada elemento narrativo foi minuciosamente elaborado para desafiar o regime ditatorial. A obra se consolida assim como testemunho artístico de um período em que, nas palavras dos autores, a ficção ci-

entífica se tornou "último refúgio para a verdade em tempos de censura".

4. Discussão

A análise detalhada das três versões de *El Eternauta* mostra uma mudança clara no posicionamento político de Oesterheld ao longo do tempo. Essa evolução vai de uma crítica mais geral até um protesto específico e direto, acompanhando tanto a piora da situação política na Argentina quanto o amadurecimento ideológico do autor. Usar a Teoria da Dependência junto com as ideias de James Scott sobre resistência ajudou a entender melhor as camadas de significado político em cada versão.

Na primeira versão (1957-1959), a história funciona como uma crítica disfarçada. A invasão alienígena pode ser lida como uma metáfora sobre opressão de um modo geral, mas não chega a ser um ataque direto ao imperialismo ou aos problemas locais. A resistência dos personagens é basicamente uma reação à ameaça – eles se unem para sobreviver, mas não têm um plano político claro. Isso reflete o momento em que a Argentina ainda tinha certa abertura política e o próprio Oesterheld não havia ainda assumido uma postura mais radical.

A versão de 1969, desenhada por Breccia, já mostra um passo adiante. A arte expressionista e a narrativa mais fragmentada não são apenas um estilo diferente: são uma maneira de expressar desordem e desconforto com o que estava por vir. Ainda não é uma denúncia aberta, mas a sensação de que algo muito errado está acontecendo fica mais forte. É como se Oesterheld estivesse experimentando uma nova linguagem para conseguir dizer coisas que logo não poderiam mais ser ditas.

Já a edição de 1976 é onde a crítica se torna mais clara e corajosa. Feita na clandestinidade, em plena ditadura, a história usa a ficção científica para falar do que realmente importava: a violência do governo, a presença do imperialismo e a colaboração de parte da elite local com a repressão. Os invasores já não são apenas extraterrestres genéricos; representam claramente os militares, os Estados Unidos e os traidores da pátria. A resistência também muda: de um grupo que só quer sobreviver, passa a ser um movimento organizado que luta por liberdade. Oesterheld, então já um militante, usou a história como uma forma de resistir e inspirar outros, mesmo sabendo dos ris-

cos.

Essa mudança entre as versões – de uma alegoria universal, passando por um alerta, até chegar a um panfleto político disfarçado – mostra como a obra acompanhou a história da Argentina. *El Eternauta* não era apenas um espelho do que acontecia; era também uma arma simbólica na luta contra a opressão. A combinação da Teoria da Dependência (para entender a dominação econômica e política) com as ideias de Scott (para entender como as pessoas resistem mesmo em situações de extremo controle) foi essencial para decifrar como Oesterheld foi tornando sua crítica mais ousada a cada nova versão.

No fim, a obra permanece importante não só como uma grande história em quadrinhos, mas como exemplo de como a cultura pode ser usada para enfrentar o poder. Oesterheld conseguiu, através da ficção, dizer o que muitos não podiam dizer abertamente – e fez isso evoluindo sua narrativa junto com a necessidade urgente de resistir.

5.Resultados: a trajetória de *El Eternauta* como espelho das transformações políticas na América Latina

A análise realizada confirmou de maneira clara que as três versões de *El Eternauta* (1957, 1969 e 1976) refletem, de forma cada vez mais intensa, a evolução do pensamento político de Oesterheld e o agravamento da situação na Argentina e na América Latina. Os resultados mostram que a obra funciona como um verdadeiro termômetro das tensões e mudanças que marcaram a região entre os anos 1950 e 1970.

A primeira versão, ainda que inovadora, apresenta uma crítica genérica. A história fala de uma invasão e da resistência de um grupo, mas sem ligar isso diretamente à realidade política da Argentina ou à questão do imperialismo. A ameaça é vaga e a resposta dos personagens é basicamente sobreviver. Isso corresponde ao momento em que Oesterheld ainda não tinha uma posição política tão definida e o país vivia sob um governo democraticamente eleito.

Já a versão de 1969 dá um passo importante. Com uma arte mais quebrada e uma narrativa menos linear, a história passa uma sensação de desconforto e alerta. Ainda não é uma denúncia aberta, mas o clima de medo e des-

confiança que viria com a ditadura já começa a aparecer. Fica claro que Oesterheld estava se afastando dos modelos tradicionais de quadrinhos e buscando uma linguagem que pudesse expressar melhor a crise que se aproximava.

A edição de 1976, no entanto, é onde a crítica se torna explícita e corajosa. Feita na clandestinidade, com Oesterheld já sendo perseguido, a história é uma metáfora direta do que acontecia na Argentina. Os invasores representam claramente os militares, os EUA e os setores da sociedade que apoiaram a repressão. A resistência não é mais apenas sobreviver, mas sim lutar de forma organizada por libertação. A obra se torna um instrumento de luta, um jeito de manter viva a esperança e a resistência em tempos de terror.

Os resultados mostram, portanto, uma linha clara: à medida que a situação política piorava, a resposta de Oesterheld ficava mais forte e direta. El Eternauta foi se transformando junto com seu autor e com seu país, passando de uma grande aventura para um instrumento de denúncia e resistência. Isso prova que a cultura, e especialmente os quadrinhos, podem ser mais do que entretenimento: podem ser uma forma de registrar a história e de lutar contra a opressão.

Além disso, a análise mostrou que usar a Teoria da Dependência e as ideias de James Scott foi muito útil para entender essa evolução. A primeira ajudou a decifrar a crítica econômica e política, mostrando como a obra ilustra a dominação dos poderosos sobre os mais fracos. A segunda ajudou a entender as estratégias de resistência, mostrando como Oesterheld foi usando a história para enviar mensagens cada vez mais ousadas, mesmo quando a censura apertava.

No final, El Eternauta não é só uma história sobre alienígenas. É um documento sobre como a América Latina viveu anos difíceis de ditaduras e interferência estrangeira. E é também uma prova de que mesmo nas situações mais escuras, a arte pode ser uma forma de não se calar.

6. Conclusão

Como as três versões da obra (1957, 1969, 1976) refletem a evolução da crítica ao imperialismo e à ditadura, com ênfase na análise proposta no artigo.

A análise das três versões de *El Eternauta* (1957, 1969 e 1976) confirma de maneira decisiva a evolução da crítica política de Oesterheld, que passou de uma condenação genérica da guerra para um manifesto específico contra o imperialismo e a ditadura. Esta trajetória não foi apenas temática, mas reflectiu-se em profundas transformações narrativas e discursivas, que acompanharam tanto a deterioração do contexto político argentino quanto o amadurecimento ideológico do autor.

A primeira versão (1957-1959), analisada à luz das "armas dos fracos" de Scott, apresenta uma resistência basicamente survivalista. Ainda que inovadora, sua crítica ao imperialismo é incipiente e estrutural, focando uma ameaça externa genérica sem articular plenamente a cumplicidade das elites locais. A narrativa atua como um "transcripto público", com uma crítica suficientemente dissimulada pela ficção científica para circular comercialmente, mas já carregando o germe da resistência.

A edição de 1969, com sua ruptura estética, marca um ponto de mudança crucial. O expressionismo distorcido de Breccia materializa visualmente a desordem e a irracionalidade política pré-ditatorial. Esta versão funciona como uma ponte discursiva, onde a alegoria começa a particularizar-se, evocando o clima de violência iminente. A própria ruptura formal constitui um ato de resistência cultural, preparando o terreno para o salto discursivo final.

A versão de 1976 consolida a obra como um "transcripto oculto" por excelência. Produzida na clandestinidade, sua narrativa codificada explicita a crítica: os invasores incorporam alegoricamente a tríade opressora do imperialismo norte-americano, das Forças Armadas locais e das elites colaboracionistas. A resistência transforma-se de mera sobrevivência em projeto político organizado, espelhando a estrutura dos movimentos de oposição. Esta edição transcende o entretenimento para se tornar um manual de resistência e um documento histórico.

A articulação entre a Teoria da Dependência e a teoria da resistência de Scott mostrou-se frutífera para decifrar esta evolução. O primeiro eixo teórico permitiu desvendar o que era criticado – a estrutura de dominação imperialista –, enquanto o segundo iluminou como essa crítica era formulada – através da evolução de um "transcripto público" para um "transcripto oculto" cada vez mais ousado.

El Eternauta permanece relevante precisamente porque a dinâmica entre poder e resistência que tão brilhantemente cartografou continua a definir a experiência política na periferia global. A obra afirma o poder da cultura como instrumento de luta e sobrevivência, mostrando que mesmo sob a mais feroz opressão, a arte pode encontrar formas de não se calar.

Referências

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Tradução: Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.

CARDOSO, Fernando Henrique; **FALETTO**, Enzo. Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

FERREIRA, Jorge Luis. Ciencia ficción periférica: La distopía urbana en El Eternauta. In: Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta, v. 5, n. 18, p. 45-62, 2018.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GAGGERO, Eduardo. El Eternauta, de la historieta al mito: resignificaciones políticas de un ícono popular (1975-2011). In: Políticas de la Memoria, n. 12, p. 167-176, 2012.

GÓMEZ, Miguel Ángel. “El Eternauta”: entre la aventura y la política. In: Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, n. 5, p. 112-129, 2007.

LÓPEZ, María Fernanda. Ética y memoria en la narrativa de Héctor G. Oesterheld. In: IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, 2014. Anais [...]. La Plata: UNLP, 2014.

MALTA, Marcio José Melo; **ALBUQUERQUE**, Hiago André Duarte. *El Eternauta (1976): Science Fiction against Imperialism*. Contexto Internacional

(on-line), v. 46, p. 1-25, 2024.

OESTERHELD, Héctor Germán; **LÓPEZ**, Francisco Solano. *El Eternauta*. 1. ed. Buenos Aires: Ediciones Record, 2003. 352 p.

OESTERHELD, Héctor Germán; **BRECCIA**, Alberto. *El Eternauta: La Nueva Versión*. 1. ed. Buenos Aires: Doedytores, 2016. 120 p.

OESTERHELD, Héctor Germán; **LÓPEZ**, Francisco Solano. *El Eternauta II*. 1. ed. São Paulo: Editora Veneta, 2013. 280 p.

SANTOS, Theotonio dos. Imperialismo y dependencia. México: Era, 1978.

SASTURAIN, Juan. El domicilio de la aventura: una lectura de la historieta. Buenos Aires: Colihue, 1995.

SCOTT, James C. Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts. New Haven: Yale University Press, 1990.

SCOTT, James C. Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance. New Haven: Yale University Press, 1985.

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

5. A Guerra do Deserto: resistência indígena e expressões populares na narrativa de Enrique Breccia

Jailson Francisco da Silva Chagas

O presente texto foi realizado a partir de critérios de avaliação para a disciplina intitulada de “Estudos Estratégicos no Mundo Contemporâneo - “O Fenômeno da Guerra e dos Conflitos nas Histórias em Quadrinhos”, pelo Departamento de Estudos Estratégicos e Relações Internacionais da Universidade Federal Fluminense. As aulas ocorreram no período do primeiro semestre de 2025, sendo lecionadas pelo prof. Dr. Márcio Malta.

Dentro da disciplina foram abordados assuntos relacionados às guerras e conflitos, empregando como fonte principal dos estudos produções culturais em histórias em quadrinhos (HQs) e o uso de artigos acadêmicos como forma de teorizar os debates a partir dos temas tratados na aula. Além de questionar a predominância da escrita sobre as outras tantas formas de saber.

A dinâmica para abordagem dos conteúdos foi feita a partir da apresentação em aula das obras propostas na disciplina pelos alunos, os quais teriam que escolher o tema mais pertinente ao seu interesse e/ou compatíveis com a sua pesquisa em seu curso de pós-graduação. A partir desse procedimento, a obra escolhida para a apresentação em aula e, consequentemente, usada para a criação deste texto é a intitulada “A Guerra do Deserto”(Breccia, 2020) realizada pelo autor Enrique Breccia e como material de apoio foi utilizado o texto “A guerra do deserto: o uso de uma história em quadrinhos como denúncia” (Passetti, Malta, no prelo).

O referido álbum de Breccia se trata de uma antologia de histórias realizadas pelo autor, publicado originalmente em 1976, no qual aborda épocas e lugares diferentes, mas com o mesmo tema central, a colonização. A obra consiste em cinco histórias curtas, contudo, ambientado em três cenários distintos: Uma delas é intitulada de “Argélia 1959”, trata-se de uma história

situada na Argélia no final de sua ocupação francesa, onde Ahmed, guerrilheiro do exército de libertação da Argélia e Phillipe, oficial das forças invasoras francesas, têm suas vidas cruzadas pela violência dos conflitos. A narrativa é marcada por cenas angustiantes de tortura, porém são magistralmente bem conduzidas por Breccia, optando por não deixá-las explícitas em seus desenhos, apenas sugere com simplificações simbólicas.

Outra narrativa presente no encadernado se chama “O amigo”. A história em questão, passa-se durante a Revolução Mexicana de 1910 com foco no protagonista Nicasio, um guerrilheiro integrante do grupo revolucionário de Emiliano Zapata. A narrativa trata de explorar, em quatro páginas, o sentido de lutar pelo que é mais importante: a família e a amizade, diante dos sacrifícios impostos pela revolução empreendida por um ideal de liberdade.

Já os títulos “A guerra do deserto”, “1870 O regresso” e “A espera” são situados no mesmo ambiente, os pampas ao sul da Argentina durante a segunda metade do século XIX. Neles o protagonismo é dividido entre indígenas e gauchos, os quais desempenham relações complexas, ora sendo inimigos, ora sendo aliados, em uma narrativa madura fugindo por completo os clichês maniqueístas, onde nesse cenário não existem vilões e heróis, mas interações entre eles dentro de um contexto de exploração colonial.

Esse último cenário dá o título da obra compilada, entretanto, subvertendo o nome propagado pela “história oficial” de seu país como a Campanha do Deserto, substituindo para a Guerra do deserto. Um título menos adocicado e, portanto, mais pertinente em provocar a historiografia hegemônica colonial. Ainda cabe mencionar que as histórias em destaque foram produzidas aproximadamente cem anos após a anunciada “campanha”, no momento em que a Argentina se encontrava em uma ditadura militar.

Ao dar protagonismo aos oprimidos em sua narrativa, o autor denuncia o passado, conduzindo um olhar crítico sobre a conduta dos que reproduzem e glorificam a barbárie em seu tempo presente (Passetti, Malta, no prelo).

O estudo da obra escolhida, tenciona em abordar os imaginários e visualidades criados pelo processo de colonização sobre os povos originários do continente americano, assunto do qual fez parte da minha pesquisa de

mestrado no programa de Pós graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da UFF. No trabalho foram abordadas as percepções estereotipadas sobre os povos indígenas, criadas pelas produções iconográficas e textuais pela perspectiva colonial brasileira e sua desconstrução a partir da pesquisa feita na territorialidade conhecida como Aldeia Maraka'nà, onde foram colhidas narrativas que compõe um cenário outro sobre imaginários e visualidades indígenas feitos por eles mesmos.

Além das abordagens sobre os povos originários, o interesse na pesquisa dialoga com a minha formação em artes visuais aprendidas na graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, no qual os estudos sobre a imagem em suas representações gráficas e pictórica proporcionam uma leitura além da textual, em seus elementos compositivos remetendo tanto às hegemônicas tradições artísticas e suas vanguardas, quanto às expressões artísticas em outras culturas e suas diferentes formas de produções culturais.

O objetivo do trabalho consiste em analisar as relações dos temas trazidos pela leitura do álbum de Enrique Breccia, tanto pelos questionamentos sobre as escolhas em protagonizar personagens marginalizados e invisibilizados pela história oficial, quanto pela escolha em representar graficamente os elementos compositivos das histórias, no qual o conteúdo e a forma são muito importantes para analisar, além do sentido teórico, seus elementos iconográficos.

A metodologia empregada foi a análise da própria obra em quadrinhos de Enrique Breccia, além das abordagens apresentadas no texto “A guerra do deserto: o uso de uma história em quadrinhos como denúncia ” (Passetti, Malta, no prelo). Também foi utilizado como fonte de pesquisa a dissertação “Reflorestamento de Imaginários na Aldeia Maraka'nà: Narrativas sobre Retomadas e Afirmações Culturais em uma Comunidade Pluriétnica”, no qual já se tem uma abordagem sobre os povos indígenas a partir de uma pesquisa de memórias e imagens contrastando com o contato com as narrativas trazidas pelos ocupantes de uma Aldeia em contexto urbano, além de outras fontes, sobretudo, as pertinentes ao estudo sobre imagem, seus contextos históricos e sociais de representação e propagação.

Para constituir o trabalho ele foi estruturado da seguinte forma: No primeiro momento é feito um breve resumo do cenário em que se passa a história em quadrinhos, posteriormente foi feito uma análise sobre o imaginário acerca dos povos indígenas, trazendo alguns pensadores que vão questionar sobre colonização, invisibilidade, apagamento histórico, contrapondo a isso os processos de retomada e resistência de grupos indígenas. Na sequência o trabalho questiona as imposições de valor estético das artes clássicas e conservadoras, mesmo em sociedades pós-coloniais, expondo para a discussão obras que exemplificam os seus aspectos contraditórios. Em seguida, o texto trata de analisar as produções artísticas de acordo com as escolhas gráficas trazidas no objeto da pesquisa, de sua inspiração nas produções visuais de movimentos populares e revolucionários, contrapondo com as produções artísticas tradicionais acadêmicas, as quais são historicamente associadas aos poderes de dominação. Por último, é dedicada uma seção para abordar as características formais e estruturais da escolha estética empregada por Enrique Breccia à obra analisada, além de trazer à questão da percepção visual com o propósito de compreender melhor a relação entre o texto e a imagem.

1. Visualidades e imaginários sobre os povos indígenas

Para abordar os temas sobre a questão indígena, faz-se necessário inicialmente contextualizar o cenário em que passa a obra cultural. Segundo Passetti e Malta (no prelo), a região denominada de pampas faz parte de um território pouco explorado pelos conquistadores espanhóis, os quais não conseguiram estabelecer um controle sobre ela. As populações indígenas que se encontravam no local eram bastante diversificadas, possuindo uma longa trajetória de resistência aos colonizadores, estabelecendo contato através de redes de trocas em caminhos denominados de *ratrilladas*.

Houveram intensas hibridizações entre dois grupos étnicos principais na região que engloba os territórios do extremo sul do continente, variando muito em cada região, sendo mais predominante nos Pampas, os Tehuelche, e mais comumente na região dos Andes, os Mapuche.

Nos Pampas argentinos a população nativa se adaptou a novas condições de acordo com o contato com os conquistadores, o qual era

constituído pelo crescente fluxo de pessoas dentro do território, que por sua vez gerou a demanda por mercadoria e animais domesticados. Essas interações foram constituídas em relações complexas e em muitas vezes resultando em conflitos.

Essas contendas muitas vezes ocorriam entre os grupos indígenas e os gauchos, população híbrida, os quais executavam tarefas referentes aos camponeses e possuíam um modo de vida mais próximo ao dos indígenas. Por serem populações que eram jogadas constantemente na linha de expansão, os gauchos eram muitas vezes atingidos por ataques realizados por grupos indígenas denominados como malones.

As áreas mais comuns de assentamento indígena eram denominadas de *tolderias*, locais de produção alimentar, incluindo o gado proveniente da Europa, tal como os cavalos, os quais, naquele contexto foram personagens principais para a mobilidade no vasto território, fornecendo força e poder. Muitos gauchos buscavam as *tolderias* como refúgio, por muitos motivos, dentre eles os desertores das intensas guerras civis que ocorriam nesse período e fugitivos da justiça.

Durante o século XIX, houveram mudanças significativas por conta das tensões político-militares, além das novas organizações realizadas pela população nativa em grandes *cacicados*, proporcionando, assim, uma organização estabelecida por chefaturas principais, os quais mantinham relações na política argentina durante a primeira metade do século XIX, período em que suas províncias estavam divididas. Buenos Aires se mantinha como uma província isolada em relação às outras confederações, ainda preservando hostilidades aos povos indígenas. Por outro lado, os *cacicados* mantinham proximidade com o Governo Confederado.

Porém, durante as décadas de 1860 e 1870 o país foi unificado novamente culminando na proclamação da República Argentina, sendo vitoriosos nesse processo o grupo ligado à Buenos Aires, promovendo assim projetos para a expansão sobre o território ocupado pela população nativa, as quais eram tratadas como um problema ao “progresso” e a “civilização”. Sendo assim promoveram ações que resultaram em massacres, exterminando um terço da população indígena, outra fração foi capturada e arrastada para trabalhos forçados, já os demais que escaparam dessas condições se

disseminaram pela sociedade colonial, sujeitando-se a trabalhos subservientes de modo a sobreviverem à nova realidade.

A fim de explorar economicamente as terras indígenas, as elites provincianas criaram discursos nos quais traziam os indígenas como um povo bárbaro, associando-os à violência, além do uso de imagens para provocar a opinião pública e assim, pressionar o congresso para legitimar e justificar as expedições militares denominadas de “Conquista do Deserto”.

A exploração das terras e do povo, também pode ser vista por meio da exploração de sua imagem, a criação de pânico sobre o imaginário de um povo para justificar e legitimar a sua soberania sobre o outro. Segundo Albert Memmi (2023), o colonizador cria para o colonizado um retrato do qual o degrada, colocando nele as características mais desqualificadas, transformando-o em preguiçoso, selvagem e intelectualmente incapaz de se organizar, para que assim o colonizador possa pintar sua imagem com todas as qualidades das quais só são erguidas a partir da diminuição daqueles que foram submetidos a suas condições.

No caso do Brasil esse cenário pode também ser visto durante os séculos XVI e XVII, principalmente pelas gravuras propagadas na Europa, inspiradas por relatos de exploradores viajantes. Um dos casos mais difundidos foram as narrativas proferidas pelo mercenário alemão Hans Staden em seu livro intitulado, posteriormente, de “Duas Viagens ao Brasil” (2007), publicado originalmente em 1557. Nele, Staden descreve suas experiências enquanto esteve cativo em aldeamentos Tupinambás no período de quase um ano, notabilizando as relações entre os grupos Tupis, principalmente os seus rituais antropofágicos. As histórias de uma terra habitada por “cruéis canibais “ assombraram o imaginário da população europeia do período.

As cenas descritas pelos viajantes eram amplamente difundidas por meio de gravuras impressas, evidenciando imagens de apelo atrativo. Faz-se importante, aqui, destacar que essas representações gráficas eram executadas com características anatômicas e fisionômicas embasadas nos povos europeus, pois as composições eram realizadas de maneira a retratar mais as inquietações e seus medos em seus contextos sociais do que realmente uma representação fidedigna da realidade. Entendendo-se que por meio dessas



Figura 1: Théodor de Bry, Cenas de antropofagia no Brasil, 1596. Imagem obtida a partir do site Brasiliana Iconográfica. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18688/cenas-de-antropofagia-no-brasil>, acesso 15\07\2025.

gravuras o imaginário colonial era acessível em uma sociedade predominantemente analfabeta.

As representações desses “brancos nus” podem ser explicadas por se tratar de produções realizadas por artistas que se baseiam, na maior parte das vezes, em relatos feitos pelos viajantes. Como o caso do mais célebre artista gravador de sua época, Théodore de Bry, o qual nunca havia posto os pés fora da Europa. Esses artistas em nenhum momento haviam presenciado qualquer cena das quais eles representavam, além de muitos se utilizarem de referências visuais aos trabalhos de outros artistas, assim, reforçando nesse processo as características imaginárias sobre as populações originárias do continente americano (Kalil, 2011).

2. Diásporas, retomadas e processos de identificação

Este segmento se dedica a trazer os temas abordados anteriormente, que tem como ponto de partida o contexto sócio-político de “A Guerra do Deserto” (Breccia, 2021) e seus aspectos em comum com o próprio processo colonizador praticado em muitos cenários históricos e geográficos. Dessa forma, é conduzido ao texto alguns autores para dialogar com esses temas, questionando algumas denominações que pretendem definir e classificar grupos étnicos, assim como trazer alguns pontos a contrariar os limites imaginários estabelecidos pelo processo colonial.

Considerando sobre as questões a respeito dos povos indígenas e as relações que constituem a formação de suas identidades, principalmente sob o olhar que se distancia dos estereótipos dos quais constroem percepções de um único povo, de uma única forma de se viver, de práticas culturais comuns a todos os povos originários, ou mesmo do pensamento de que as culturas são diversificadas e separadas entre si por elementos determinantes, o autor Hommi Bhabha (2018) disserta sobre a importância em trazer uma distinção entre o uso do termo “diversidade” e “diferença”.

A “diversidade” constitui em um pensamento já determinado, em uma perspectiva já firmada do que é a humanidade e as convicções do que é raça, cultura, classe, etnia, entre outras tantas “certezas” já estabelecidas. Portanto, “diversidade” diz respeito à delimitação das práticas sociais por meio de comparações e não pelas relações que podem ser construídas.

Já a “diferença cultural”, trata-se de um “processo de significação” (Bhabha, 1998, p. 63) no qual as percepções, ou afirmações sobre a cultura são submetidas a relações que autorizam e discriminam a formação de relações de poder, essas, em nenhum momento sendo estabelecidas previamente, ou seja, elas se diferenciam. Em vista disso, a diferença é uma maneira de negar a estrutura definidora da cultura.

Por isso é importante afirmar que até mesmo os termos e conceituações sobre identidade podem ser evitados, pelo menos quando apresentados aqui, pois é preferível o uso do termo identificação, tendo por percepção que ela não é definida, mas em constante mudança.

Semelhante a isso, outra expressão a qual se faz importante em observar neste texto é a palavra “etnia”, visto que para Amselle (2017) o

termo “etnia” tem origem no idioma grego, que significa “ethos”, por sua vez quer dizer “povo”, “nação”. Já o termo “nação” durante os séculos XVI e XVII denota em “tribo”, sendo mais tarde designado como “etnia” pelo povo europeu, basicamente o aplicando com a finalidade de diferenciar a sociedade europeia das outras sociedades encontradas nos continentes africanos, asiáticos e americano. No entanto, o autor se debruça sobre a questão “etnia” dentro do contexto colonial sobre algumas sociedades africanas, apesar das diferenças nos processos coloniais realizados em outros continentes, elas partem de características muito próximas, inclusive o uso de nomenclaturas para as práticas coloniais, as quais a sociedade europeia se construiu a partir dessas distinções.

O autor diz que na era pré-colonial, diversas sociedades dentro do continente africano praticavam o que ele chamou de “cadeias de sociedade” (Amselle, 2017, p. 57), no qual consiste em redes de contatos por meio de atividades intercambiáveis entre grupos diferentes, proporcionando integração entre eles. As mencionadas sociedades não possuem uma diferenciação elementar entre elas, já que eram configuradas pelos contínuos processos de transformação, se desfazendo e remodelando continuamente.

De maneira oposta à organização das sociedades africanas pré-coloniais enunciadas por Amselle, o processo colonial estabelece em repartir o território de acordo com os interesses das potências econômicas e militares europeias, as quais fragmentam e anexam populações ignorando as relações entre grupos distintos, em suas antigas dinâmicas de interações. Assim, qualificando os antigos espaços de relações sociais com categorizações de raças, tribos e etnias, sendo assim, a etnicidade é uma invenção para categorizar e classificar.

A contar com o cenário considerado pós-colonial, essas etnias que foram determinadas nas imposições do colonialismo, irão se situar em novos espaços, criando novos significados e, assim, novos sentidos para os símbolos de sua afirmação, assim como a palavra “etnia”, apesar de ter sido um termo estabelecido pela dominância colonial, também está em contínua transformação, nas disputas por identificações em diversos contextos.

Esses novos contextos, de significação, promovem um levante para as novas identificações étnicas de grupos ou mesmo pessoas que reivindicam

sua identificação de pertencimento e reconhecimento dentro de um grupo indígena, sendo descritos como “emergência étnica” por Oliveira (1998), da mesma forma a expressão “etnogênese”, que alude a afirmações de algumas etnias diante de elementos constituintes de sua ancestralidade, apesar de terem sido desprovido de suas identificações. Porém, convém o uso da palavra “retomada” como uma expressão praticada e propagada pelos próprios indígenas, pois produzem novas compreensões e sentidos conforme a realidade concebida pela contemporaneidade.

As “retomadas”, são reconhecimentos, podendo ser feitas por indivíduos que até pouco tempo não se reconheciam como indígenas e começam a afirmar ser pertencente a uma etnia dos povos originários. Outra forma de retomada está relacionada ao território de etnias, que reivindicam sua presença e resistência, mesmo sendo classificadas como desaparecidas. Sendo assim, os processos de identificação estão relacionados ao modo de viver em sua territorialidade.

A historiografia oficial, sendo assim, não indígena, foi realizada com o objetivo de desassociar as populações dos povos originários a suas características de identificação étnica (Oliveira, 1999), em um processo que inviabilizou a presença indígena na percepção populacional brasileira. Dentro dos censos populacionais as “retomadas” podem ter tido um papel importante para o levante dos povos indígenas em relação ao constante apagamento de sua presença na população brasileira, desmistificando o imaginário construído sobre o que é ou não um “índio”.

O apagamento da presença indígena pode ser observado nas apurações nos censos nacionais, pois a autoidentificação foi utilizada para fazer a contabilização da população indígena somente a partir de 1991, antes disso a contabilização da população classificada como “índia” era realizada somente em aldeamentos e postos indígenas demarcados, as demais pessoas que se encontravam fora desses território e que se reconhecem como indígenas eram classificadas como “pardas” (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], 2023).

No último censo, de 2022, houve um aumento exponencial da população indígena na contagem populacional, quase dobrando em relação ao seu último levantamento, chegando no número de 1.693.535 pessoas, o

que corresponde a 0,83% dos residentes no país. Essa mudança pode ser explicada pela autoidentificação de pessoas que se consideram integrantes dos povos originários além dos agrupamentos já identificados pelo IBGE, estendendo para localidades relacionadas a áreas de ocupação com comprovada ou potencial presença indígena.

Esse quadro inaugura uma nova percepção da presença indígena dentro da sociedade brasileira, a qual foi invisibilizada em um processo que as populações originárias tiveram que passar por categorizações de “raça”, designados assim, por “caboclos”, até serem diluídos em rotulações como “pardos”, conforme as contagens dos censos de 1872 até 1940 (Oliveira, 1999, p. 145). O uso da autodeclaração e a contagem além das áreas oficialmente demarcadas como indígenas, concebem a percepção da presença indígena em quadros muito mais abrangentes, até mesmo em contextos urbanos.

Exposto esse contexto, o emprego da autodeclaração na contagem populacional indígena é fundamental, pois, segundo Oliveira, “a condição de “índio” nada tem a ver com pressupostos quanto à unidade racial ou de cor” (1999, p. 134). Por esse motivo, os critérios de “cor” e “raça” não são pertinentes para designar e identificar grupos étnicos, dado que os indígenas não possuem características fenotípicas que os definem ou mesmo que os distinguem de outros integrantes da população. Ainda, segundo Cunha (2009, p. 247) a autoidentificação de uma pessoa como pertencente a um grupo étnico é feita através da identificação com sua ancestralidade. Além de estar sujeita a aceitação dos integrantes de seu grupo étnico em um reconhecimento mútuo, assim, adquirindo direitos históricos nesse processo.

3. Academicismo e romantismo nas representações iconográficas

Esta seção dedica-se a questionar a arte colonial, principalmente por induzir o imaginário a partir da persistência de suas visualidades, moldando o gosto e ditando regras sobre a percepção histórica e social. Para tal questionamento, é trazida para a discussão duas pinturas icônicas em seus respectivos países, as quais demarcam momentos históricos evidenciando mais o pensamento político, social e econômico do que a “realidade” representada nos trabalhos pictóricos, pensando como Enrique Breccia retrata

os indígenas em sua obra, evitando e fugindo de todas as representações históricas ditadas por seus exploradores.

Durante grande parte do domínio colonial e se estendendo até o período pós-colonial, a arte tradicional acadêmica européia era tida como um modelo incontestável, com normalização de processos e técnicas a serem apuradas por artistas visuais dos quais buscavam prestígio, criaram e difundiram desenhos e pinturas de acordo com os interesses de seus mecenas. Observando as imagens produzidas tanto no período colonial, quanto os seus sucessores, ainda preservam o olhar colonizado, diante do idealismo europeu, principalmente com a criação de uma visualidade engessada por suas referências constituídas de um molde universal civilizatório, colocando-se como o “auge da humanidade”.

Em se tratando dessas visualidades impulsionadas pelo colonialismo, ou simplesmente, um olhar “domesticado” (Santos, 2023), os povos de distintas constituições sociais e culturais foram retratados de maneira a reduzirem suas representações em uniformizações e estereótipos. Por essa razão se faz necessário abrir algumas percepções além das camadas impositivas do colonialismo, portanto é importante desconstruir os estigmas do sentimento de inferioridade diante das imposições no idealismo colonial.

Como tema central da obra analisada de Breccia, a representação indígena leva a questionamentos sobre os valores coloniais, pensando em contrariar esses ideais e proporcionar outras perspectivas no entendimento sobre a arte, modos de se viver e expandir para outros valores que fogem das concepções já estabelecidas do que é “verdade”, tanto para os europeus, os argentinos e os brasileiros.

Dentro das academias de arte no século XIX, ainda prevaleciam os formalismos de representações naturalistas, de acordo com valores estéticos tidos como ideais da “boa arte”, a fim de agradar as elites conservadoras, as quais financiaram essas produções. Ressaltam valores muito caros ao conservadorismo artístico mantido pelo neoclassicismo, como a validação da ideologia da autoridade, devoção a figuras de poder, o enaltecimento da historiografia hegemônica e o ufanismo aos símbolos militares, incluindo a guerra.

As pinturas naturalistas utilizadas para a representação dos indígenas,



Figura 2: La Vuelta del malón. Fonte: Della Valle, La Vuelta de Malón, 1892. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/en/collection/work/6297/>. Acessado em: 09/07/2025.

eram feitas em prol de deshumaniza-los, e ,como na obra “La Vuelta del malón” de Ángel Della Valle, ,criar pânico entre a população. Essas imagens eram difundidas com a intenção de se criar um imaginário de um povo bárbaro e sanguinário. Conforme pode ser observado na tela de Della Valle, os indígenas são representados como cruéis selvagens, carregando símbolos religiosos como prêmios, assim como o rapto de uma mulher branca, representada sob uma aura clara, destacando a figura das demais pessoas representadas na pintura.

O cenário também é composto de elementos simbólicos a fim de trazer uma sensação desagradável ao observador, pois ao contrário das glorificações luminosas das figuras altivas em outras representações, o clima é pesado, com uma imensa nuvem escura cobrindo toda a cena, o solo é pantanoso. Nesse ponto, o contexto político, econômico e social da pintura de Della Valle, se equivale, dentro de seus devidos contextos históricos, às gravuras de De Bry do final do século XVI, como descrito anteriormente.

Já o contemporâneo à Della Valle, o pintor brasileiro Victor Meirelles é trazido ao texto para compor o cenário das idealizações acadêmicas, pois tratando-se de duas obras que compartilham quase o mesmo período histórico, mas apresentam dois objetivos bastantes distintos em suas pinturas, as quais representam povos nativos, porém colocando em contextos diferentes, formas diferentes para tratar e representar os povos originários de seus devidos países. Enquanto Della Valle proporciona material para impulsionar medo e repulsa aos indígenas, Meirelles por sua vez promovia a imagem do “bom selvagem” na obra intitulada “A primeira Missa no Brasil” de 1861.



Figura 3: Victor Meirelles - A primeira Missa no Brasil, 1861. Fonte: Imagem obtida através do site [artsandculture](https://artsandculture.google.com). Disponível em: <https://artsandculture.google.com>, Acessado em 09/07/2025.

Como se pode observar na composição do quadro de Meirelles, os indígenas atuam apenas como observadores do tema central da obra, ou seja dos elementos do cristianismo católico, sendo destacado por uma estrutura tabular, banhados pela luz que insiste em evidência-los, enquanto aos povos originários são deixados sem definição, sempre nas sombras, possuindo o mesmo valor no tratamento pictórico da paisagem tropical, ou seja, são “selvagens” como a natureza que os cerca, por esse motivo, os indígenas estão de igual valor com o fundo, tanto na tonalidade de pouca luminosidade, quanto pela sua relevância para a narrativa da cena, pois são espectadores atenciosos e submissos.

De maneira oposta ao contexto histórico representado no álbum “A Guerra do Deserto”, os indígenas dentro da territorialização brasileira, nas circunstâncias temporais da pintura de Meirelles, passaram a fazer parte do projeto para forjar uma identidade nacional, atribuindo-lhes o papel de pessoas mansas e facilmente domesticáveis, comportando e assimilando o cristianismo com “boa vontade”, assim, criando uma imagem que permaneceria por muito tempo em uma “colonização pacífica”. Esse imaginário do “bom selvagem”, do período romântico brasileiro, contrasta com a eucaristia dos Tupinambás retratados nos séculos XVI e XVII, porém com o mesmo tratamento desrespeitoso ao ignorar e apagar a história desses povos, limitando a representações idealizadas e estereotipadas (Prestes, 2011).

4. A arte revolucionária das massas

Esta parte do texto constrói um paralelo com os outros temas já abordados sobre os valores do poder dominante vinculados às artes visuais tradicionais, portanto, mais conservadoras, contrapondo com as expressões artísticas da gravura, por ser de cunho mais popular, possui uma potência por sua popularidade e acessibilidade através de seus meios de reprodutibilidade. O texto traz a artista Kathe Kollwitz como representante da técnica, na qual sua história e influência foram de imensa importância para compreender os motivos para a escolha estética executada por Enrique Breccia nas histórias que compõem o álbum “A Guerra do Deserto”.

Kathe Kollwitz nasceu no ano de 1867, em Königsberg, cidade

prussiana, atualmente anexado ao território russo chamado de Kaliningrado, em uma época conturbada por grandes mudanças na dinâmica social com as primeiras organizações operárias e a unificação da Alemanha. Dedicou-se na produção artística com ênfase nas técnicas de gravura. Suas obras tinham como tema a classe do proletariado, retratando o seu drama social, na precariedade das condições de vida a que eram submetidas, assim como nas suas revoltas e manifestações populares.

Eleita membro da Academia de Belas Artes de Berlim, a primeira mulher a ocupar esse cargo, sendo posteriormente destituída de sua função durante a ascensão do partido nazista em 1933. A artista sofreu ameaças pela Gestapo, além de ter tido suas gravuras retiradas das galerias de arte e museus (Pereira, 2018, p. 15). Embora o regime de extrema direita demonstrasse o seu desprezo por Kollwitz, suas obras não foram dispostas na Exposição de Arte Degenerada realizada no ano de 1937, que tinha o propósito de desqualificar o movimento modernista e seus artistas.

Em oposição ao conservadorismo acadêmico dos poderes totalitários, os trabalhos de Kathe Kollwits proporcionam outras possibilidades de expressão artística, muitas vezes acusadas de provocativas, essas produções tendem a representar a realidade social dos menos privilegiados, dos oprimidos pelo sistema, renunciando os símbolos de identidade nacionalista para assim olhar para as questões sociais, para os problemas que afligem as pessoas e a sociedade, nas relações que constroem entre os seus meios de produção e organização, dos seus afetos e da percepção e sentidos sobre sua realidade.

A série de gravuras intitulada de A Revolta dos Tecelões (1897-1898) notabilizou Kathe Kollwitz como uma grande artista. Assim como em A Guerra dos Camponeses (1903-1908), ela traz para a sua contemporaneidade eventos históricos fundadores das mobilizações sociais de luta de classes, atualizando e ressignificando-os de acordo com as novas demandas de seu tempo.

Na série A Revolta dos Tecelões. Cada prancha demarca um momento chave que juntas compõem uma só narrativa. Na gravura em destaque, “A Marcha dos Tecelões”, os trabalhadores marcham em protesto às condições impostas pela burguesia, as quais enriquecem às custas da fome e da miséria

da classe operária. Os operários possuem rostos severos e com ossos protuberantes, Kathe demonstra visualmente em uma única cena muito mais do que uma marcha, mas uma humanidade que nos transporta para dentro de sua arte.



Figura 4: Marcha dos tecelões. Fonte: Kollwitz, K. Marcha dos Tecelões, 1893-897. Disponível em: <https://www.kaethe-kollwitz.berlin/wp-content/uploads/2021/02/Weberzug-1893-1897-Radierung-1091x800-1.jpg>, acessado em 10/07/2025.

Os trabalhadores marcham munidos de suas ferramentas de trabalho, incluindo uma mulher em primeiro plano, carregando nas costas uma criança que dorme na exaustiva caminhada, ela, assim como as ferramentas, é um símbolo da classe, a prole e sua mãe, a força motriz que sustenta e mantém todos unidos.

As linhas empregadas pela ponta seca sobre a matriz de cobre,

demonstram a perícia dos gestos de Kollwitz, são traços que não buscam a definição da forma, mas em sugerir, com hachuras rápidas dão impressão de movimento, não há uma preocupação com uma clareza gráfica e tampouco com as formalidades de beleza imposta nas academias de arte. Com o tempo, Kollwitz desenvolveu mais sua perícia técnica pela busca de uma síntese plástica, alcançada posteriormente por meio da xilogravura, nela a artista evidencia seu estilo, com massas de claro e escuro mais contrastantes e detalhando os elementos mais importantes para sua composição. Como pode ser observado em seu trabalho “As mães”:



Figura 5: As mães, 1921 - 1922. Fonte: Kollwitz, 1921-1922. Disponível em: [https://www.kaethe-kollwitz.berlin/wp-content/uploads/2021/02/Die-Muetter-BI.-6-der-Folge-Krieg-1921-22-Holzschnitt-1172x900-1.jpg](https://www.kaethe-kollwitz.berlin/wp-content/uploads/2021/02/Die-Muetter-BI.-6-der-Folge-Krieg-1921-22-Holzchnitt-1172x900-1.jpg), acessado em 10/07/2025.

As mãos são constantemente desenhadas com muita força, de tamanho desproporcional ao consenso naturalista, tornando-se o foco principal em seus trabalhos. Podendo simbolizar, em outras obras, a força física e robustez do camponês ou do operário, mas se tratando do trabalho acima disposto, a força da proteção nos braços de uma mãe.

Embora seja contemporânea as correntes expressionistas alemãs dos movimentos Die Brücke e Blaue Reiter, Kollwitz, em seus diários, Kollwitz relata nunca ter se engajado no modernismo, tecendo críticas ao expressionismo, o qual nunca se identificou, apesar de ser equivocadamente confundida como pertencente a esse movimento (Pereira, 2018, p. 21). Independente disso, a artista foi famosa mesmo em vida e sua influência rompeu barreiras geográficas, apreendidas pelo caráter de questionamentos sociais em países que estavam passando por agitações políticas em contextos de perseguição, sobretudo aos opositores de esquerda (Simone, 2004, p. 179).

No Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930 a crise política culminou no governo centralizador e autoritário de Getúlio Vargas, indo na direção dos regimes fascistas e nazistas, criando assim, o "Estado Novo", época a qual os partidos políticos foram dissolvidos, a imprensa censurada e perseguição à opositores, incluindo prisões e exílios de artistas e intelectuais (Simone, 2004, p. 182).

Foi nesse contexto que pela primeira vez as obras de Kathe Kollwitz foram expostas em território brasileiro, em exposições nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo durante os anos 1930 e 1933. O caráter revolucionário de seus aspectos político-sociais, inspiraram outros artistas que encontraram na gravura um dispositivo de denúncia, luta e engajamento político (Simone, 2004, p. 183), entre eles se destacam Lívio Abramo, Renina Katz e Carlos Seliar.

Por fim, os pontos apresentados no texto utilizando a trajetória da artista Kathe Kollwitz como representante, quase uma personificação, dessa arte das massas, evidencia as influências estéticas aos movimentos coletivos ao mesmo tempo que o realismo social na América Latina, fazendo a “arte dos pobres” uma visualidade associada a produções independentes. A xilogravura proporciona uma reprodutibilidade mais manufaturada, exige poucos recursos, mas muito acessível, principalmente pelo seu apelo atrativo às

camadas populares. A arte de Breccia transborda essa estética, em uma decisão artística que dialoga a forma com seu conteúdo, de protagonizar os “flagelados” de um sistema dedicado a desumanização de sua imagem e apagamento da sua história.

5. La Historieta “A Guerra do Deserto”

Esta seção trata diretamente dos elementos gráficos e estruturais que compõem a obra de Breccia, pensando na própria fluidez da narrativa característica das histórias em quadrinhos, as quais distinguem de outras artes visuais, mostrando toda a carga de influências da gravura e outras artes de força popular, dos pontos mais evidentes e explorados pelo autor que enriquecem a sua arte narrativa, destacando o traço e suas escolhas compositivas a fim de criar conexões com as questões já abordadas.

A obra “A Guerra do Deserto” é um compilado de cinco histórias curtas, possuindo em comum entre elas a temática central dos conflitos situados em contextos coloniais, da mesma forma pelo seu estilo de desenho, de composição, pela planificação do espaço, no contraste do preto do nanquim sobre o papel branco e pela constante presença do vazio nos quadros. Pois, apesar de serem histórias distintas, não sendo interligadas diretamente com a outra, o traço de Enrique Breccia cria uma unidade estética ao encadernado.

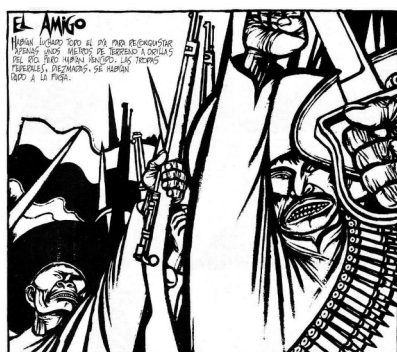
Com o objetivo, nesta seção, de analisar as características visuais da obra como um todo, vale fazer uma ênfase à uma história do álbum intitulada de “O amigo”, aqui, trazida para o estudo como representante das características formais e de outros elementos compositivos encontrados nas demais histórias que integram o encadernado.

Para compor esse cenário apresentado por Breccia, o autor lança mão de elementos iconográficos inerentes ao imaginário mexicano, com representações da morte personificadas por caveiras, aqui desenhadas com características semelhantes às gravuras de José Guadalupe Posada. Outra referência marcante nos desenhos de Breccia para o álbum, é a estética do muralismo mexicano, movimento artístico de artes visuais que consistiam principalmente em representações pictóricas e gráficas a Revolução Mexicana.

Esse movimento artístico consistia em enormes pinturas com a finalidade de compor paredes em espaços públicos, assim podendo ser vista e contemplada pela coletividade. De maneira a se opor às influências estéticas européias e burguesas, reconhecida por seu caráter individualista.



Figura 6: Enrique Breccia - Recorte do oitavo requadro da página 43 (Breccia, 2021)/ José Guadalupe Posada - La calavera de la Catrina. Disponível em: <https://jornalnota.com.br/2016/12/14/as-incriveis-gravuras-de-caveiras-do-mexicano-jose-guadalupe-posada/>, acessado em 20/07/2025.



"Las Acordadas", Francisco de Clemente Orozco, 1941-1944.

Figura 7: Enrique Breccia - Recorte do primeiro requadro da página 41 (Breccia, 2021)/ José Clemente Orozco - Las Acordadas, 1941-1944. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/acordadas-0>, acessado em 20/07/2025.

Já as pinturas murais eram realizadas com influências da cultura indígena, com um olhar político por uma socialização da arte. Seus artistas de maior destaque foram Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. Sendo esse último, Orozco, um importante influenciador nos traços de Breccia na realização de suas ilustrações em todo o álbum “A guerra do deserto”, sobretudo pelas gravuras do artista mexicano, nas representações gráficas e pictóricas das quais são trazidas para a construção imagética dos cenários abordados nas narrativas, assim como nas texturas e soluções estilísticas.

As histórias em quadrinhos possuem possibilidades artísticas e narrativas muito amplas, sendo difícil chegar em definições exatas, considerando que para uma leitura de imagem não se pode recorrer a uma metodologia enclausurada em aferir apenas a elementos iconográficos formais. Em vez disso, é necessário se atentar aos elementos trazidos pela própria obra em análise, tratando apenas como observações e reflexões e não seguir rigorosamente uma manual de instruções. Por essa razão, é preferível, nesta investigação, olhar a obra de Breccia a partir de sua potencialidade e não suas características definidoras.

Segundo Thierry Groensteen (2015), o requadro nas histórias em quadrinhos se diferencia dos enquadramentos, como por exemplo, do cinema e da fotografia por não se tratar de uma escolha do que estará no campo visível, o qual configura também em uma seleção do que estará fora, mas em hospedar em um espaço já pré-estabelecido o desenho e/ou a pintura os elementos compositivos pertinentes à sua diegese. Pois ao contrário de um recorte selecionador ao mesmo tempo excludente de uma câmera, o desenho e a pintura não possuem essas restrições, pois já nascem dentro do espaço concebido para tal.

Nesse ponto, o requadro das histórias em quadrinhos se assemelha com as outras artes visuais, como na pintura, porém, nas HQs esses enquadramentos são feitos a partir de uma relação com os outros quadros que compõem a página, o qual Groensteen vai chamar de “solidariedade icônica” (2015, p. 51). Já na gravura, as narrativas são quase sempre individuais, que se encerram em uma única cena, mesmo aquelas que contam histórias em



Figura 8: Enrique Breccia - Página 15 (Breccia, 2021). Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/acordadas-0>, acessado em 20/07/2025.



Figura 9: Enrique Breccia - Página 46 (Breccia, 2021). Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/acordadas-0> , acessado em 20/07/2025.

uma sequência de pranchas sobre um mesmo tema, como é visto nas séries “A revolta dos tecelões” e a “Guerra dos camponeses” de Kathe Kollwitz.

As histórias em quadrinhos possuem possibilidades artísticas e narrativas muito amplas, sendo difícil chegar em definições exatas, considerando que para uma leitura de imagem não se pode recorrer a uma metodologia enclausurada em aferir apenas a elementos iconográficos formais. Em vez disso, é necessário se atentar aos elementos trazidos pela própria obra em análise, tratando apenas como observações e reflexões e não seguir rigorosamente uma manual de instruções. Por essa razão, é preferível, nesta investigação, olhar a obra de Breccia a partir de sua potencialidade e não suas características definidoras.

Segundo Thierry Groensteen (2015), o requadro nas histórias em quadrinhos se diferencia dos enquadramentos, como por exemplo, do cinema e da fotografia por não se tratar de uma escolha do que estará no campo visível, o qual configura também em uma seleção do que estará fora, mas em hospedar em um espaço já pré-estabelecido o desenho e/ou a pintura os elementos compositivos pertinentes à sua diegese. Pois ao contrário de um recorte selecionador ao mesmo tempo excludente de uma câmera, o desenho e a pintura não possuem essas restrições, pois já nascem dentro do espaço concebido para tal.

Nesse ponto, o requadro das histórias em quadrinhos se assemelha com as outras artes visuais, como na pintura, porém, nas HQs esses enquadramentos são feitos a partir de uma relação com os outros quadros que compõem a página, o qual Groensteen vai chamar de “solidariedade icônica” (2015, p. 51). Já na gravura, as narrativas são quase sempre individuais, que se encerram em uma única cena, mesmo aquelas que contam histórias em uma sequência de pranchas sobre um mesmo tema, como é visto nas séries “A revolta dos tecelões” e a “Guerra dos camponeses” de Kathe Kollwitz.

Tratando-se das histórias em quadrinhos, essa sequencialidade de imagens, na maior parte das vezes, são acomodadas dentro de requadros, os quais dividem o mesmo quadro, maior, para que todos façam parte de uma mesma composição, fazendo com que as histórias em quadrinhos sejam ao mesmo tempo uma leitura panorâmica, ou simultânea, para que posteriormente sejam lidos em sua sequencialidade através de seus requadros

justapostos, ou multi requadros . Sobre isso, Thierry Groensteen (2015) afirma que:

Uma página de HQ oferece uma primeira visão global, sintética, mas que não pode ser satisfatória, ela precisa ser examinada, percorrida, decifrada analiticamente. Essa leitura de momento a momento não leva a menor conta a totalidade do campo panóptico que constitui a página (ou a dupla de páginas), uma vez que a visão focal nunca deixa de ser enriquecida pela visão periférica. (Groensteen, 2015, p. 30)

Nos exemplos das Figuras 10 e 11, são colocados lado a lado, respectivamente, a primeira e a última página da história “1870 O Regresso”. Nelas podemos ver exemplos de composições pensadas como um todo, para ver a página como uma simultaneidade dos elementos, cada requadro está dentro de uma estrutura, a qual faz com que haja uma leitura que possa ser vista em seu todo mas também ser lida por suas particularidades.

Para concluir esse segmento, a história em quadrinhos aqui analisada, não só desempenhou um papel de uma simples representação gráfica de seu conteúdo, pois na relação entre a palavra escrita e a imagem, a ilustração não é concebida a partir da literalidade textual não se prende nos aspectos representativos da palavra, mas de sua essência, de sua aura, pois expandem a apreensão simbólica e lúdica (Oliveira, 2008). Portanto, as imagens como agenciadoras do conhecimento, possuem a potência de criar uma memória visual e estimular sentidos por meio dos imaginários provenientes de sua visualidade.

6. Considerações finais

Os estudos a partir da história em quadrinhos “A Guerra do Deserto” de Enrique Breccia proporcionou uma série de reflexões sobre a colonização em seus mais variados aspectos, mas trazendo ao foco a realidade da colonização na América Latina, utilizando o olhar da história dos nossos vizinhos argentinos para encontrar paralelos com nosso próprio contexto, não só pelas imposições coloniais sobre a população originária, mas também encontram correspondência com o momento de repressão por regimes ditatoriais em que a Argentina e o Brasil, como em praticamente toda a

La Guerra del Desierto / El Regreso

AMANECE SOBRE LA PAMPA, Y EL SOL A MEDIO ACOMAR ESTIRA SOBRE EL SUELO LAS SOMBRAS DEL INDIÓ Y SU CABALLO COMO UNA PINCELADA DE AZULTRÁN.



ES ARAUCANO, SE LLAMA CURÚ-AGÉ, Y ESTÁ HERIDO. HACE YA TRES DÍAS Y TRES NOCHES QUE CABALGA SIN DESCANSO, Y TODAVÍA TIENE POR DELANTE UN DÍA Y MEDIO HASTA LLEGAR A SU TOLDERÍA.



PIENSA:



Guión y Dibujos: Enrique Breccia

Figura 10: Enrique Breccia - Página 19 (Breccia, 2021).



Figura 11: Enrique Breccia - Página 28 (Breccia, 2021).

América Latina, passavam quando a edição de Breccia foi primeiramente publicada.

A obra em questão, traz uma provocação ao contar narrativas que remetem à momentos históricos, trazendo ao protagonismo os oprimidos e não os “heróis” edificadas pelos poderes de opressão. Assim, Breccia atualiza e ressignifica o tempo, em deixar de pensá-lo em uma forma linear, de um passado já superado, mas imaginá-lo como em uma espiral (Martins, 2021), no qual o passado é relembrado e ressignificado no tempo presente, de maneira a nunca esquecer, mas em poder reescrevê-lo a partir do ponto de vista dos oprimidos.

Os estereótipos e representações vagas das quais os fazem seu imaginário estagnado no tempo, impedem de olhar os povos indígenas como são, em suas experiências vividas, de seus problemas e de suas demandas sociais, pois sem essa percepção mais próxima da realidade, não seria possível com que mudanças fossem realizadas.

Por essa razão o autor recusa o naturalismo nas representações gráficas das histórias em quadrinhos muito dominantes em sua época, para focar nos aspectos formais que mais conversam com sua temática, optando pela economia dos traços, na planificação do espaço diegético, no uso de linhas largas com o predomínio do contraste do preto e do branco, a proeminência do vazio no fundo de seus requadros dão um sentimento de desolação ao mesmo tempo de sublime.

Em resumo, os traços de Breccia não se prende nas idealizações do “belo”, mas suas representações evidenciam as expressões, os sentimentos, deixando a cargo do leitor decidir os valores de acordo com a própria história e não pelas abordagens estéticas trazidas pelo autor, desse modo, constrói novas experiências e promove novas percepções com a sua arte, tal qual a gravura, as histórias em quadrinhos possuem a força de alcançar as massas e promover mudanças na realidade social.

Referências

AMSELLE, Jean-Loup. Etnias. espaços: por uma antropologia topológica. AMSELLE, Jean-Loup; MBOKOLO, Elikia. No centro da etnia: Etnias, tribalismo e estado na África. Vozes: Ptropolis, 2017, p. 29-74.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BRECCIA, Enrique. A guerra do deserto. São Paulo: Editora Veneta, 2021.

BRECCIA, Enrique. JIMÉNEZ, Cristóbal Aguilar. De mar a mar: a descoberta do pacífico. São Paulo: Comix Zone, 2021.

CENSO Demográfico 2022, Indígenas, Primeiros resultados do universo. Biblioteca IBGE, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102018.pdf>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GROENSTEEN, Thierry. O sistema dos quadrinhos. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015

KALIL, Luis Guilherme Assis. Os espanhóis canibais: análise das gravuras do sétimo volume das Grands Voyages de Theodore de Bry. Tempo, v. 17, p. 261-284, 2011.

MALTA, Márcio; PASSETTI, Gabriel. A guerra do deserto: o uso de uma história em quadrinhos como denúncia. | The Desert War: The Use of a Comic Book As an Indictment . Mural, 2025.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MEMMI, Albert. Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Entrando e saindo da ‘mistura’: os índios nos censos nacionais. Ensaios em antropologia histórica, p. 124-151, 1999.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Mana*, v. 4, p. 47-77, 1998.

OLIVEIRA, Rui de. Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PEREIRA, Aline Alessandra Zimmer da Paz. Käthe Kollwitz e a gravura moderna e revolucionária chinesa. 2018.

PRESTES, Roberta Ribeiro. A Primeira Missa no Brasil em dois tempos. *Oficina do historiador*, v. 3, n. 2, p. 141-157, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SIMONE, Eliana de Sá Porto De. Kathe Kollwitz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil. Belo Horizonte: L&PM Editores, 2007.

6. Argentina e seus símbolos políticos: Che Guevara, Evita Perón e a construção de uma iconografia nacional

Juan Ignacio Assandri

Os símbolos políticos desempenham um papel fundamental na construção das identidades nacionais, operando como condensadores de sentidos compartilhados, narrativas históricas e memórias sociais (Geertz, 1973). Em contextos marcados por intensas disputas simbólicas, como é o caso da Argentina, as imagens de figuras históricas ganham vida própria e se transformam em ícones que condensam afetos, ideologias e narrativas. Longe de serem apenas lembranças do passado, esses símbolos continuam a atuar no presente, ocupando o espaço público, atravessando fronteiras e mobilizando sentidos diversos. É nesse cenário que se insere esta pesquisa, que busca explorar a potência política de imagens emblemáticas da história argentina contemporânea.

Este trabalho tem como objetivo analisar dois dos símbolos políticos mais relevantes da Argentina: Ernesto "Che" Guevara e Eva Perón. Ambas as figuras transcendem sua atuação histórica para se consolidarem como ícones populares de grande potência simbólica, cujas imagens circulam amplamente em distintos suportes, de quadrinhos e cartazes a murais urbanos e objetos de consumo, ativando sentidos diversos em contextos igualmente variados. A proposta aqui é compreender como essas imagens se constituem como símbolos políticos, explorando os múltiplos significados que adquirem por meio de representações visuais, e investigando o impacto que produzem tanto na Argentina quanto em escala global.

A metodologia adotada baseia-se na análise iconográfica e semiótica de um conjunto selecionado de imagens, com o intuito de revelar os níveis de significação presentes nas representações do Che e Evita. Esta abordagem per-

mite desdobrar os sentidos visíveis e latentes das imagens políticas, observando como elas articulam elementos históricos, ideológicos e afetivos.

O documento está estruturado em cinco capítulos. No primeiro, desenvolve-se uma reflexão teórica sobre os símbolos, a política, o papel da imagem e dos quadrinhos no contexto argentino. O segundo capítulo é dedicado à análise da figura de Ernesto "Che" Guevara como símbolo político argentino e global, a partir de suas múltiplas representações visuais. No terceiro capítulo, aborda-se a construção simbólica de Eva Perón, explorando sua imagem enquanto ícone do peronismo e da cultura popular. O quarto capítulo propõe um olhar comparativo sobre outros símbolos políticos e culturais da Argentina, como Diego Maradona, Lionel Messi, as Abuelas de Plaza de Mayo e Mafalda, destacando a diversidade de formas e sentidos que esses ícones assumem no espaço público. Por fim, o quinto capítulo apresenta as conclusões do trabalho.

1. A imagem como símbolo: política, memória e quadrinhos na Argentina

Os símbolos políticos constituem elementos centrais na produção e reprodução do poder, ao condensar sentidos coletivos e mobilizar afetos, identidades e crenças. Como sustenta Clifford Geertz (1973) em seu ensaio *Ideology as a Cultural System*, os símbolos atuam como mecanismos interpretativos que permitem aos indivíduos organizar sua experiência em termos culturalmente codificados. Assim, um símbolo político não se limita a insígnias formais como bandeiras ou brasões nacionais; ele funciona como uma estrutura semiótica complexa que sintetiza visões de mundo, valores compartilhados e formas de ação no espaço público. Sua eficácia simbólica reside justamente na capacidade de articular o emocional e o racional, o individual e o coletivo, na constituição da ordem política (Geertz, 1973).

Neste sentido, a imagem enquanto dispositivo simbólico é atravessada por múltiplos níveis de significação, operando simultaneamente nos planos estético, afetivo e ideológico. Como sublinha Susan Sontag (1977), as imagens, e em particular as fotografias, não são simples reflexos da realidade, mas sim construções carregadas de intenção. Longe de serem neutras, elas selecionam, recortam, estetizam e enquadram o mundo a partir de perspectivas específi-

cas, muitas vezes naturalizadas ou invisibilizadas sob uma aparente objetividade técnica. Esta operação visual produz significados específicos, influencia as emoções do espectador e contribui para a configuração de narrativas sociais e políticas. As imagens, portanto, não se limitam a mostrar: elas também ocultam, hierarquizam, dramatizam e impõem certas formas de ver e de recordar (Sontag, 1977). Assim, o carácter ideológico da imagem não reside apenas no seu conteúdo explícito, mas também nas decisões formais e nos quadros de interpretação que a acompanham, dotando-a de um poder performativo na construção simbólica da realidade.

Nesse contexto mais amplo da análise visual, os quadrinhos (histórias em quadrinhos ou HQs) emergem como um suporte fundamental na construção e disseminação de símbolos políticos. A linguagem gráfica dos quadrinhos combina texto e imagem de forma altamente expressiva, permitindo representar personagens históricos, eventos políticos e lutas sociais com forte apelo emocional e narrativo. Ao transformar figuras como o Che Guevara ou Eva Perón em personagens visuais que circulam amplamente, os quadrinhos operam como uma forma de “tradução cultural”, tornando acessíveis, populares e reinterpretados os sentidos atribuídos a esses ícones. Sua capacidade de condensar discursos políticos em tramas visuais e simbólicas reforça seu papel enquanto instrumento de pedagogia política e de disputa de memória.

No caso argentino, os quadrinhos desempenham um papel particularmente relevante na construção da memória política e na elaboração simbólica da sociedade. A tradição dos quadrinhos argentinos, marcada por um forte compromisso político, encontra em autores como Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia expoentes centrais desse processo. A biografia em quadrinhos *Che*, publicada em 1968 por Oesterheld e ilustrada por Breccia, é um exemplo emblemático da transposição da figura histórica de Guevara para o campo da mitologia gráfica, condensando sua trajetória revolucionária em uma narrativa visual potente e militante. A obra não apenas retrata a vida do Che, mas também opera como denúncia da repressão política e da violência institucional, em plena ascensão da ditadura na Argentina.

Assim, a análise de símbolos políticos deve considerar não apenas sua dimensão institucional ou discursiva, mas também os modos visuais e midiáticos de sua circulação. A imagem política, seja em fotografias, cartazes ou

quadrinhos, age como um dispositivo simbólico que estrutura percepções. Em um país onde a memória política é constantemente reativada e reconfigurada, os símbolos políticos não apenas registram histórias, mas também inter-vêm nelas, reforçando, contestando ou reinventando personagens como o Che Guevara ou Eva Perón. Nos capítulos seguintes, propomos analisar como essas duas figuras foram apropriadas visualmente, tornando-se emblemas da identidade nacional.

Não é por acaso que, na Argentina, os quadrinhos se consolidaram como uma das formas mais férteis de elaboração simbólica e crítica política. Obras como *El Eternauta*, de Oesterheld e Solano López, e mais tarde *Che*, de Oesterheld e Breccia, demonstram que a linguagem gráfica ultrapassou os limites do entretenimento para se tornar veículo de resistência, memória e denúncia. Ao transformar figuras históricas ou ficcionais em arquétipos políticos, os quadrinhos argentinos criaram uma tradição de engajamento que não encontra paralelo em outros contextos latino-americanos. Essa especificidade ajuda a compreender por que a biografia em quadrinhos de Guevara se converteu em um marco simbólico tão potente, tema que será explorado no capítulo seguinte.

2. Che Guevara: de revolucionário a ícone global

2.1. Oesterheld e Breccia: a biografia em quadrinhos como mito gráfico

A publicação de *Che* em 1968, roteirizada por Héctor Germán Oesterheld e ilustrada por Alberto Breccia, representa um marco não apenas na história dos quadrinhos argentinos, mas também na constituição simbólica da própria figura de Guevara. Diferente das leituras posteriores que reduziram o Che a uma estampa pop, a obra inscreve-se em um registro estético e político de altíssima densidade, em que cada traço e cada silêncio funcionam como denúncia da opressão e como afirmação de uma memória revolucionária.

A narrativa de Oesterheld aposta em uma construção épica, que combina a crônica histórica com um lirismo trágico: o Che aparece como herói coletivo, mas também como ser humano atravessado por dilemas éticos, contradições e sacrifícios. Breccia, por sua vez, rompe com o desenho tradicional

das HQs da época, optando por uma estética expressionista e fragmentária, onde a sombra e a deformação plástica traduzem visualmente a dureza da luta revolucionária e a violência do contexto político argentino. O resultado é uma biografia gráfica que não procura a neutralidade documental, mas sim uma tomada de posição explícita: *Che* é, simultaneamente, narrativa, manifesto e elegia.

A repressão à obra é sintomática: rapidamente censurada, com exemplares confiscados e destruídos, a HQ foi percebida pelas autoridades como perigosa — um “quadrinho subversivo”. O destino de Oesterheld, desaparecido em 1977 pela ditadura, reforça a leitura de que *Che* não era apenas uma homenagem, mas parte de uma tradição militante em que a arte se coloca como trincheira de resistência.

O *Che* em quadrinhos não é apenas mais uma representação: ele se converte em mito gráfico, em testemunho visual de uma época e em instrumento de memória militante. Ao lado de Mafalda e do Eternauta, constitui a prova de que os quadrinhos argentinos transcenderam o entretenimento para se afirmar como linguagem crítica e profundamente política.



Figura 1: Che Guevara. Fonte: Korda, Alberto, 1960.

2.2. A foto de Alberto Korda: Do Che revolucionário a fetiche estético

A fotografia *Guerrillero Heroico*, capturada por Alberto Korda em 5 de março de 1960 durante uma cerimônia fúnebre em Havana, tornou-se uma das imagens mais reproduzidas da história contemporânea. O retrato do Che, com o olhar fixo no horizonte, o cenho levemente franzido e uma expressão de firmeza estoica, sintetiza visualmente o arquétipo do revolucionário heroico. A boina com a estrela, os cabelos longos e a barba espessa completam a construção imagética de um sujeito engajado, indomável e comprometido com a causa pela qual lutava. Essa imagem opera como um signo denso e polissêmico: embora tenha sido produzida em um contexto histórico específico, sua conotação ultrapassa aquele momento, transformando o rosto do Che em um emblema universal de luta e resistência.

Korda, militante comunista, não permitiu inicialmente que a imagem fosse explorada comercialmente, mantendo seu uso vinculado à causa revolucionária. No entanto, com o passar dos anos, perdeu-se o controle sobre a circulação da imagem, o que contribuiu para sua amplificação global, mas também para sua banalização em alguns contextos. Ainda assim, a potência visual da fotografia permanece, especialmente em ambientes onde o imaginário revolucionário segue mobilizando afetos e sentimentos de luta.

Conforme argumenta Gustavo Varela em *La guerra de las imágenes* (2017), as imagens não são meras representações da realidade, mas sim campos de disputa simbólica. A foto de Korda ilustra perfeitamente essa ideia: ao longo do tempo, foi apropriada por movimentos de esquerda em diferentes partes do mundo, mas também por setores do mercado que a esvaziaram de seu conteúdo político, transformando-a em produto de consumo global (estampada em camisetas, pôsteres, souvenirs e outros objetos).

O que inicialmente expressava uma postura política radical, com forte teor anticapitalista, foi progressivamente absorvido pela lógica mercantil. Assim, de símbolo revolucionário, o rosto do Che passou a operar como um ícone da cultura pop globalizada. Essa paradoxal circulação, em que o rosto de um guerrilheiro marxista adorna produtos vendidos em shoppings evidência, segundo Varela, uma verdadeira guerra simbólica travada no terreno das ima-

gens: uma disputa entre a preservação do sentido original e sua constante re significação por meio de apropriações externas. Nesse cenário, a imagem deixa de depender do sujeito histórico. Em muitos casos, quem porta uma camiseta do Che desconhece sua trajetória revolucionária, bem como seu pensamento político. A fotografia, portanto, sobrevive à biografia: o rosto do Che Guevara oscila entre a memória militante e o marketing comercial.

2.3. Che como símbolo político argentino

Nascido em Rosário em 1928, a sua figura tem sido objeto de múltiplas apropriações nos domínios da arte, da militância e da cultura popular na Argentina. Na Argentina, seu rosto aparece em murais, intervenções urbanas e obras plásticas que o apresentam tanto como mito quanto como sujeito histórico. Na militância, sua figura é usada por organizações de esquerda, grupos estudantis e movimentos sociais que o reivindicam como exemplo de luta, compromisso político e justiça social.

Na cultura popular, Che também foi inserido em narrativas nacionais que o ligam à tradição dos lutadores sociais argentinos, juntamente com figuras como Eva Perón, Rodolfo Walsh e as mães e avós da Plaza de Mayo. A sua imagem serve de ponto de ancoragem a uma identidade política que exalta a luta, o idealismo e o anti-imperialismo. No entanto, esta reapropriação nacional convive com uma tensão permanente: a do Che como figura globalizada. A sua condição de ícone transnacional, difundido por marcas, designers e empresas de todo o mundo, desafia a possibilidade de manter uma apropriação “autêntica” a partir do local. A própria nacionalidade do Che é por vezes confundida até desconhecida.

A figura do Che Guevara, amplamente difundida e ressignificada, desafia delimitações geográficas e ideológicas, oscilando entre o herói nacional e o ícone transnacional. Nesse processo, sua imagem torna-se um signo ambíguo, capaz de condensar tanto discursos de resistência quanto estratégias de mercantilização. Varela (2006) observa que o rosto do Che permanece como um campo de disputa simbólica, onde se entrelaçam utopia e espetáculo, memória e simulacro, história e mercadoria. Longe de perder sua potência, essa imagem encarna as ambivalências do tempo presente e revela os paradoxos de uma cultura visual marcada pela circulação acelerada de símbolos e pela cons-

tante reinterpretação de seus sentidos.

3. Eva Perón como símbolo nacional.

3.1. Evita: entre política, imagem e mito.

A trajetória de Eva Duarte de Perón, de atriz de rádio e cinema a figura central do peronismo, constitui um dos processos mais emblemáticos de construção simbólica da política argentina no século XX. Evita, como é conhecida popularmente, transformou-se não apenas em uma liderança carismática, mas sim em um verdadeiro ícone político e afetivo das classes populares. Sua ascensão como *“abanderada de los humildes”* foi acompanhada por uma intensa produção e circulação de imagens: fotografias, discursos radiofônicos, filmes e eventos públicos cuidadosamente encenados contribuíram para consolidar sua figura como encarnação da justiça social e da entrega absoluta ao povo.

Beatriz Sarlo, em *La pasión y la excepción* (2003), analisa com profundidade o fenômeno Evita a partir da articulação entre paixão política, performance pública e mitificação. Para a autora, Evita operou uma fusão entre política e espetáculo, convertendo sua presença física em um instrumento de mobilização emocional e de legitimação do projeto peronista. Sua imagem foi trabalhada como um corpo simbólico que ultrapassava as fronteiras do institucional, instaurando uma relação direta com o povo baseada no afeto, no sacrifício e na exemplaridade. O uso da linguagem corporal, dos gestos dramáticos e do vestuário sofisticado fazia parte dessa construção cuidadosamente orquestrada. A verdade é que a análise do fenômeno Evita levaria muito tempo, até mesmo anos.

A morte precoce de Evita, em 1952, aos 33 anos, não interrompeu sua influência simbólica; ao contrário, a intensificou. A embalsamação de seu corpo, a adoração popular e os rituais fúnebres massivos deram origem a uma sacralização sem precedentes na Argentina. Seu corpo passou a operar como um relicário político, como um lugar de memória e devoção. A imagem de Evita morta, convertida em santa laica, continuou circulando e sendo disputada, evidenciando como o mito se desprende da biografia e ganha vida própria no imaginário coletivo.

Assim, a análise de Evita enquanto símbolo político exige compreender a complexa relação entre sua trajetória pessoal, a instrumentalização estética de sua figura em vida, e a mitologia construída em torno de sua morte (Sarlo, 2003). Essa dimensão visual e afetiva será abordada nas próximas seções por meio de imagens selecionadas que ilustram o poder duradouro e multifacetado do mito de Evita.

3.2. Representações visuais de Evita.

A figura de Evita tem sido objeto de múltiplas representações visuais e culturais que consolidaram o seu lugar como ícone político, social e estético no imaginário argentino. A iconografia de Evita é utilizada tanto no espaço público, através de monumentos, esculturas e notas de banco, como em produções culturais de massas, como o cinema, a música e o teatro.

Uma das representações mais emblemáticas é a imagem de Evita projetada em aço no edifício do Ministério do Desenvolvimento Social na Avenida 9 de Julio, em Buenos Aires. Inaugurada em 2011, esta instalação urbana



Figura 2: Representação de Eva Perón na avenida 9 de Julio, Buenos Aires.

revisita a estética do retrato oficial, ao mesmo tempo que inscreve a figura de Evita no coração simbólico do poder político argentino. Há também bustos e estátuas em várias províncias que reproduzem a sua figura numa pose solene ou numa atitude militante, sublinhando o carácter heroico e maternal com que a sua imagem foi construída.

Desde 2012, a inclusão de Eva Perón na nota de 100 pesos é mais um marco na iconografia oficial do país. Esta incorporação não só inscreve a sua figura na linguagem quotidiana da economia, como também reforça o seu papel como símbolo nacional, comparável a heróis como San Martín e Belgrano.

A iconografia de Evita também transita pelo campo do religioso, onde sua figura é frequentemente representada como uma espécie de santa laica ou mártir popular. Esse processo de sacralização simbólica se manifesta em alta-



Figura 3: Santinho com a imagem de Eva Perón.



Figura 4: Cédula de 100 pesos argentinos com imagem de Eva Perón.

res domésticos, murais com auréolas ou lágrimas e velas com sua imagem, evocando práticas devocionais típicas do catolicismo popular. Essa construção não oficial da santidade de Evita reforça a dimensão afetiva e emocional do peronismo, inscrevendo sua figura no imaginário coletivo como um elo entre fé, política e justiça social.

A vida de Evita também tem sido objeto de múltiplas ficções, incluindo o musical *Evita*, de Andrew Lloyd Webber, mais tarde transformado em filme com Madonna no papel principal, e romances como *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, que explora a deriva mítica do seu corpo embalsamado. Essas versões não buscam a fidelidade histórica, mas recriam o mito, alimentando o ciclo de ressignificações em torno da figura de Evita.

A presença de Eva Perón alcança também o universo gastronômico e



Figura 5: A cantora e atriz Madonna representando Eva Perón no musical de Andrew Webber.

o consumo cotidiano. Restaurantes temáticos como *Perón Perón Resto Bar* ou *Santa Evita* homenageiam sua figura com uma estética peronista que combina memória afetiva, culto à personalidade e engajamento político. Produtos como vinhos, panetones (*pan dulce*) e outros alimentos rotulados com sua imagem ou nome reforçam essa mitificação no âmbito do consumo popular. Essas expressões não apenas evocam a figura de Evita, mas também operam como formas de reinscrição simbólica de sua memória no imaginário argentino contemporâneo, articulando política, identidade e cultura material.

3.3. Evita como símbolo político argentino

A figura de Eva Perón ocupa um lugar único no imaginário político



Figura 6: Restaurante na Argentina com o nome de Evita.

argentino, onde a fronteira entre a história e o mito é constantemente borrada. Desde seu surgimento como primeira-dama na década de 1940, Evita foi mais do que uma figura institucional: ela se tornou um símbolo vivo dos setores populares, uma personificação do peronismo. Seu legado vai além da dimensão biográfica e política: Evita tornou-se um mito, um ícone, um símbolo contestado pelas esferas política e cultural.

O peronismo não é apenas um partido político ou uma administração governamental, mas também é uma doutrina e um universo simbólico e afetivo que construiu em torno de Evita um culto que combina paixão política, epopeia social e um certo tipo de “religiosidade”. Evita foi e continua sendo objeto de veneração coletiva, a ponto de sua morte não significar o desaparecimento dela, mas sim sua multiplicação no imaginário nacional. Esse fenômeno é o que Tomás Eloy Martínez analisa no *“Santa Evita”* (1989); um livro que não pretende ser uma biografia, mas uma exploração do mito: o corpo embalsamado, a multiplicação de versões, o poder que persiste além da vida.

Nesse sentido, Varela (2017) argumenta que certas figuras históricas, como o Che ou Evita, tornam-se símbolos flutuantes, que transitam por dife-

rentes registros semióticos: são usadas pela arte, política, publicidade e moda. A figura de Evita foi apropriada pelo teatro, cinema, música e também por campanhas políticas de signos muito diferentes. Esse caráter polissêmico não reduz sua potência, mas a amplia como um campo de disputa simbólica. A Evita que chora nas varandas, que cura os doentes, que distribui subsídios, que morre jovem e bela, continua sendo um espelho no qual o país se olha para se questionar.

4. Outros símbolos políticos e culturais da Argentina

Além de figuras amplamente reconhecidas como o Che Guevara ou Eva Perón, uma série de outros símbolos, oriundos da cultura popular, da literatura, do esporte, do cinema, das lutas sociais e, de modo muito particular, dos quadrinhos, desempenham um papel fundamental na conformação do imaginário coletivo argentino. A tradição gráfica do país, marcada por obras de grande densidade política como *El Eternauta* ou as tiras de *Mafalda*, mostra que os quadrinhos não são apenas entretenimento, mas sim dispositivos de crítica, resistência e memória, estruturando a iconografia política argentina. Esta seção examina alguns desses símbolos políticos e culturais que, embora diversos em origem e natureza, compartilham a capacidade de representar tensões sociais, articular identidades e intervir nas disputas pela memória e pela história. Ao analisar suas trajetórias, significações e reapropriações ao longo do tempo, busca-se compreender como esses elementos se inscrevem na paisagem simbólica argentina contemporânea.

4.1. O lenço branco das Mães da Praça de Maio

O lenço branco utilizado pelas Mães da Praça de Maio constitui um dos símbolos políticos e culturais mais potentes da Argentina contemporânea. Surgido no final da década de 1970, em plena ditadura cívico-militar (1976–1983), o lenço foi inicialmente adotado como uma forma de identificação coletiva entre as mães que buscavam seus filhos e filhas desaparecidos pelo terrorismo de Estado. Costurado com fraldas de pano, em referência direta à maternidade, e usado sobre a cabeça, o lenço se tornou um gesto visual de denúncia pública frente à repressão e ao silêncio institucional.

Ao longo das décadas, esse símbolo foi amplamente ressignificado,

transcendendo seu contexto original para se tornar um emblema da luta por direitos humanos, memória, verdade e justiça. Sua presença nas manifestações, marchas e intervenções artísticas argentinas reforça sua força semiótica como marca de resistência civil pacífica. Além disso, o lenço branco adquiriu projeção internacional, sendo reconhecido como um ícone da luta contra a impunidade em regimes autoritários. Assim como outras formas visuais analisadas neste trabalho, o lenço das Mães articula política e estética, corpo e símbolo, transformando-se em uma linguagem visual de resistência que atravessa gerações.

4.2. Ícones populares: Maradona, Messi e Gardel

A cultura argentina está profundamente marcada por figuras populares que transcendem sua área de atuação original e se transformam em símbolos nacionais e internacionais. Entre os mais emblemáticos destacam-se Diego Armando Maradona, Lionel Messi e Carlos Gardel, ícones que, por diferentes vias, condensam aspectos centrais da identidade coletiva argentina e projetam, no imaginário social, valores como paixão, genialidade, sofrimento e transcendência.

Diego Maradona representa, talvez como nenhum outro, a fusão entre o futebol e a religião popular na Argentina. Sua trajetória, que mistura genialidade esportiva, episódios polêmicos, origem humilde e carisma inigualável, deu lugar à construção de uma figura quase mítica. A inscrição “D10S”, que combina seu número de camisa com a palavra “Deus”, simboliza essa sacralização do jogador, alçado à categoria de divindade laica por amplos setores da população. A fundação da chamada *Iglesia Maradoniana* expressa o grau de devoção afetiva e simbólica de seus seguidores, para os quais Maradona encarna tanto a revanche social dos marginalizados quanto a glória efêmera dos heróis trágicos.

Lionel Messi, por sua vez, configura um ícone de outro tipo. Sua consagração definitiva no imaginário nacional argentino ocorre com a conquista da Copa do Mundo de 2022, após anos de críticas por sua suposta “distância” emocional do país. Ao vencer o torneio e exibir orgulhosamente a camisa celeste e branca, Messi passa a ser celebrado como símbolo de identidade nacional e redenção coletiva. Ao mesmo tempo, sua figura ultrapassa fronteiras:



Figura 7: Maradona, Evita e Carlos Gardel no bairro de La Boca, em Buenos Aires.

como astro global, Messi é apropriado por diferentes culturas, marcas e torcedores, tensionando as noções de pertencimento e representação simbólica.

Por fim, Carlos Gardel constitui um dos pilares da cultura rioplatense e da construção do tango como gênero musical identitário. Sua imagem elegante, seu timbre inconfundível e sua presença na indústria fonográfica e cinematográfica consolidaram-no como emblema da “idade de ouro” do tango. Sua figura continua presente em murais, estátuas e objetos do cotidiano, funcionando como marcador simbólico de uma Argentina nostálgica e refinada. Gardel, como símbolo, conecta passado e presente, tradição e mito, cidade e música.

Em conjunto, Maradona, Messi e Gardel ilustram como a cultura popular argentina se vale de imagens, narrativas e performances para projetar identidades complexas e em constante disputa. Esses ícones não apenas refletem o ethos nacional, mas também contribuem ativamente para sua (re)construção, operando como símbolos vivos que circulam entre o sagrado e o profano, o local e o global, o mito e a história.

4.3. Mafalda e El Eternauta: crítica social e resistência em quadrinhos

Assim como a biografia de Che, também Mafalda e o Eternauta mostram o papel dos quadrinhos como linguagem política que, embora ficcionais, desempenham um papel significativo na formação da consciência social e política do país. É o caso de Mafalda, criada por Quino, e do Eternauta, protagonista da obra de Héctor Germán Oesterheld e Francisco Solano López. Ambos os personagens transcendem o universo da cultura de massas para se inscreverem como símbolos de crítica, resistência e memória no imaginário coletivo argentino.

Mafalda, surgida na década de 1960, é uma menina curiosa, questionadora e inconformada, cujas tiras cômicas revelam uma visão crítica sobre temas como a desigualdade social, o autoritarismo, a guerra, o papel das mulheres e as contradições do mundo adulto. A permanência de Mafalda no repertório simbólico argentino, em murais, marchas feministas, produtos culturais e debates públicos, revela seu poder de interpelação e sua capacidade de representar a voz de uma geração que aspirava a um mundo mais justo.

5. Conclusão

Ao longo deste estudo, buscou-se compreender o papel dos símbolos políticos na construção do imaginário nacional argentino, com especial atenção às figuras de Ernesto Che Guevara e Eva Perón. A análise demonstrou que tais personagens, embora enraizados em contextos históricos específicos, transcendem suas biografias para se converterem em ícones visuais de enorme potência simbólica. Suas imagens, amplamente difundidas em murais, quadrinhos, filmes, notas de dinheiro e objetos de consumo, não apenas evocam o passado, mas continuam a operar no presente, mobilizando afetos, identidades e disputas ideológicas.

Tanto o Che quanto Evita tornaram-se “símbolos flutuantes”, sujeitos a ressignificações diversas, ora reverenciados como heróis populares e mártires da justiça social, ora apropriados por circuitos comerciais que esvaziavam parcialmente seus conteúdos políticos originais. Essa ambiguidade revela o poder e a fragilidade dos símbolos: quanto mais circulam, mais sentidos acumulam, e mais sujeitos estão à disputa semiótica. Nesse processo, a cultura visual ar-



Figura 8: Quadrinho da Mafalda.



Figura 9: O lenço branco das Mães da Praça de Maio, no centro de Buenos Aires.

gentina mostra-se particularmente fértil, expressando sua tendência histórica à politização das imagens e à estetização das narrativas públicas.

Entre os múltiplos suportes visuais, os quadrinhos ocupam um lugar de destaque. Obras como *Che*, de Oesterheld e Breccia, ou *El Eternauta* e *Mafalda*, demonstram que a linguagem gráfica foi capaz de articular memória, crítica social e resistência política de modo singular. Ao transformar a experiência histórica em narrativa visual, os quadrinhos não apenas popularizam símbolos, mas também oferecem leituras alternativas, muitas vezes contra-hegemônicas, sobre o passado e o presente argentinos. Assim, constituem uma verdadeira pedagogia política, na qual estética e engajamento se fundem.

É importante destacar que, embora a pesquisa tenha se concentrado no *Che* e *Evita*, a Argentina é um país notoriamente povoado por símbolos políticos e culturais de alta densidade: Maradona, Messi, Gardel, as Mães da Praça de Maio, o próprio Juan Perón, as ilhas Malvinas, entre muitos outros. Cada um deles carrega camadas complexas de significado, memória e afeto. No entanto, o papel específico dos quadrinhos na tradição argentina sugere que a cultura gráfica deve ser entendida como um eixo estruturante da iconografia política nacional, e não como mero complemento cultural.

Assim, compreender a iconografia política na Argentina não é apenas um exercício de análise visual ou historiográfico, mas também uma chave para interpretar os modos como a sociedade constrói sentido, disputa narrativas e elabora sua própria identidade coletiva. Nesse quadro, os quadrinhos revelam-se um dispositivo privilegiado: mais do que reflexo da realidade, atuam como instrumento ativo de sua produção, crítica e transformação. Na Argentina, pensar símbolos políticos é também pensar quadrinhos: uma linguagem que, ao articular estética e política, ajudou a forjar as formas de ver, lembrar e disputar a história nacional.

Já o *Eternauta*, publicado originalmente em 1957, narra a história de uma invasão alienígena em Buenos Aires e a luta coletiva de um grupo de pessoas pela sobrevivência. A obra funciona como uma alegoria potente da resistência popular frente ao autoritarismo e à opressão, sendo lida, sobretudo após o golpe de 1976, como uma antecipação simbólica da repressão e da violência estatal na Argentina. Com o tempo, o *Eternauta* se converteu em um símbolo da memória e da resistência política, apropriado por movimentos so-

ciais, artistas e ativistas que veem na figura do Eternauta um emblema da luta coletiva e da dignidade frente ao horror.

Tanto Mafalda quanto o Eternauta revelam como os quadrinhos podem operar como dispositivos simbólicos de alta densidade política e cultural. Suas narrativas e visualidades não apenas refletem a realidade argentina, mas intervêm nela, contribuindo para a formação de subjetividades críticas e engajadas. Ao lado de outros ícones populares, essas figuras demonstram que o campo da cultura gráfica é também um terreno fértil para a construção de símbolos que articulam memória, identidade e transformação social.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SARLO, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Barcelona: Ariel, 2003.

SONTAG, Susan. *On Photography*. London: Picador, 1977.

VARELA, Gustavo. *La guerra de las imágenes*. Buenos Aires: Marea Editorial, 2017.

WEBBER, Andrew Lloyd; **RICE**, Tim. *Evita: A musical*. London: Faber and Faber, 1978.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

OESTERHELD, Héctor Germán; **BRECCIA**, Alberto. *Che, os últimos dias de um herói*. Buenos Aires: Ediciones Doedytores, 2008.

QUINO. *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.

7. O Estado imperial brasileiro através da história em quadrinhos *Adeus, Chamigo Brasileiro*

Daniela Marques da Silva

Este artigo tem como tema a Guerra do Paraguai, conflito ocorrido entre 1864 e 1870 na região da bacia do rio da Prata, envolvendo os países da Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina) contra o Paraguai. Tal guerra é considerada o maior conflito da região e mudou a sociedade dos Estados envolvidos. O objetivo do artigo é olhar o conflito a partir do contexto geopolítico platino e da construção dos objetivos do Estado imperial brasileiro para a região.

Assim, o problema proposto é: a partir da história em quadrinhos “Adeus, chamigo brasileiro”, de André Toral, como podemos perceber questões pertinentes à consolidação do Estado imperial brasileiro e suas forças militares às vésperas do conflito? Para isso, a referida história em quadrinho será usada como fonte juntamente com a historiografia e produção científica sobre o tema. Em um primeiro momento, nesta introdução, será abordada de forma breve a relação entre história em quadrinhos e guerras. No desenvolvimento será apresentada a guerra do Paraguai, a partir da historiografia, a história em quadrinho a ser trabalhada e as passagens da mesma que serão trabalhadas neste artigo.

Por vezes as histórias em quadrinhos são concebidas como algo distante da, voltadas para o público infantil e com conteúdo irrelevante. Entretanto, elas possuem estrutura e técnica de produção própria, contam com roteiro e plano de fundo. Seus enredos abordam questões referentes ao cotidiano, às inquietudes do autor e até mesmo da sociedade em que o mesmo está inserido. As histórias em quadrinhos possuem uma ligação direta com a realidade, logo permitem o desenvolvimento de uma consciência crítica ao leitor. Ou seja, há uma responsabilidade social nessas obras (Malta, 2005, p. 28). As

histórias em quadrinhos são ainda uma combinação original de matérias de expressão e conjunto de códigos. Ou seja, uma elaboração sofisticada (Groensteen, 2015).

Este paper não busca detalhar o frutífero debate sobre cultura de massas, mas é importante destacar que, quanto aos quadrinhos, ao serem vistos como algo banal e das massas perdem sua riqueza artística e crítica da realidade. É preciso estar ciente que os quadrinhos possuem uma intenção ao serem produzidos e seus leitores são um produto cultural (Eco, 1970).

A sociedade atual estima pela imagem e comunica-se por meio dela. As imagens transmitem mensagens e, logo, podem ser usadas como instrumento para compreensão da sociedade. A História se utiliza de imagens como fontes históricas para a escrita historiográfica. No final do século XX, no diálogo com outras áreas das Ciências Humanas, os historiadores passaram a utilizar mais as imagens como fontes. Ao longo do século XX, além das abordagens econômicas e políticas, tiveram lugar nas Ciências Humanas as abordagens políticas e culturais (Malta, 2013). Cabe destacar que, para a historiografia, as fontes históricas são um instrumento importante para compreensão do processo histórico. Porém, não são ilustrativas ou meras provas do passado. É preciso ler as fontes históricas de forma crítica, questionando seu contexto de produção, por exemplo (Bloch, 2001).

Partindo da premissa de que as histórias em quadrinhos possuem responsabilidade social e retratam a realidade, ao longo da disciplina “O fenômeno da guerra e dos conflitos nas histórias em quadrinhos” ofertada no primeiro semestre letivo de 2025 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos da Segurança e Defesa (PPGEST/UFF), pelo professor doutor Marcio Malta, vimos obras cujo plano de fundo eram guerras ou conflitos. Há uma diversidade de autores que escolheram as guerras e os conflitos como tema para seus quadrinhos. Lemos obras que abordaram desde a guerra do Paraguai até os conflitos contemporâneos no Oriente Médio.

O fenômeno da guerra é antigo e desperta o interesse de autores de diversas áreas do conhecimento. Carl von Clausewitz, umas das referências para os Estudos Estratégicos, apresentou a ideia de que a guerra seria uma continuação da política, por outros meios (Clausewitz, 1996). Desta forma, compreendemos a guerra e os conflitos como frutos de decisões políticas dos

Estados. No caso escolhido (Guerra do Paraguai), os Estados da região platina optaram pela guerra devido a um conjunto de fatores geopolíticos no momento de construção e consolidação de seus Estados.

1. **Desenvolvimento e resultados**

É preciso neste momento abordar o que foi a Guerra do Paraguai. Sobre ela, há uma vasta produção acadêmica. Afinal, marcou a história da América do Sul, em especial, da bacia platina. Após esse conflito o continente não testemunhou outro de mesma dimensão e o continente passou a ser considerado pacífico (Rodrigues e Rodríguez, 2019). Com duração de 1864 a 1870, o conflito custou para o Império do Brasil a vida de cinquenta mil soldados, efeitos em sua oficialidade e abalo na estrutura escravista. Para a região platina, a guerra resolveu algumas questões geopolíticas (Schulz, 1994).

Francisco Doratioto aponta que Brasil e Argentina eram pólos no sub-sistema do Prata. Consequentemente, a história paraguaia estava conectada à história destes países. A guerra do Paraguai foi resultado da construção dos Estados nacionais na região do Prata e resultado da consolidação destes Estados. Assim, guerra e política conectam-se. O Império do Brasil possuía uma política em relação a República do Paraguai a fim de alcançar os seguintes objetivos: obter a navegação do rio da Prata e, assim, comunicar a província de Mato Grosso com o restante do Império; delimitar suas fronteiras e conter a influência argentina na região platina. É importante destacar que a unificação argentina (os estados de Buenos Aires e a Confederação Argentina) ocorreu às vésperas da guerra, em 1862. Naquele ano, ascendeu à presidência argentina Francisco Solano López. No Uruguai, o presidente Mitre buscava aliança com o Império (Doratioto, 2002).

Enquanto Mitre e Solano López possuíam uma política externa, o Império (governado por liberais) não. Em 1862, os liberais ascenderam ao poder. Entretanto, diferente dos saquaremas, não possuíam uma política externa para a região do Prata. Deste modo, a ação diplomática aconteceu de forma reativa às questões momentâneas. Para Francisco Doratioto, a Guerra do Paraguai foi uma guerra total¹ onde seus chefes não tiveram tempo nem condi-

¹ Guerra total aqui é compreendida como a mobilização total das nações para o esforço de guerra. Tal mobilização é militar, tecnológica, industrial, intelectual, etc (Duarte, 2005).

ções de incorporar novas táticas e soluções aos campos de batalha (Doratioto, 2002, p. 477).

Não é nosso objetivo narrar o conflito, mas é importante destacar sua longa duração que pode ser explicada por: desentendimento no comando aliado, pouca iniciativa dos chefes brasileiros, a bravura paraguaia e a perda de combatividade aliada. Quanto aos impactos da guerra, para o Império, foi reafirmada a necessidade de evitar que a Argentina tomasse posse do território do Chaco, o Estado paraguaio saiu destruído, o Império teve muitas perdas humanas, os regimes escravocrata e monárquico foram abalados e a relação entre Exército e monarquia mudou. No plano regional, abriu-se a possibilidade de alteração nas relações platinas (Doratioto, 2002).

Posto isto, é preciso conhecer a história em quadrinhos a ser utilizada nesse paper. A história em quadrinhos *Adeus, chamigo brasileiro* de André Toral data de 1999. O plano de fundo é o maior conflito do continente sul americano, a Guerra do Paraguai. A partir desse conflito André Toral conta a história dos protagonistas Jorge, Silvino e Ladislao.

Toral é mestre em Antropologia e doutor em História. Dedicando-se às histórias em quadrinhos e à temática deste conflito desde a década de 1980. Uma característica do autor é basear suas obras em pesquisas históricas. *Adeus, chamigo brasileiro* recupera a história da guerra do Paraguai através de três personagens protagonistas: Jorge (um jovem carioca, de origem rica), Silvino (baiano pobre que é recrutado à força) e Ladislao, estudante paraguaio que estava estudando na Europa e foi convocado para a guerra (Alves, 2016).

A primeira parte da história em quadrinhos se chama *Voluntários da Pátria* e aborda o cenário anterior ao conflito. A história inicia-se em 1863 com um panorama sobre o cenário paraguaio. Nesta primeira parte, é contado o recrutamento forçado de Silvino no recôncavo baiano e a batalha do Tuiuti (1866). Sobre ela, Toral desmistifica a imagem heroica do Brasil ao apontar a brutalidade com a qual as tropas imperiais atacaram as tropas paraguaias. Já na segunda parte, *Ladislao Iturbe*, o autor aborda o cruzamento das histórias dos três personagens. De modo geral, André Toral não retrata a guerra como tendo vencedores. Em sua leitura, todos perdem e há um questionamento sobre a ideia de heroísmo (Alves, 2016). Ao fim da obra, o autor trás a história, iconografia e cronologia do conflito. Cabe destacar que são referenciadas as

bibliografias e fontes de pesquisas usadas por ele. Agora, por meio de partes da obra, iremos abordar questões pertinentes à consolidação do Estado imperial brasileiro e suas forças militares.

Logo no início da obra de André Toral é possível perceber um panorama do contexto platino. Os quadrinhos na página 5 (Figura 1) mostram um

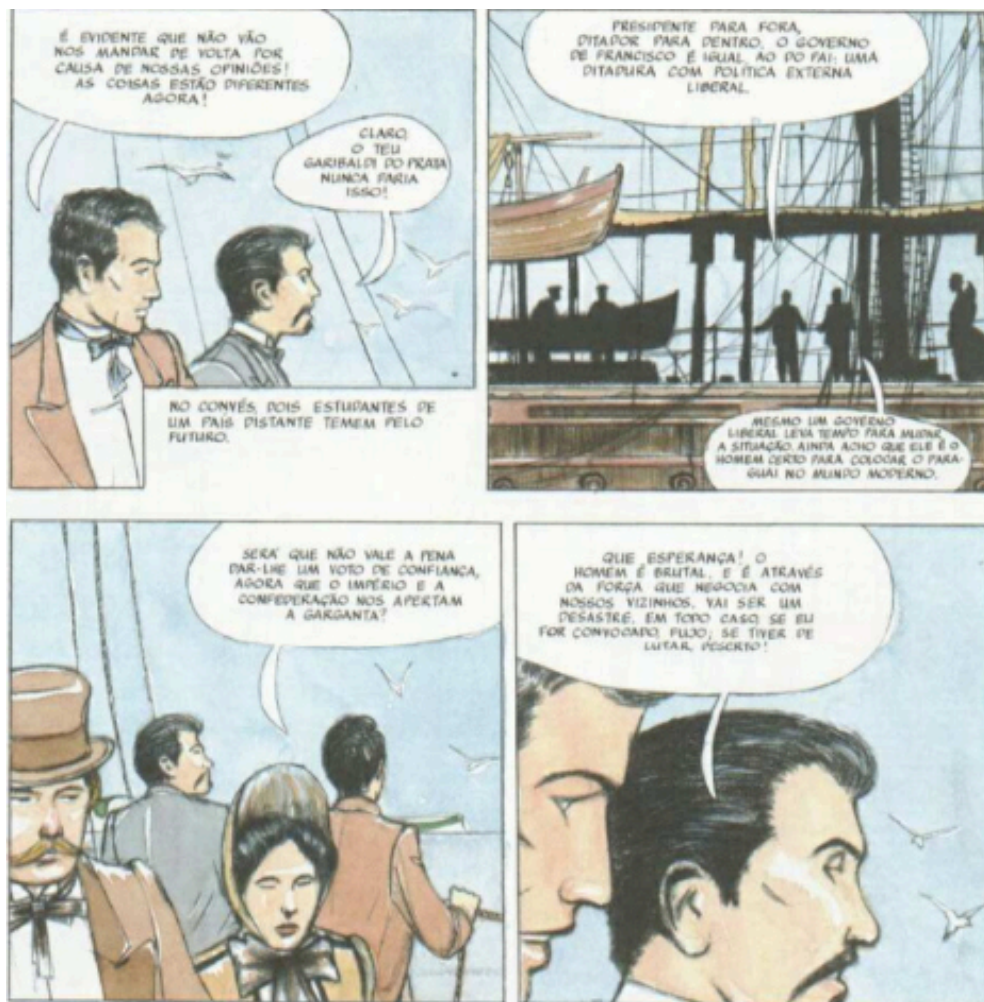


Figura 1 - Diálogo sobre o governo Solano López. Fonte: Toral, 1999, p. 5.

diálogo sobre o governo de Solano López. Ladislao está retornando para seu país e expõe sua visão sobre o presidente paraguaio, Solano López.

Ladislao compreendia o governo de Solano López como uma ditadura de política externa liberal que colocaria o Paraguai no mundo moderno. Entretanto, o país estaria pressionado pelo Império do Brasil e pela Argentina. Duas páginas depois, há um diálogo sobre a posição do Paraguai na economia mundial.

Desta maneira, podemos refletir sobre o contexto geopolítico platino em meados do século XIX. Naquele momento, estavam em jogo para o Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai suas formações e consolidações enquanto Es-



Figura 2 - O Paraguai na economia mundial. Fonte: Toral, 1999, p. 7.

tados nacionais. A Argentina, antes de 1862, era uma confederação de Estados autônomos. Rosas pretendia reconstruir o Vice-Reino do Rio da Prata, o que preocupava o Império. Este atingiu o ápice da centralização política na década de 1850 sob direção saquarema (parte dos conservadores) e envolveu a reforma das forças militares. A navegação no rio da Prata e a definição das fronteiras eram questões pendentes à consolidação do Estado imperial, em especial na região platina (Nunes, 2006).

Durante os anos 1850, o Paraguai viveu um significativo progresso sob a liderança de Carlos Antonio Lopez. Assim, na década seguinte, Solano López herdou um Estado estável politicamente. O Uruguai estava sujeito à influência brasileira e argentina provocada pela instabilidade política. Tal instabilidade era acirrada pela disputa entre *blancos* e *colorados* pelo poder político e controle do porto de Montevideu (Izecksohn, 2002). Notamos na obra de Toral que seus personagens possuem uma visão positiva do Paraguai. Ao observar a bibliografia percebemos que, antes da guerra, o cenário era otimista para aquele Estado. Os personagens abordam a prosperidade paraguaia e projetam um futuro para o país que esta prosperidade permitia vislumbrar antes do conflito. Este mudou radicalmente os rumos paraguaios.

No Brasil o processo de consolidação do Estado imperial esteve ligado à reforma das forças militares. Durante o período regencial, uma série de revoltas, entre elas a Farroupilha com duração de uma década, ameaçaram a integridade territorial do Império. Em 1837, com a renúncia do regente Diogo Feijó, os saquaremas ascenderam ao poder e empreenderam uma obra política. Os argumentos motivadores desta obra política eram: garantir a integridade territorial, a ordem e a monarquia centralizada. Entretanto, o Exército, a Marinha e a Guarda Nacional enfrentaram dificuldades. Assim, nas décadas de 1840 e 1850, as forças militares foram reformadas. Em diversas esferas, desde a administrativa, até o sistema de recrutamento, promoções e ensino militar. O objetivo do Estado imperial era tornar as forças militares imperiais um instrumento para atingir seus propósitos políticos (Silva, 2018).

De acordo com a Constituição do Império, as forças militares seguiam os moldes coloniais. Ou seja, o Exército era responsável pela defesa das fronteiras e as milícias pela ordem pública nas comarcas, sendo seus oficiais eletivos e temporários. Já os guardas policiais eram responsáveis pela segurança

dos indivíduos (Sodré, 1965, p.89). Quanto à composição do Exército, refletia a hierarquia da sociedade imperial. Os mais pobres eram recrutados de forma extrema e ocupavam os postos mais baixos da hierarquia militar. Enquanto isto, os postos mais altos eram destinados a filhos de oficiais, filhos da nobreza e aqueles com laços amizade e proximidade com a Coroa (Souza, 1999).

Nas páginas onze a treze, André Toral, narra como o personagem Silvino foi recrutado para a guerra de maneira forçada. Sobre o recrutamento no Exército brasileiro do Segundo Reinado, Nelson Werneck Sodré mostra que este seguiu o padrão do período colonial. As classes abastadas e médias eram isentas do serviço militar, logo os indivíduos à margem (desocupados, vadios e negros) eram recrutados. Poucos jovens abastados e de camadas médias buscavam o oficialato. Desta forma, o recrutamento para o Exército era uma distinção de classe (Sodré, 1965). Antes da Guerra do Paraguai, o contingente do Exército era menor que da Guarda Nacional (força militar criada pelos liberais na década de 1830, organizada localmente e com comando ligado às elites escravocratas). Com a guerra, foi desenvolvido um sistema de recrutamento em escala nacional (os voluntários da pátria) que colocou o Exército imperial no centro dos acontecimentos (Sales, 1990).

Nos quadrinhos de Toral podemos perceber o tom racial no recrutamento de Silvino. Há o uso de expressões como “negão”. Isso nos trás mais uma questão crucial para o Estado imperial: os escravos que lutaram na Guerra do Paraguai. Ricardo Sales aponta que houve uma discussão sobre usar ou não a mão-de-obra das lavouras na guerra. Pois, havia o risco de treinar e armar os escravos. Em 1866, foi aprovada a liberdade para aqueles escravos que servissem o Exército na guerra do Paraguai. Porém, esses homens eram vistos pelo Império como mercadoria, logo seu recrutamento estava condicionado à ordem econômica imperial. Assim, a maior parte dos escravos recrutados para a guerra tinha origem nas províncias da Bahia e do Rio Grande do Sul. Mesmo assim, era necessário engajar esses escravos. Estes, muitas vezes, se apresentavam como substitutos de seus donos (pedindo indenização a eles ou não, por lealdade). Não era geral o caso dos escravos que se apresentavam em busca de liberdade, mas era fato que a guerra igualou as categorias sociais (Sales, 1990).

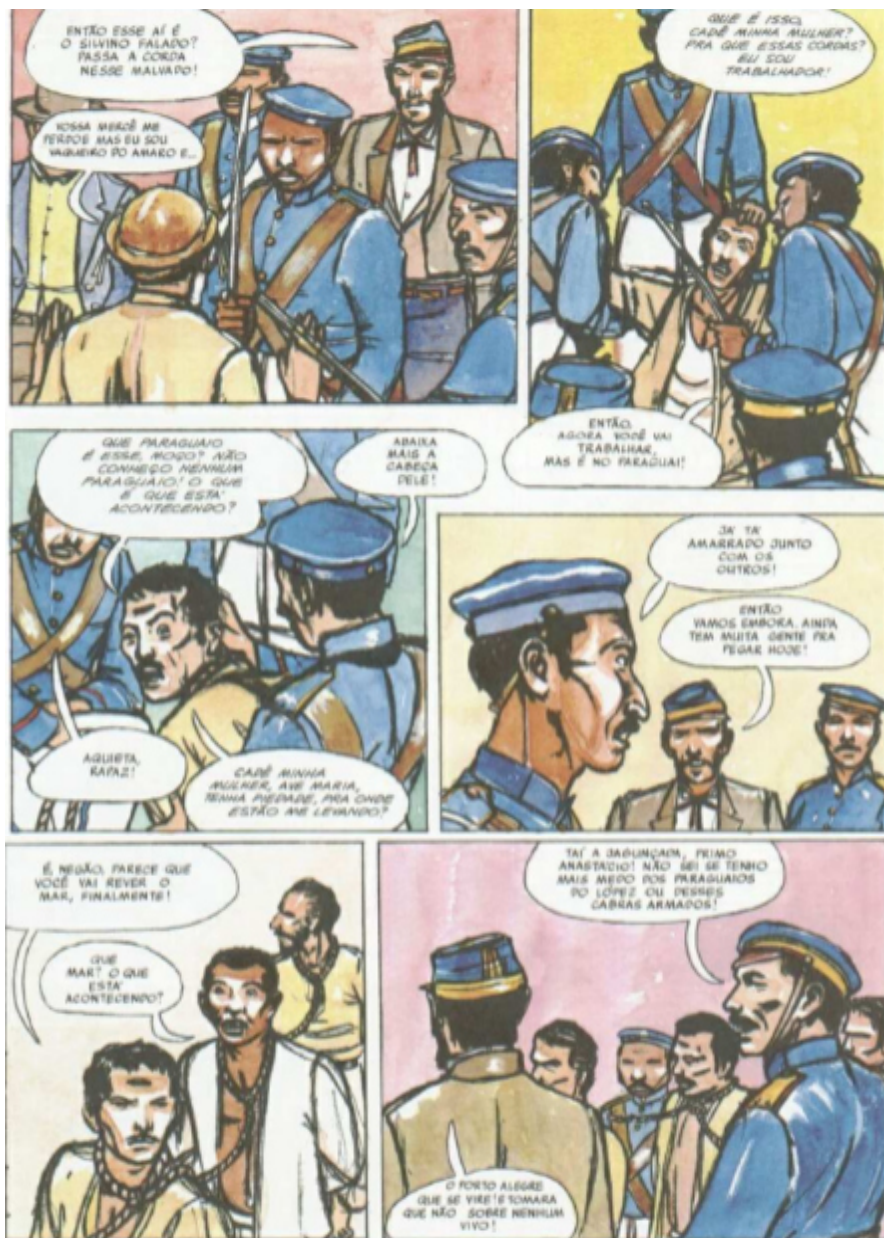


Figura 3: O recrutamento forçado de Silvino. Fonte: Toral, 1999, p. 11.



Figura 4: O recrutamento forçado do Exército. Fonte: Toral, 1999, p. 13.

Voluntários, voluntários apresentados (levados por alguém para ser voluntário) e substitutos (servir no lugar de algum convocado) foram iguados socialmente. A população escrava estava à margem da sociedade, era vista como mercadoria. Porém, ao participar da guerra tinham a possibilidade de reconhecimento. As classes populares eram recrutadas coercitivamente e enviadas para a Corte. Muitos desses homens livres pobres eram recrutados no interior da província da Bahia, à força, aquartelados na capital e, depois, enviados para o sul (Sales, 1990, p. 70-104).

Vemos aqui o caso do personagem Silvino. Homem pobre, do recôncavo baiano, sem informação do que seria servir na guerra e é recrutado forçadamente. Tratado de forma violenta por soldados brancos que o levaram, sem explicações para a Corte (Rio de Janeiro) a fim de ser incorporado ao Exército imperial e servir contra as tropas de Solano Lopez. Silvino represen-

ta, nos quadrinhos de Toral, uma parcela da população que acabamos de tratar por meio da historiografia.

Ao longo da história, André Toral mostra a chegada do jovem Jorge ao campo de batalha. De origem nobre, o rapaz se espanta com a situação dos acampamentos, o tratamento dado aos recrutados e a vida no campo de batalha, a brutalidade da guerra. Assim, o jovem recorre a contatos em busca de uma promoção.

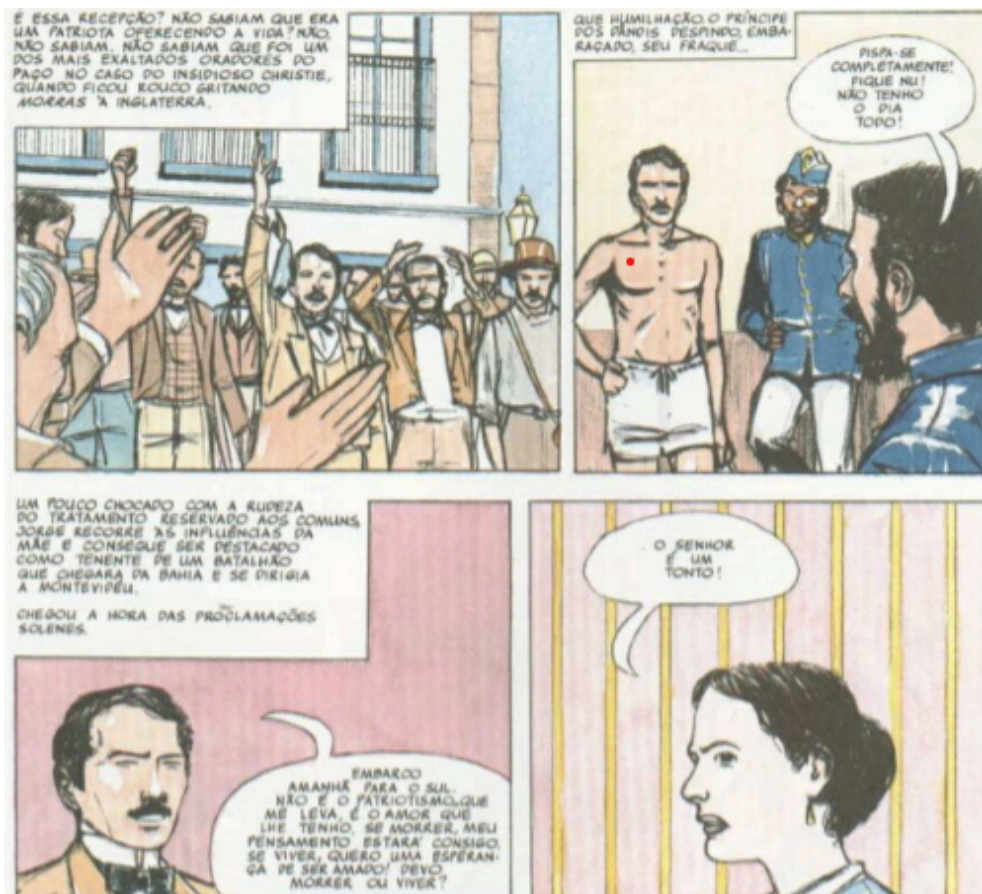


Figura 5: A apresentação de Jorge ao serviço militar. Fonte: Toral, 1999, p. 26.

Por meio destes quadrinhos podemos discutir as promoções no Exército e a ascensão na hierarquia militar. Antes de 1850, as promoções para oficiais do Exército brasileiro ocorriam diferente das promoções atualmente. Afinal, a força terrestre não era uma corporação como a atual. Vimos que os postos de oficiais eram destinados a filhos de oficiais, membros da nobreza ou pessoas próximas à Coroa. Esses indivíduos não eram obrigados a cursar a academia militar para obter uma patente de oficial, permanecer um determinado tempo em um posto ou ter uma idade mínima para ascender na hierarquia. Bastava ter laços nobiliárquicos ou de proximidade com a Coroa, ou até mesmo prestar serviços a ela. Assim, a elite política também ocupava os altos postos do oficialato. Um exemplo desse tipo de oficial é Luís Alves de Lima e Silva, o duque de Caxias. Oriundo de uma família que ascendeu hierarquicamente no Exército prestando serviços à Coroa e ocupando os principais postos da burocracia colonial e imperial (Souza, 1999 e Silva, 2018).

No ano de 1850, integrando as reformas saquaremas, foi aprovada a lei de promoções do Exército. Esta rompia com o antigo sistema de promoções, determinava que para obter uma patente de oficial era preciso ter dezoito anos, ser alfabetizado e estar no Exército há dois anos. Além disso, era preciso cursar a academia militar e permanecer um determinado tempo em cada posto (Schulz, 1994 e Silva, 2018). Esta lei de promoções estava em vigor quando a guerra iniciou. Porém, a mobilização para a guerra alterou o cenário imperial ainda em reconfiguração.

Jorge, personagem de André Toral, recorreu ao antigo sistema de promoções antes de ir para a guerra. O jovem abastado conseguiu, por meio de influências familiares, ser promovido a tenente de um batalhão vindo da Bahia para Montevidéu. Jorge sentiu-se incomodado com o tratamento dado aos recrutados na Bahia. Provavelmente, o rapaz temeu ter o mesmo tratamento em campo de batalha. Conseguindo uma promoção, fugiria daquele tratamento. A vida no campo de batalha era dura e as diferentes classes do Império ali cruzavam-se. A historiografia aponta que as categorias sociais foram igualladas na guerra. Na obra de Toral, elas se cruzaram, contam a história da Guerra do Paraguai e apontam questões importantes para o Império do Brasil que nos ajudam a pensar o pré-guerra.

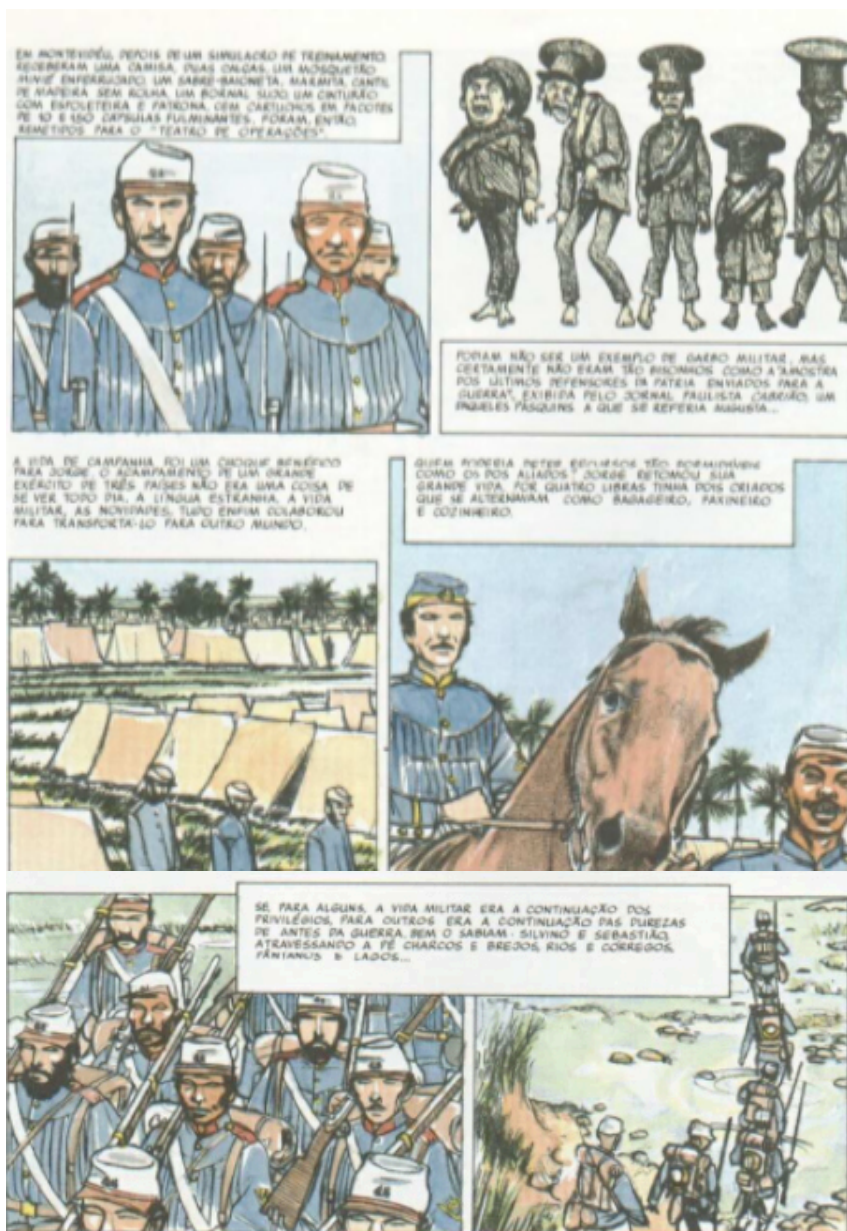


Figura 6: A chegada de Jorge ao acampamento. Fonte: Toral, 1999, p. 28.

No ano de 1850, integrando as reformas saquaremas, foi aprovada a lei de promoções do Exército. Esta rompia com o antigo sistema de promoções, determinava que para obter uma patente de oficial era preciso ter dezoito anos, ser alfabetizado e estar no Exército há dois anos. Além disso, era preciso cursar a academia militar e permanecer um determinado tempo em cada posto (Schulz, 1994 e Silva, 2018). Esta lei de promoções estava em vigor quando a guerra iniciou. Porém, a mobilização para a guerra alterou o cenário imperial ainda em reconfiguração.

Jorge, personagem de André Toral, recorreu ao antigo sistema de promoções antes de ir para a guerra. O jovem abastado conseguiu, por meio de influências familiares, ser promovido a tenente de um batalhão vindo da Bahia para Montevidéu. Jorge sentiu-se incomodado com o tratamento dado aos recrutados na Bahia. Provavelmente, o rapaz temeu ter o mesmo tratamento em campo de batalha. Conseguindo uma promoção, fugiria daquele tratamento. A vida no campo de batalha era dura e as diferentes classes do Império ali cruzavam-se. A historiografia aponta que as categorias sociais foram igualladas na guerra. Na obra de Toral, elas se cruzaram, contam a história da Guerra do Paraguai e apontam questões importantes para o Império do Brasil que nos ajudam a pensar o pré-guerra.

2. Breves conclusões

Por meio dos argumentos apresentados neste capítulo podemos concluir que, a história em quadrinhos de André Toral fornece meios para estudos sobre a Guerra do Paraguai. Pois, por meio dela é possível eleger diversos subtemas pertinentes à guerra e aos Estados envolvidos nela, como fizemos aqui. Foi possível concluir também que, a forma como André Toral narra a história de seus personagens protagonistas e da guerra, ele permite pensar questões referentes ao Estado imperial brasileiro antes da Guerra do Paraguai e durante ela.

Referências

ALVES, Luciene da Silva. Adeus, chamigo brasileiro – uma história da Guerra do Paraguai, de André Toral. **Nau Literária**. Vol. 12. N02. 2016.

BLOCH, Marc. Apologia da História ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CLAUSEWITZ, Carl von. Da Guerra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DORATIOTO, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DUARTE, António Paulo. A visão da “guerra total” no pensamento militar. Nação e Defesa. Outono-Inverno. N. 112, 2005, p. 33-50.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

FERREIRA, Gabriela Nunes. O Rio da Prata e a consolidação do Estado imperial. São Paulo: Hucitec, 2006.

GROENSTEEN, Thierry. O sistema dos quadrinhos. Nova Iguaçu: Massupial Editora, 2015.

IZECKSOHN, Vitor. O cerne da discórdia. A guerra do Paraguai e o núcleo profissional do Exército. Rio de Janeiro: EPapers Serviços Editoriais, 2002.

TORAL, Andre. Adeus, amigo brasileiro – uma história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MALTA, M. J. M. . Uma imagem vale mais: o uso de imagens na educação como elemento potencializador. *Conhecimento & Diversidade*. V. 9, 2013, p. 131-139.

MALTA, Marcio. O Eternauta (1976): liminaridade entre destruição e utopia. Rio de Janeiro: Autografia, 2025.

RODRIGUES, Thiago e **RODRÍGUEZ**, Erika. Mano Dura y Democracia en América Latina: Seguridad Pública, Violencia y Estado de Derecho. *América Latina Hoy*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, p. 1-25.

SALES, Ricardo. Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do Exército. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SCHULZ, John. O Exército na política: origens da intervenção militar, 1850-1894. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

SILVA, Daniela Marques da. A obra política conservadora e a profissionalização do corpo de oficiais do Exército: o debate sobre a lei de promoções de 1850. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. História Militar do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, Adriana Barreto de. O Exército na consolidação do Império: um estudo histórico sobre a política militar conservadora. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

Sobre os autores

Marcio José Melo Malta: Professor do quadro permanente do INEST-UFF. Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos Estratégicos da Defesa e Segurança. Doutor em Ciência Política no Programa de Pós-graduação em Ciência Política da Universidade Federal Fluminense (PPGCP/UFF), Mestre em Ciência Política pelo Programa de Pós-graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do INCT-InEAC.

Daniela Marques da Silva: Doutoranda em Estudos Estratégicos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos da Defesa e Segurança da Universidade Federal Fluminense (PPGEST/UFF), Mestra em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPHR/UFRRJ), Licenciada em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e Licenciada em Geografia pela Universidade Cesumar (UniCesumar).

Diego Marinho Luiz: Professor de Arte concursado pelo estado do Rio de Janeiro. Graduado em Licenciatura em Educação Artística/ Artes Plásticas pela UFRJ. Mestre em educação pela UNIRIO. Especialista em Ensino Contemporâneo de Arte pelo CAP/ UFRJ. Doutorando em Letras, estudando a linguagem das tiras em quadrinhos, na linha de pesquisa Linguagens em Novos Contextos na UNIFESP. Cartunista premiado pelo 33º troféu HQMIX com a série de tiras “Martim, professor de Arte”. Cartunista e um dos criadores do Coletivo Educartum.

Gabriel Gama de Oliveira Brasilino: Doutorando em Estudos Estratégicos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos da Universidade Federal Fluminense (PPGEST/UFF), Mestre em Relações Internacionais pelo Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (IRI/PUC-Rio) e graduado em Relações Internacionais (IRI/PUC-Rio). Pesquisador do Laboratório de Pesquisa Segurança e Defesa nas Américas e do Projeto de Extensão Papo de Defesa (UFRJ).

Jailson Francisco da Silva Chagas: Professor de artes visuais, mestre em cultura e territorialidade no Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidade da Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF) e licenciado em bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Juan Ignacio Assandri: Mestrando em Estudos Estratégicos da Segurança e Defesa pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos da Universidade Federal Fluminense (PPGEST/UFF). Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Nacional de San Martín (UNSAM), na Argentina. Beneficiário de bolsa de mestrado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Mateus de Melo Campos: Engenheiro Mecânico formado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Possui MBA em Estudos Estratégicos e Relações Internacionais pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos da Universidade Federal Fluminense (PPGEST/UFF) e atualmente cursa o Mestrado Acadêmico em Estudos Estratégicos da Defesa e da Segurança no mesmo programa (PPGEST/UFF). Atualmente serve como Capitão-Tenente do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil.